

PER
A-799

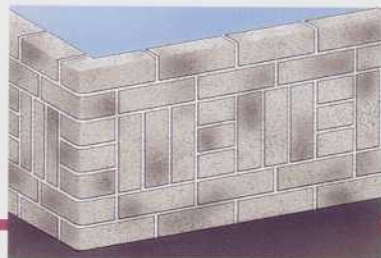
A R R O
A R C H I T E C T U R E · Q U É B E C

**LES NOUVEAUX MUSÉES
AU QUÉBEC**

68

RÉCENTS CONCOURS

La brique de votre créativité



Enfin, une brique qui vous offre des possibilités illimitées. Ses coins ronds, ses multiples couleurs, ses caractéristiques modulaires et sa texture unique vous permettent de réaliser des conceptions architecturales innovatrices.

Aucune autre brique que la brique de béton à coins ronds de BETCON ne donne autant libre cours à votre imagination et à votre créativité.

NOUVEAU !

La brique super modulaire (4,8 briques par pied carré) est maintenant disponible. Consultez un de nos représentants pour plus de détails sur cette brique aux grandes possibilités.

BETCON... La brique qui défie votre imagination

Dépliants de nos produits disponibles sur demande



BETCON

Montréal (514) 651-4000
Québec (418) 563-8410
Téléfax (514) 670-2834

ARQ

ARCHITECTURE • QUÉBEC

ÉDITORIAL

3 France Vanlaethem

LES NOUVEAUX MUSÉES AU QUÉBEC

4 THE NEW MUSEUMS
Mark Poddubiuk

RÉALISATIONS

8 LE MUSÉE MCCORD D'HISTOIRE CANADIENNE, MONTRÉAL, QUÉBEC
LEMOYNE, LAPOINTE, MAGNE, ARCHITECTES ET JODOIN, LAMARRE, PRATTE
ET ASSOCIÉS, ARCHITECTES
Commentaire de Jean-François Bédard

11 LE MUSÉE DES HOSPITALIÈRES DE L'HÔTEL-DIEU DE MONTRÉAL, MONTRÉAL, QUÉBEC
D'ANJOU, BERNARD ET MERCIER, ARCHITECTES
Commentaire de France Vanlaethem

12 LE CENTRE D'EXPOSITION DE BAIE SAINT-PAUL, BAIE SAINT-PAUL, QUÉBEC
PIERRE THIBAUT, ARCHITECTE
Commentaire de France Vanlaethem

14 LE MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL, MONTRÉAL, QUÉBEC
MOSHE SAFDIE, ARCHITECTE ET DESNOYERS, MERCURE ET ASSOCIÉS, ARCHITECTES
Commentaire de Pierre Beaupré

RÉFLEXION

16 DU «MUSÉE LOFT» AU «MUSÉE À SCÉNARIO»
René Viau

ACTUALITÉS

18 CONCOURS POUR LE RÉAMÉNAGEMENT DU MUSÉE RÉGIONAL DE RIMOUSKI

20 CONCOURS POUR LE CENTRE D'INTERPRÉTATION DU BOURG DE PABOS

ÉVÉNEMENTS ET PUBLICATIONS

21 LOUIS I. KHAN, LE MONDE DE L'ARCHITECTE
Une exposition au Centre Georges Pompidou vue par Cyrille Simonet

24 JOHN HEJDUK: LE MASQUE LANCASTER/HANOVER
Une exposition au CCA vue par Louise Pelletier

PROCHAINES PARUTIONS

NUMÉRO 70 - DÉCEMBRE 1992 PRIX D'EXCELLENCE DE L'O.A.Q. 1992
Ce dernier numéro de l'année sera consacré à la publication des projets lauréats du Prix d'excellence de l'Ordre des Architectes du Québec ainsi qu'à ceux du Concours ARQ 1992.

NUMÉRO 71 - FÉVRIER 1993 MIES VAN DER ROHE À MONTRÉAL
Montréal, certes après Chicago et Détroit, est la ville en Amérique du Nord pour laquelle Mies van der Rohe a dessiné de nombreux projets, sept dont cinq ont été construits. Ce numéro documentera cette production largement méconnue de ce grand architecte du XX^e siècle, composante majeure de notre patrimoine moderne.

MEMBRES FONDATEURS:
PIERRE BOYER-MERCIER, PIERRE BEAUPRÉ,
JEAN-LOUIS ROBILLARD
ÉDITEUR: PIERRE BOYER-MERCIER
RÉDACTRICE EN CHEF: FRANCE VANLAETHEM
MEMBRES DU COMITÉ DE RÉDACTION:
PIERRE BOYER-MERCIER, JEAN-FRANÇOIS BÉDARD,
RICARDO L. CASTRO, ÉRIC GAUTHIER,
FRANCE VANLAETHEM
MEMBRES DU COMITÉ DE RÉDACTION TRIMESTRIEL:
PIERRE BOYER-MERCIER, JEAN-FRANÇOIS BÉDARD,
RICARDO CASTRO, PAUL FAUCHER,
TERRANCE GALVIN, ÉRIC GAUTHIER,
NICOLE LARIVÉE-PARENTEAU, ALEXIS LIGOUGNE,
RODRIGUE PAULIN, MARK PODDUBIUK,
FRANCE VANLAETHEM
SECRÉTAIRE DE RÉDACTION ET COORDONNATRICE:
NICOLE LARIVÉE-PARENTEAU
PRODUCTION GRAPHIQUE: CŒLIA DESIGN INC.
DIRECTEUR DE PRODUCTION: JEAN MERCIER

REPRÉSENTANTS PUBLICITAIRES:
JACQUES LAUZON ET ASSOCIÉS LTÉE 
• MONTRÉAL: 785, RUE PLYMOUTH, BUREAU 310
VILLE MONT-ROYAL, QUÉBEC, H4P 1B3
TÉLÉPHONE: (514) 733-0344, FAX: (514) 342-9406
• TORONTO: 60, WILMOT STREET WEST
RICHMOND HILL, ONTARIO, L4B 1M6
TÉLÉPHONE: (416) 866-4141, FAX: (416) 886-4616

ARQ EST DISTRIBUÉE À TOUS LES MEMBRES DE
L'ORDRE DES ARCHITECTES DU QUÉBEC ET DE
LA SOCIÉTÉ DES DÉCORATEURS
ENSEMBLIERS DU QUÉBEC.

DÉPOT LÉGAL:
BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DU QUÉBEC,
BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DU CANADA.
LES ARTICLES ET OPINIONS QUI PARAISSENT DANS
LA REVUE SONT PUBLIÉS SOUS LA RESPONSABILITÉ
EXCLUSIVE DE LEURS AUTEURS.
© GROUPE CULTUREL PRÉFONTAINE
ISSN-0710-1162
COURRIER DE LA DEUXIÈME CLASSE PERMIS NO 5699
ARQ/ ARCHITECTURE • QUÉBEC EST PUBLIÉ SIX FOIS L'AN
PAR LE GROUPE CULTUREL PRÉFONTAINE,
CORPORATION SANS BUT LUCRATIF.
LES CHANGEMENTS D'ADRESSE, LES EXEMPLAIRES NON
DISTRIBUABLES ET LES DEMANDES D'ABONNEMENT
DEVRAIENT ÊTRE ADRESSÉS AU
GROUPE CULTUREL PRÉFONTAINE,
1463, RUE PRÉFONTAINE, MONTRÉAL,
QUÉBEC, H1W 2N6
TEL: (514) 523-6832

ABONNEMENTS: LUCIE VALLÉE
6,42\$/ NUMÉRO • 38,52\$/ 6 NUMÉROS
• 64,20\$/ INSTITUTIONS ET GOUVERNEMENTS
NUMÉRO D'ENREGISTREMENT T.P.S.: R 102 208 469
HORS CANADA: 6,00\$/ NUMÉRO
• 48,00\$/ 6 NUMÉROS
• 60,00\$/ INSTITUTIONS ET GOUVERNEMENTS

PAGE FRONTISPICE:

Le hall d'accueil,
Centre d'exposition
de Baie-Saint-Paul.
Pierre Thibault, architecte.

Une vision de grandeur
brique par brique.



Brique St-Tropez, format CSR.

Dans un monde en plastique et d'imitations, n'est-il pas rassurant de savoir qu'il existe encore quelque chose en quoi vous pouvez avoir confiance?
La brique d'argile cuite véritable de la Briqueterie St-Laurent... la vraie de vrai.



**BRIQUETERIE
ST - LAURENT**

DIVISION DE ENTREPRISE JANNOCK LTÉE

Tél.: (514) 866-8374 Fax: (514) 659-2040



«Parabole n°9... ainsi soit-il, les usines ferment, les musées ouvrent», Melvin Charney. Œuvre présentée dans le cadre de l'exposition temporaire *Pour la suite du monde*, préparée à l'occasion de l'inauguration du Musée d'art contemporain de Montréal, 1990. (Photo: Denis Farley)

Art, rituel et quotidienneté, histoire, technique et nature, aucune production, aucun phénomène ne semble échapper, aujourd'hui, à la mise au musée et l'architecture contemporaine, ici comme ailleurs, le manifeste avec éclat. Mais que reste-t-il de la soif de connaissance qui était à l'origine de la volonté de collectionner de beaux ou étranges objets pour les soustraire au temps et les exposer au regard, alors que la muséographie se veut «amicale», voire séductrice? L'effort d'éducation et le désir d'émancipation n'ont-ils pas laissé place, de nos jours, à l'immédiateté du spectacle et aux douceurs du divertissement dans ces lieux que nombreux envisagent comme des industries plutôt que des institutions.

Ces derniers mois, au Québec, plusieurs des musées mis en chantier au cours des années 1980 ont été inaugurés. Et ces édifices achevés dont, pour la plupart, nous avons antérieurement examiné les projets, demandaient à être visités. Expériences faites, leur architecture, en général, somme toute assez conventionnelle, suscite de profondes désillusions et quelques plaisirs inattendus, comme le constate notre collaborateur Mark Poddubiuk. Musée trésor, musée loft, musée à scénario, la programmation de ces lieux a été l'objet d'un débat qu'a cristallisé la construction du Musée de la civilisation à Québec et du Musée d'art contemporain de Montréal et que le critique d'art, René Viau, synthétise pour nous.

Certes, nous ne sommes pas les seuls, ni les premiers, à nous intéresser à ces institutions et à leurs nouvelles installations. Nombre de magazines, aussi bien culturels que d'actualité, en ont traité, allant même jusqu'à en faire la une d'une de leur récente livraison. Mais au-delà des grandes institutions montréalaises qui retiennent généralement l'attention exclusive des journalistes et des critiques du Québec et du Canada, nous avons cherché à élargir notre horizon. Aussi, dans les pages qui suivent, nous documentons non seulement le Musée McCord d'histoire canadienne et le pavillon Jean-Noël Desmarais du Musée des beaux-arts de Montréal, mais encore le petit Musée des Hospitalières de l'Hôtel-Dieu de Montréal ainsi que le Centre d'exposition de Baie-Saint-Paul. Rappelons que dans notre précédent numéro, nous avons présenté le Musée d'archéologie et d'histoire de Montréal. Après le Centre Canadien d'Architecture, bien que sur des registres architecturaux différents, le musée McCord et le musée de la Pointe-à-Callière contribuent sans conteste à élever le niveau de nos exigences en matière d'architecture: le premier par la qualité toute domestique de son architecture, le soin apporté au choix des matériaux de finition et la sophistication des détails; le second surtout par la voie nouvelle - imaginative et juste - ouverte dans la façon de traiter la question de

l'intégration au contexte; le troisième par la modestie de ses moyens ainsi que la grande simplicité et la sensibilité de son architecture.

Du projet à la réalisation, le chemin qu'ont à suivre les architectes est souvent long et difficile: révision du programme, ajustement du budget ou encore consultations publiques, avis, sinon corrections des services municipaux concernés. Le désir et l'imagination sont soumis à bien des contraintes, le défi étant de ne pas perdre pour autant l'idée qui nourrit l'esquisse et la conviction qui la propulse. Tel est pourtant le potentiel à l'origine des meilleurs projets, comme le montrent quelques-uns des envois aux plus récents concours d'architecture pour de nouvelles installations muséologiques en région. De ces deux épreuves, organisées à l'initiative de la Direction du Bas-Saint-Laurent et de la Gaspésie—Îles-de-la-Madeleine relevant du ministère des Affaires culturelles, nous publions les projets gagnants, non pas que les autres soient dénués d'intérêt architectural, du moins dans le cas du musée de Rimouski. Mais les pages nous manquent.

Grande structure transformable érigée contre le paysage, le projet lauréat pour le centre d'interprétation du bourg de Pabos, de l'atelier Big City, intègre avec imagination, architecture et muséologie, dispositifs constructifs et éléments d'interprétation. Intervention raisonnable, le réaménagement de la petite église qui abrite le musée régional de Rimouski, proposé par les architectes Dupuis et Le Tourneau, se démarque par leur intention d'ériger un écran technologique, à la fois signal et symbole, contre le mur de façade latérale en pierre. Ces commandes sont certes modestes, mais dans la conjoncture présente, après le concours pour la Caisse populaire de Drummondville, elles permettent de nouveau à plusieurs architectes de la jeune génération de prouver leur qualité, sinon à tous de construire leur expérience. Parti pris, certes implicite, cette fois. Peut-être, mais l'avenir de l'architecture au Québec n'en dépend-il pas? Ces concours serviront de laboratoire et de tremplin à la nouvelle politique culturelle du gouvernement du Québec qui édicte comme principale disposition en faveur de l'architecture la tenue de concours pour tout équipement culturel qu'il finance et dont le coût excède deux millions de dollars. Dans sa volonté de valoriser l'héritage culturel, mais encore d'actualiser son rôle en matière de patrimoine et de cadre de vie, le gouvernement n'entend-il pas «donner l'exemple par le souci qu'il apporte à la qualité de l'architecture, du design et de l'aménagement de ses propres projets». Une mesure qui, avec le soutien financier apporté par le futur Conseil des arts et des lettres du Québec à la recherche architecturale, au même titre qu'aux autres aspects de la création artistique, contribuera à vitaliser l'architecture au Québec.

FRANCE VANLAETHEM

GRAVE DISAPPOINTMENTS AND UNEXPECTED PLEASURES

THE NEW MUSEUMS

MARK PODDUBIUK, ARCHITECT, MONTRÉAL

The museum as a type represents an ideal architectural commission - a highly visible institution inevitably the subject of critical attention and public scrutiny. For many architects, the museum represents the last refuge of architecture in its highest and purest form principally because of the cultural and political significance of the institution. For the architect, such a commission is a landmark in a career and an opportunity to create a viable legacy. The architecture of the new museum bears at least as much attention from a multitude of points of view as the collections and exhibitions that it contains.

One searches largely in vain for some common ground for these projects. All that emerges, particularly at close range, are themes of the new museum that have made themselves gradually apparent both locally and internationally. Some of these themes are recurrent throughout the modern history of the museum - the museum as warehouse and the museum as treasury - while other themes have only arisen more recently.

As a group these museums are a mixed bag. Amongst them there are grave disappointments and unexpected pleasures. In hindsight, it is a shame that there was not a more coherent programme of architectural excellence pursued by the various government bodies that have funded the majority of the projects. Only one of the projects is the result of an architectural competition open to all Québec architects, and it is far from exemplary. There is a haphazardness in the projects in general that speaks of a certain cultural naivety. This undeniably provides a freshness to the best work. At their worst, the projects are neutral and workmanlike.

Most obviously the programme of the new museum and its relationship to its audience is the most remarkable and radical change in the projects. This differentiation is expressed mostly outside of the traditional spaces of the conventional museum. Architecturally, there is little other innovation or invention. Galleries for the display of art, largely influenced by the demands of curators and the inflated value of the works themselves, are generally treated quite conventionally. There is little insight into the traditional relationship or context of the viewer and the work of art.

The traditional painting galleries developed by Moshe Safdie at the National Gallery in Ottawa and largely influenced by Louis Kahn's Kimbell Art Museum and James Stirling's various galleries at the Tate in London, the Sackler in Cambridge and the Neue Staatsgalerie in Stuttgart, reappear in the Musée des beaux-arts. Unfortunately, the proportions are more awkward and the arrangement of the actual circuit through the galleries is confused. A variety of other gallery types emerge more from the idiosyncrasies

In the last three years, five major new museum buildings have opened in the Montréal area. A number of significant projects in other areas of Québec have also been recently completed or are currently under study. The Musée de la Civilisation opened in Québec in 1988; the Canadian Centre for Architecture welcomed its first visitors in the spring of 1989; renovations and additions to the Musée du Québec were completed in the spring of 1991; the new wing of the Musée des beaux-arts de Montréal opened in the fall of 1991; and the McCord Museum of Canadian History, the Musée d'archéologie et d'histoire de Montréal, the Musée d'art contemporain de Montréal, the Musée des Hospitalières de l'Hôtel-Dieu de Montréal and the Centre d'exposition de Baie Saint-Paul all opened in the first half of 1992. At least five other projects, including the Musée du Séminaire de Québec, the Musée des Arts Décoratifs, the Musée Stewart, the Musée de l'Humour and the Musée régional de Rimouski are currently under study or construction. It is undoubtedly the largest programme of museum building in the history of the province and probably comparable to the scale of similar programmes recently completed in many European countries. Given the scale of this investment and the projects themselves, it would seem to be an appropriate opportunity to evaluate and review their significance and relevance in the architectural and cultural life of the city and province.

of the scheme and the half-hearted recycling of the New Sherbrooke Apartments building.

At another extreme, the galleries of the Musée d'art contemporain are predictably a horizontal open plan with temporary partitions and skylights above a large proportion of the space. The model is somewhere between Renzo Piano's sophisticated light box at the Menil Collection in Houston, Gehry's Temporary Contemporary and the inauspicious shopping mart of the Museum of Modern Art in New York. The collection looks surprisingly good in this context. One cannot help but wonder whether a daylight warehouse is all that is necessary for such a programme. The project is only diluted by every effort to elevate it beyond this.

Almost all of the projects also bear the burden of history and a maturing culture. Unlike the original freestanding monoliths of the Musée du Québec, the Musée des beaux-arts or even the McCord Museum and the Musée d'art contemporain, each of these projects is submerged into a complex legacy and physical context. There are moments, particularly at the Musée du Québec, when this situation overwhelms the project or, inversely, as at the Musée des beaux-arts, the project overwhelms the situation. A decade of revisions in the priorities of architecture and city planning has had a significant impact. Each of the projects is obliged to deal with both the particular legacy of the institution as well as the particular constraints of its context. There are no more clean solutions. The best projects confront this situation most directly - the inherent conflicts of context tend to weigh down and preoccupy the others inconclusively.

Following closely upon the many theatre projects recently completed or in progress (ARQ 62), these projects must be seen as a reflection of an enlightened and renewed recognition of "high" culture and a shift in its relative place in the priorities of our society. It is also a fundamentally different vision of leisure and culture. The new museum is a product of popular success. It is a forum for the consumption of culture. Culture - be it art, artifact or archaeology - is squeezed into manageable bites between a coffee on the museum terrace and buying a T-shirt in the museum boutique. Or a convenient and abridged image of the city that can be slotted into the frantic itinerary of a tourist.

The new museum is bound to break the traditions of historical precedent. It has been remarked that the tradition of building types is being blurred by modern culture. After all, even a hockey arena is designed more with a concern for the convenience of selling hot dogs and beer and a cinema derives most of its income from the sale of popcorn. The new museum, consciously or not, is also

designed for the rituals of socializing and consumption. Though disconcerting, such a populist position is hardly vulnerable if one thinks back to the vacant halls of the Musée des beaux-arts only a decade ago - of being entirely alone in the museum café on a Sunday afternoon.

It is the culture of leisure that has inspired and motivated this quite remarkable building programme. The general aging, the increased education and expectations of our population as a whole as well as the emergence of an international tourist economy have certainly had an influence on the funding decisions of both the public and private sectors in the creation of these museums and the cultural infrastructure in general.

THE POPULIST MUSEUM

The result of this situation and its implications is felt profoundly in the physical reality of these museums. The new wing of the Musée des beaux-arts is perhaps the clearest and most extreme example. Originally conceived of as an annex to the main original building proudly set on Sherbrooke Street, the reality of that new wing is quite different. It inhospitably overwhelms the original building, mocking its grand staircase and marble facade at a scale that can only be construed to diminish it. But that is an issue that has been bantered about in the architectural press too long already.

The operating costs of the new museum must be largely self-financed. This explains why most of the first few storeys of the new Musée des beaux-arts on Sherbrooke Street as well as Crescent and most of Bishop Street are occupied by functions that traditionally would be viewed as little more than auxiliary - the boutique, the bookstore and the art rental gallery as well as the restaurant above. The only brink in this wall of commerce is the vacuous entrance hall. The Musée des beaux-arts is undeniably the most flagrant example of the marketing reality of the new museum.

Generating funds for a capital project is readily assumed to be a difficult but straightforward task. Funding the operating costs of a museum is much more arduous. The opportunities for engraving names in bronze plaques and sending invitations to grand opening ceremonies have all passed. Generating revenue from sources other than inflated admission tickets is a necessary reality of these institutions. The restaurant/café and boutique are the foot soldiers of this situation.

The Musée des beaux-arts is the idealized contemporary populist social condenser - a controlled environment dedicated to confecting and disguising culture to suit all tastes, all generations and degrees of knowledge. The museum design is conditioned by



the audience - the audience is not obliged to make concessions to the experience of the museum or art. It is a type of social condenser not as a radical intervention into a culture, but merely as a reflection of the culture of leisure. In fact, the distinction of this museum type has almost no bearing on the display of art and is more often accompanied by the most conventional of gallery types. It is a breakthrough in the popularization of culture that serves to broaden the audience and the accessibility of so called "high" culture. The admission statistics, the operating revenue and the general popularity of the institution all bear testament to the success of the formula in creating a much broader audience and changing both the popular perception and the popular success of the museum.

In that situation, it is hard to find fault with the popularization of culture that the architecture embodies. In the case of the Musée des beaux-arts, the architecture embraces this popularization. There is a convenient and familiar explanation to almost every move in the building. The white marble portico and the sloping glass roof of the entrance hall that recall its neighbour across the street are only the most obvious examples of the mimicry and pastiche that plague the project. Each of these add up to little more than a poke in the ribs shared by the 'cognoscenti'. One can almost hear the echo of too many committee meetings. There can be no difficult, disruptive or courageous intervention to challenge the audience or risk alienating it. Having embraced the popularization of culture, it would be considered a deception that the architecture actually challenges the audience. This is as true in the institutional programme as it is in the architecture. It is in fact the flaw of the new museum project - in order to appeal to an audience that is broad enough to support it, the museum is obliged not to challenge it. Its very dependence on such a broad audience limits it, at an extreme, to a common denominator that can be shared by that audience.

The Musée du Québec is another admirable institution that has undergone a substantial and disappointing renovation. The decision to incorporate the adjacent prison is conceptually and physically dubious. The new entrance carved into the topography is workmanlike at best and a better showpiece for gardening than architecture. It is an even more extreme example of the populist museum. One does not need to see art nor even get anywhere close to the art in order to enjoy brunch in the café. The entrance is distant both horizontally and vertically from either of the two main bodies of the museum. Corridors snake out from the hall towards the main gallery spaces on either side.

There are probably few lessons in how not to enter a classic Beaux-Arts building that cannot be learned here. One feels like a

member of the maintenance crew on their first day at work. The truly grand and embellished spaces of the original building are largely lost in the plan and rendered as attics. The prison itself suffers mostly from a very ordinary renovation. The gallery spaces are conservative but pleasant enough in both plan and section. It is the disconnectedness of the whole that is the gravest disappointment, mostly in order to provide for the simplistic diagram of the entrance.

THE MUSEUM AS WAREHOUSE

The new Musée d'art contemporain is a tragedy in too many parts. It is particularly a tragedy given the well deserved reputation of the institution and the strength of the collection as exhibited on opening day. Furthermore, it is a tragedy that has been dragged out too long. The flaws of the competition process, the communications between the architects and the administrators and curators of the museum, and the strategy for the site have all continued to plague the project right up to opening day. There is no sense in pursuing these, most of which have been long evident in the results of the competition and the various revisions of both policy and design that have occurred over the past decade.

The most discouraging aspect of the project is that it is indeed the single institution for which there was an undeniable need. Isolated on Cité du Havre in a building that was inadequate both physically and environmentally, the Musée d'art contemporain was in dire need of a new facility. The opportunity to complete the ensemble of Place des Arts seemed a satisfactory solution to all concerned parties, an interesting challenge for the competition and a promising venue for the stranded institution.

The reality of the new museum is a grave disappointment architecturally. The long mute colonnade along Jeanne-Mance Street is entirely devoid of any pleasure or intrigue - even the play of light on the white surfaces is lost in the closed perspective of the sidewalk. The cladding, undoubtedly chosen to harmonize with the original buildings of Place des Arts, is detailed mechanically without any of the musculature or rhythms of the earlier buildings. The copper roofing, mullions and cladding of the administrative offices on the roof provide a glimmer of pleasure. Lofty and out of reach, it only makes the rest seem all the more ordinary.

Entering thankfully enough from Sainte-Catherine Street, one arrives at the grand cylindrical entrance hall which is largely occupied by a "baldacchino" rendered in oxidized copper and set askew to the entrance axis. Formally, this drum serves as the key sectional element moving the visitor up to the gallery level above.



1. The Musée du Québec, Québec, 1991, Dorval & Fortin, architectes. Main hall (photo: Patrick Altman).
2. The Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal, 1992, Jodoin, Lamarre, Pratte, architectes. The colonnade on rue Jeanne-Mance.
3. The Musée d'archéologie et d'histoire de Montréal, Pointe-à-Callière, Montréal, 1992, Dan S. Hanganu, architecte / Provencher & Roy, architectes. Alignment on rue de la Commune (photo: Roderick Chen).

Mysteriously, the stair - the single architectonic element that is intended to achieve this end - is hidden in the interstitial layer between the drum and the envelope out of view and in the only segment of the space that has no daylight.

Arriving at the top of the stair one is drawn into the centre of the galleries. It is a difficult strategy which depends upon a clear circuit in order to arrive back at the point of departure. The ambiguous reading of the plan as a compromise between an open plan and a more figured, "enfilade" arrangement is unconvincing. The galleries extend laterally out from this centre and the two separate loops lack any true conviction. One always has a nagging sense that something has been missed along the way.

Despite the awkward handling of the plan and clumsy detailing, there is a generosity of light and space in which the collection revels. Indeed, it is the collection that finally breathes deeply - the spaces are uncluttered by the paraphernalia of the more populist and intimate projects. Its only saving grace is the relative neutrality of the gallery level - a conventionally modern white and horizontal space that is largely daylit through skylights above and glazed alcoves off the main gallery spaces. It is perhaps the most neutral of the new museums and, despite the lack of architectural pleasure, the museum may well prove to be a suitable accommodation for contemporary art. It is all the more ironic that it is at its best in its neutrality and weakest at the moments when it relies upon architecture to resolve a dilemma.

THE MUSEUM AS TREASURY

Perhaps the archetypal museum is really a treasury - an elegant and grand container for a precious and particular collection. In this sense, the McCord Museum provides an interesting example. It has always been and remains a unique and idiosyncratic institution - the particular passion of an individual that later withered under the administration of McGill University until 1988. What has been retained, perhaps by intention, coincidence or circumstance given the dimensions of the site, is a density and eclecticism that recalls the idiosyncracies of the collection, the institutional programme and the personality of its founder. There is a domesticity in the scale and articulation of the project that serves to remind us constantly of the individual vision that assembled the collections - almost as if we are wandering through their unravelling household. In that sense, the project bears a significant resemblance to the Soane Museum in London. The collection and the architecture are in easy harmony, revealing new pleasures upon each of repeated visits. The scale is intimate and we feel fortunate to share the





Nous avons d'abord épousé les courbes
d'un tube de 20 pouces de diamètre.

Puis nous avons épousé les lignes incurvées
du Musée canadien des civilisations.



LE PROBLÈME : La conception unique du musée écartait a priori l'emploi d'un isolant rigide.

Un million de pieds carrés de pierres modelées selon une géométrie courbe. Des lignes incurvées audacieuses. Des ellipses ingénieuses. Des affleurements en porte-à-faux. Des voles d'accès sinueuses. Des niveaux au profil topographique distinctif.

LE DÉFI : Trouver un moyen pour que l'isolant de marque STYROFOAM* SM s'adapte aux formes de cette construction inédite.

Personne ne croyait que Dow pouvait réussir ce tour de

force. Or Dow a prouvé qu'elle pouvait isoler le musée de part en part, soit les murs, les planchers, les toits et même les voies d'accès.

Elle l'a prouvé en présentant un tube de 20 pouces de diamètre complètement enveloppé d'isolant STYROFOAM* SM de trois pouces d'épais.

LE RÉSULTAT : Cette démarche s'est traduite par une commande de 4,5 millions de pieds planches d'isolant STYROFOAM* SM et d'isolant ROOFMATE* pour que les précieux artefacts rassemblés dans le musée soient conservés à une température constante,

à longueur d'année, peu importe les grandes variations climatiques propres au Canada.

Pour plus de renseignements sur les matériaux isolants de Dow, contactez notre bureau de ventes le plus près ou écrivez à Dow Chemical Canada Inc., C.P. 1490, station B, Mississauga (Ontario) L4Y 9Z9.



Vous pourrez toujours compter sur nous.



*Marque de commerce de The Dow Chemical Company.

insight of the exhibits. The McCord Museum is a sophisticated architectural achievement both in its rich and flexible interior spaces and the effort made in its insertion into a tight and difficult site. The restoration of the stone walls and fenestration of the original building can today almost be taken for granted but the thoughtful detailing of the windows and the treatment of the inner wall throughout deserves attention. The annex, which actually accommodates the bulk of the programme, is attached seamlessly in plan to the original building. In its massing, composition and detailing the addition is a precious jewel that exists on its own terms neither overwhelming nor diminished by the original building. The treatment of the sidestreet elevation and the glorious mechanical penthouse provide further evidence of the architect's heartfelt effort to achieve something memorable and extraordinary.

The original arcades of the entrance hall are retained in the scheme but float now in the fluid plan of the ground floor. Flanked by the discretely screened bookstore and restaurant, one is confronted by the great wooden wall of the elevator core. The reception desk provides a cue to the left and the beginning of the gallery circuit. The core itself is washed by daylight from the skylights above and the section of the building and the galleries above is revealed, unlocking the scheme and providing a clear point of reference. The gallery circuit loops around the core returning to the stair court on the opposite side - a four storey space opening onto a screen of glazing on the sidestreet and linking visually and physically all of the different functions of the museum. The gallery loop culminates in a badly installed but otherwise grand two storey space that opens up to the offices - the masters of the collection - located above.

The McCord is a very new museum that only resembles the original in spirit. In stark contrast to most of the other projects, the McCord builds upon its previous idiosyncracies and mission as a source of inspiration for the project. The conception of the project as a singular and complex entity that blurs the artifact and the intervention - integrating both renovation and new construction - is bound to cause some consternation. It is a courageous stance in the current architectural context that distinguishes the project from the more detached attitude towards conservation characterized by the Canadian Centre for Architecture amongst others. It should be noted that little of Percy Nobbs' original Student Union Building interiors actually remained. More importantly though, the new museum achieves a coherency and economy in plan and section that would not have been otherwise possible. The sophisticated craft of building also compensates in a way in which the craftsman and pragmatist Nobbs would have appreciated.

The most atypical of the new museums is the Musée d'archéologie et d'histoire de Montréal, a project located at Pointe-à-Callière on the Vieux-Port and designed by Dan Hanganu in collaboration with Provencher & Roy and LeMoyné, Lapointe, Magne. The project has been presented previously in an issue of *ARQ*, but a number of points need to be revisited.

Situated on the very location of the founding of Ville-Marie, the museum is a central focus of the 350th anniversary celebrations of the city. In fact, the museum is a most closely choreographed circuit through the various archaeological ruins located in the crypt below. The building is largely conceived as a container in which this choreography takes place - a theatre in concrete, steel and limestone. In the entrance hall, the architecture is brash and borders on the intrusive, particularly given the sensitive programme. Hanganu's work can rarely be called subtle but as a container, it is nonetheless a lyrical addition to the stern facades of rue de la Commune and a convincing landmark in the sinuous perspectives of the Vieux-Port.

There was considerable concern about such an intervention in the context of Vieux-Montréal but the project has managed to

overcome these and probably provided a respectable precedent for even the most vehement conservationist. It is an uncompromisingly modern project both spatially and in its construction. It mediates the relationship with the context without embellishment, but with careful attention to detail and quality.

The promenade through the exhibits and ruins is handled deftly and with a surprisingly light touch. Even the irritating exhibition design is treated respectfully but without diminishing the experience of the whole. The crypt located in front of the Vieille Douane is a pleasant surprise given the sectional constraints and notwithstanding the unfortunate relationship to the façade of the building.

The Vieille Douane renovated by LeMoyné, Lapointe, Magne, architectes, suffers from a more ambiguous approach. The building becomes little more than a neutral container for a series of exhibits of civic boosterism. The large opening in section disembowels the elegant pavilion and renders it as an oversized display case. The emphasis is shifted to the displays themselves and the building becomes little more than a prop.

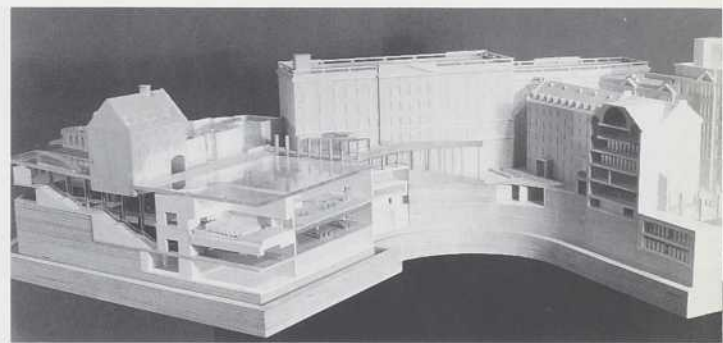
The surprising popular success of the project undermines the narrow populist misconceptions of some of the other projects. It is a heartening testament to the sophisticated taste of the public, too often diminished by the administrators of public projects.

Amongst all the hype surrounding the opening of the larger museums in Montréal, the Musée des Hospitalières de l'Hôtel-Dieu also opened its doors in this spring. Designed by D'Anjou, Bernard et Mercier, architectes, this little project has given the museum a welcome presence on Pine Avenue as well as a pleasurable home for the substantial archival collection of the institution. The new entrance hall is a brightly daylit space open on two levels and providing access to the sedate and elegantly fitted galleries beyond. It is an eloquent and fitting environment that benefits mostly from the restraint that the architects have maintained with the possible exception of some clumsy detailing of metalwork on the stairs. Within the context of the Hôtel-Dieu, the subtle shifts in scale, detail and the orthogonal geometry strike an appropriate chord for such an intervention.

Another project, currently in the planning stages, will provide a new home for the Musée du Séminaire de Québec. The Séminaire, knitted into the heart of the upper town, also now accommodates the École d'architecture de l'Université Laval. Since 1989, the museum has revised and broadened its mission. It has undertaken to represent the history of French culture in the Americas.

Given the delicate historical context of the project, it has been decided to locate the bulk of the public spaces underground below the principal courtyard of the Séminaire. Descending two levels from the vestibule created within the prow of the Maison Baillairgé, one would arrive at the grand hall and the two principal exhibition spaces superimposed below the courtyard. The existing museum, currently located in the former Couvent des Soeurs Dominicaines, will serve the storage, administration and curatorial functions of the new facility - a little unfortunately stuffed even into the existing small chapel.

Such a particular set of museological and historical constraints do not tend to inspire a remarkable architectural project. The decision to locate such a significant volume of public space underground seems a dubious idea, but the plan has a remarkable and seductive clarity. It is undoubtedly a compromised solution that will depend more upon execution than a grand conception in order to be achieved successfully. The sketches of the grand hall are not convincing in this sense - the vast space portrayed seems entirely unnecessary and foreign within the characteristic compression of the city walls. The exhibition spaces themselves, recalling the dimension of the courtyard above, seem an adequate opportunity to allow the plan to breathe. The greatest strengths of the project will depend upon the transition from the scale of the



Project for the Musée du Séminaire, Québec, 1992, Gauthier, Guité, Roy, architectes / Le Groupe Lestage inc. Model.

upper town and the Séminaire to the galleries below as well as the relationship that can be made between this particular context and character of the collection. The temptation to create a subterranean mall of culture ought to be resisted with the greatest force.

THE MUSEUM AS CULTURAL EVENT

Art in fact defies all of these thematic preoccupations. In the end, the museum is only the container and the trappings that we give to art - a warehouse, a treasury or the social condenser in which our societal rituals are able to incorporate art. The new museum mediates all of our other preoccupations with a side of each of us that mostly remains untapped and unchallenged.

It is both fitting and surprising that the least well known of all of these projects puts together the most coherent and hopeful statement on the new museum. Located in a little but legendary village only an hour from Québec, the Centre d'exposition de Baie-Saint-Paul opened its doors on the 24 June 1992. It is an unassuming and deceptively simple project lovingly assembled by a young architect and a passionate client. The collection includes only a selection of works by young painters participating in the ten year old annual Symposium de la jeune peinture au Canada. The plan of the museum consists of a single large exhibition space, a generous entrance hall, a small boutique and a mezzanine occupied by the administration of the Centre d'art.

The project is presented in the pages that follow. Suffice to conclude this survey of the new museums, three aspects of this simple project transform the ordinary to the sublime. Firstly, the project sits prominently and literally on the very edge of the sidewalk of one of two main streets facing the church. Secondly, the generously glazed volume of the entrance hall is pulled slightly back from the sidewalk creating a subtle tension between the museum and the village. Finally, four great steel panels at the end of the exhibition space slide open directly on the street. The relationship of the project to the scale of the street undoubtedly caused some town planning official consternation but they had the good sense to see beyond textbook urban design. It is indeed a rare, subtle and enlightened intervention in a context that is too often taken for granted.

The immediate and uncompromising juxtaposition of the place of art and the daily rituals of life in the village is refreshing and invigorating, particularly in light of all of the various and conflicting concerns of the preceding projects. For a moment, in a small village in Québec, art and both the burdens and pleasures of life are unmediated and united.

BIOGRAPHICAL NOTE

Mark Poddubiuk is a graduate of the School of Architecture of McGill University and works as an architect in Montréal. He is a former member of the editorial committee of *ARQ* and teaches on occasion in the Design de l'environnement program at UQAM and at McGill University School of Architecture.

1



LE MUSÉE McCORD D'HISTOIRE CANADIENNE, MONTREAL

ARCHITECTES

Jodoin, Lamarre, Pratte et Associés / LeMoyne, Lapointe, Magne.

ÉQUIPE DE DESIGN

Michel Lapointe (responsable), Robert Magne, Erik Marosi, Frédéric Dubé, Nicole Pelletier.

ÉQUIPE DE RÉALISATION

Louis Bellefleur (responsable), Denis Gaudreau, Erik Marosi, Michel Bourassa, Josh Pekustun, Josée Bourbonnais, Christine Lacroix, Renée Desjardins, Serge Breton, Richard Szczawinski, Sylvain Gagné, Martine Walsh.

CLIENT

Le Musée McCord d'histoire canadienne

PROGRAMME

Réaménagement et agrandissement du musée, comprenant des espaces d'exposition et de réserve, des laboratoires de restauration, une bibliothèque et un centre de documentation, un café, une boutique et des bureaux.

BUDGET

30, 5 millions \$

Grâce à un généreux don de la fondation de la famille J. W. McConnell, le Musée McCord d'histoire canadienne a récemment complété un ambitieux réaménagement et agrandissement de son bâtiment, l'ancien centre social des étudiants de l'université McGill réalisé entre 1904 et 1905 par l'architecte Percy Erskine Nobbs et transformé à l'usage du musée en 1967 par les architectes Affleck, Desbarats, Dimakopoulos, Lebensold et Sise. La triple mission de préservation, d'étude et de diffusion de l'histoire canadienne et les sept collections du musée — ethnologie, peinture, bibliothèque et archives, dessins et estampes, costumes et textiles, art décoratif et artisanat et photographie — prennent maintenant place dans quelque 9 000 mètres carrés.

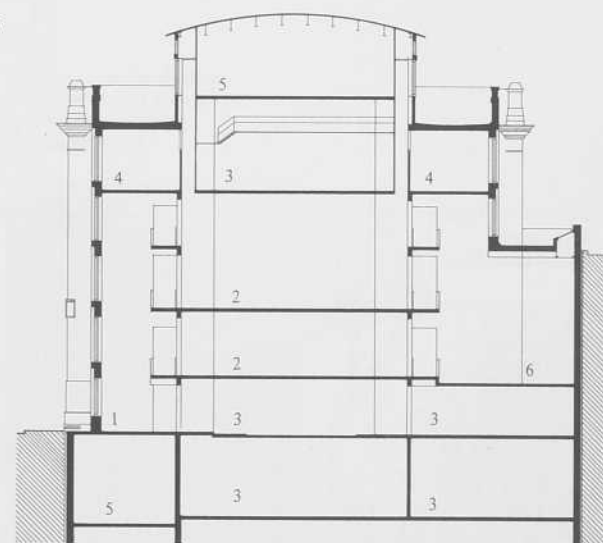
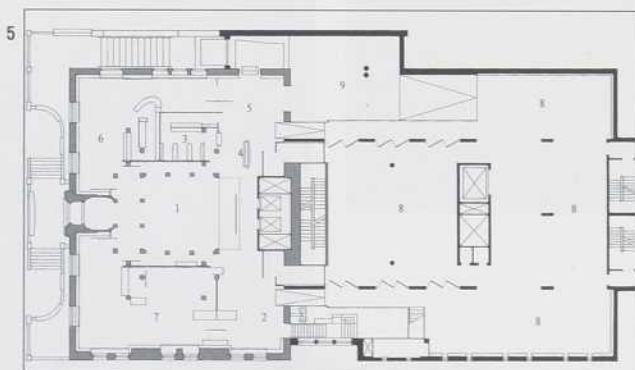
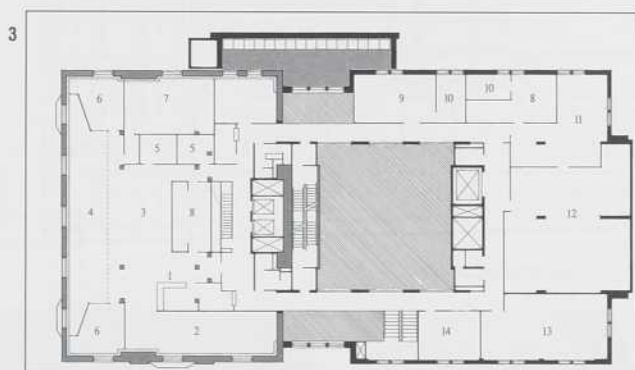
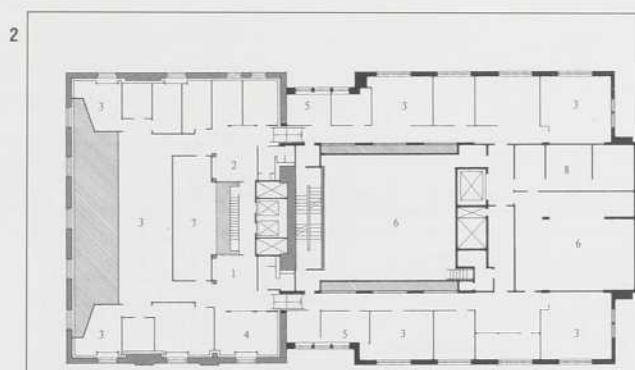
Dans le but de remettre en valeur le bâtiment de Nobbs et de s'éloigner du concept de «boîte noire» caractérisant l'aménagement précédent, le consortium formé des architectes Jodoin, Lamarre, Pratte et Associés et LeMoyne, Lapointe, Magne s'est inspiré du bâtiment de Nobbs comme modèle pour son agrandissement. L'addition, rappelant la volumétrie de l'ancien bâtiment, loge les espaces dont il s'accommoderait mal tels les galeries d'exposition exigeant une grande hauteur de plafond, les réserves et les laboratoires. Le pavillon de la rue Sherbrooke renferme pour

sa part les espaces d'accueil, le café, la boutique et les salles dédiées à la collection permanente du musée. L'ancien est uni au nouveau par des paires de passerelles surplombant deux «cours» baignées de lumière: la cour située à l'ouest, éclairée par une grande verrière donnant sur la rue Victoria, contient l'escalier reliant les étages publics; celle de l'est, point de départ du parcours de la visite, sert aux événements publics. Le plan est en outre articulé par trois puits de service verticaux dont les deux premiers définissent, au coeur du musée, une galerie à double hauteur. Une gamme de matériaux — ardoise volcanique du Royaume-Uni et érable teint pour les planchers; panneaux plaqués d'érable coloré, gypse et béton naturel pour les murs; acier peint, verre écaillé et dépoli pour les garde-corps —, enrichie par des touches de bronze, d'acier inoxydable et d'onyx, est utilisée dans l'ensemble du bâtiment. Une attention particulière a été portée au dessin des surfaces situées à l'intérieur de l'édifice de Nobbs où les architectes ont dégagé toutes les fenêtres et restauré les éléments architecturaux préservés par la rénovation tels l'arcade du hall et le plafond de l'ancienne salle de bal.

Le programme n'exigeant pas un éclairage zénithal naturel dans les espaces d'exposition, ceux-ci occupent plusieurs étages du bâtiment où ils s'articulent grâce à des parois pivotantes, à la fois portes et surfaces d'accrochage. Celles-ci varient d'une partie à l'autre de l'édifice: les parements disposés dans l'ancien club rappellent le décor soigné de Nobbs grâce à l'utilisation de lambris d'érable teint alors que les murs de périphérie du nouveau bâtiment sont couverts de panneaux de gypse peint encadré d'acier surmonté d'une bande d'éclairage fluorescent et ponctué par endroits de petites fenêtres recouvertes de volets d'onyx.

Nous devons nous réjouir de l'importance que le musée McCord a accordé à l'architecture comme partie intégrante de la mission d'une institution culturelle, de quelque nature qu'elle soit. Autant par la clarté du plan que par la richesse de l'articulation des matériaux, les architectes ont su démontrer que l'architecture peut mettre en valeur la présentation d'artefacts et contribuer au plaisir d'une visite au musée. Espérons que les commissaires soient aussi éclairés que le maître d'ouvrage afin que la mise en place des expositions — et nous pouvons déjà en voir un déplorable exemple dans la grande galerie de l'étage supérieur — ne se fasse au détriment de la qualité de l'architecture du nouveau Musée McCord d'histoire canadienne.

JEAN-FRANÇOIS BÉDARD



Le Musée McCord d'histoire canadienne

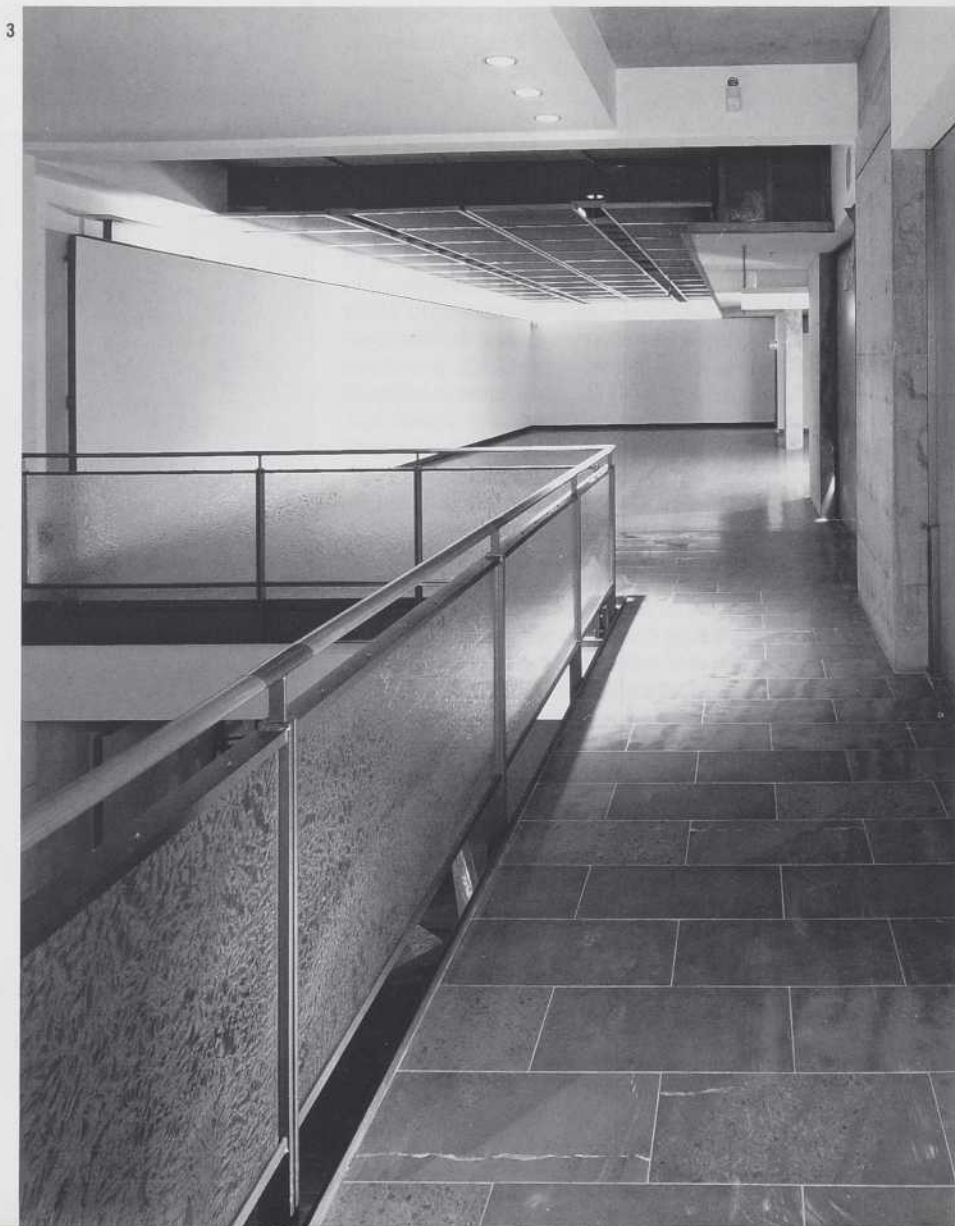
1. Cour intérieure est.
2. Plan du 4^e étage: Réception¹, Secrétariat², Bureau³, Salon du personnel⁴, Salle de réunion⁵, Réserve de costumes et de textiles⁶, Salle d'examen⁷.
3. Plan du 3^e étage: Comptoir de bibliothèque¹, Catalogues², Rayons³, Salle de lecture⁴, Étude de groupes⁵, Bureau⁶, Réserve des archives⁷, Atelier⁸, Studio de photographie⁹, Laboratoire¹⁰, Consultation¹¹, Réserve¹², Laboratoire¹³, Salle du service bénévole¹⁴.
4. Plan du 1^{er} étage: Collection du musée¹, Exposition thématique², Exposition itinérante³.
5. Plan du rez-de-chaussée: Foyer¹, Réception des groupes², Vestiaire³, Information⁴, Détente⁵, Café⁶, Boutique⁷, Exposition thématique⁸, Cour intérieure⁹.
6. Coupe transversale.

LE MUSÉE McCORD

1



1. Élévation rue Victoria.
2. Bibliothèque.
3. Salle d'exposition.



LE MUSÉE DES HOSPITALIÈRES DE L'HÔTEL-DIEU DE MONTRÉAL

ARCHITECTES

D'Anjou, Bernard et Mercier, architectes, Québec

Pierre D'Anjou, associé responsable de la coordination

Pierre Mercier, associé responsable du design

Linda Rheault, architecte chargée du projet

CLIENT

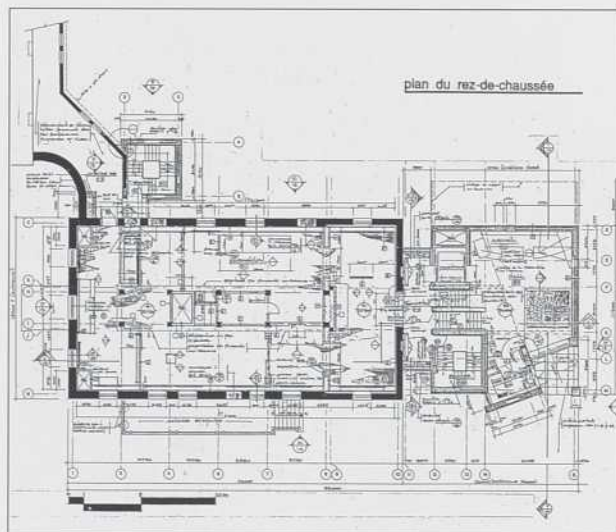
Les religieuses Hospitalières de Saint-Joseph

PROGRAMME

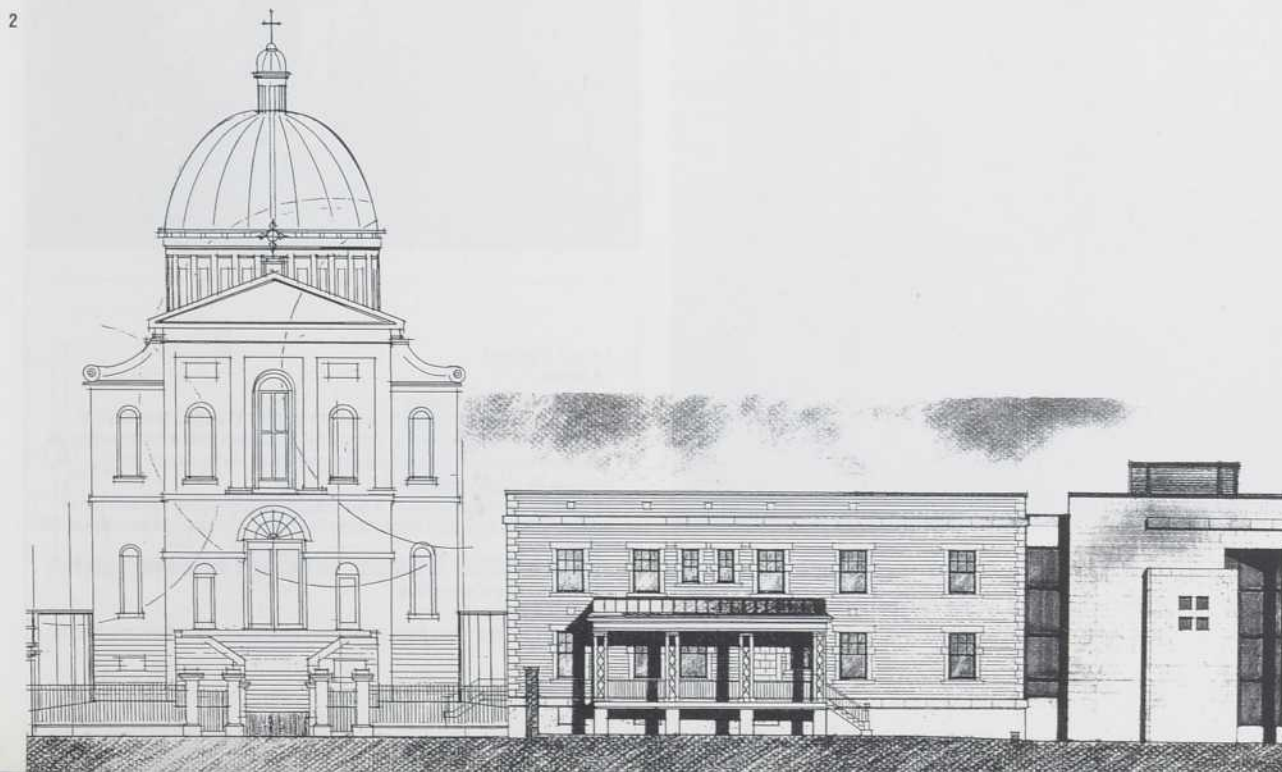
Réaménagement et agrandissement d'un bâtiment désaffecté sur une portion de terrain acquise de l'Hôtel-Dieu pour accueillir les aires d'exposition d'une collection comprenant notamment une pièce vedette, l'escalier de Lafèche, et loger les bureaux administratifs et services annexes. Conception du mobilier muséologique.

Paradoxe de l'actualité. Alors qu'il a été décidé du déménagement de l'Hôtel-Dieu de Montréal, contre la volonté de la majorité des citoyens, un petit musée retraçant l'histoire de cette vénérable institution vient de s'ouvrir sur l'avenue des Pins à Montréal. Il est installé dans la résidence des prêtres, voisine de la chapelle dessinée par Victor Bourgeau au siècle dernier, aujourd'hui restaurée et agrandie. À l'immeuble existant, seuls deux volumes ont été ajoutés, des «tours» de circulation verticale, l'une à l'arrière, l'autre à l'avant. Celle-ci, non seulement marque l'entrée publique du musée et loge l'accueil, mais abrite l'escalier de l'ancien prieuré de Saint-Thomas de Lafèche, en France, offert à la Ville de Montréal en 1963. Parallélépipèdes revêtus de pierre grise lisse, ces ajouts contemporains complètent sans heurts l'édifice historique. La mission des architectes s'étendait jusqu'au dessin du mobilier d'exposition. S'il est évident que l'aménagement intérieur et les détails ont été étudiés avec soin, il faut néanmoins noter que certains éléments sont lourds et par trop présents dans un espace qui s'offre pourtant comme une sorte d'écrin.

FRANCE VANLAETHEM



1. Plan du rez-de-chaussée.
2. Élévation sur l'avenue des Pins.
3. Façade principale.
4. Vue intérieure.



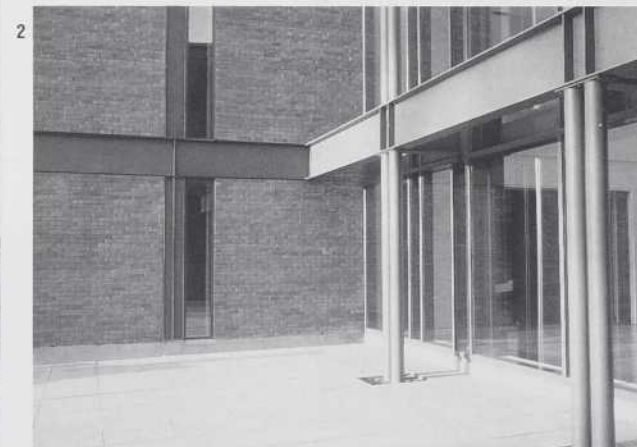
CENTRE D'EXPOSITION DE BAIE-SAINT-PAUL

ARCHITECTE
Pierre Thibault, Québec

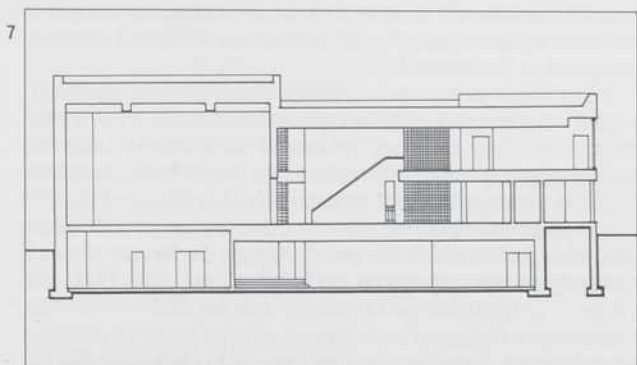
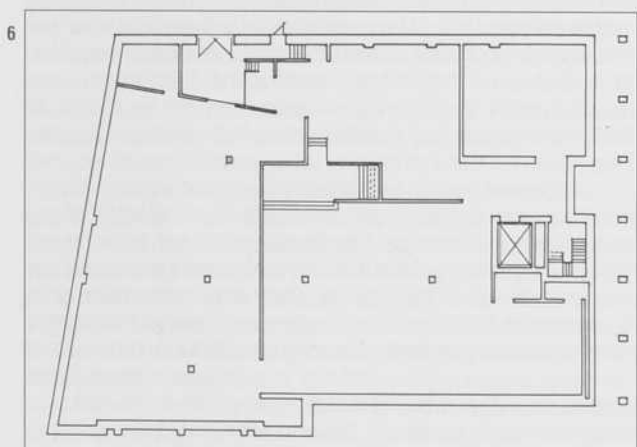
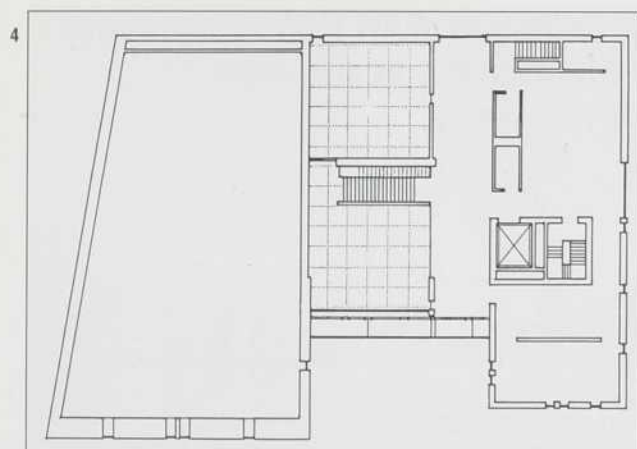
CLIENT
La Corporation du Centre d'Art de Baie-Saint-Paul

PROGRAMME
Des espaces d'exposition et de réserve ainsi que des bureaux pour l'administration, pour une surface totale de 2 000 m².

COÛT DE CONSTRUCTION
2 millions \$



1. Le hall d'accueil.
2. Le parvis.
3. La façade sur rue.
4. Le plan de l'étage où apparaissent, de gauche à droite : le vide de la grande salle d'exposition, le vide du hall d'accueil avec en mezzanine un espace d'exposition et, autour des circulations verticales de service, les bureaux de l'administration.
5. Le plan du rez-de-chaussée : à gauche, la grande salle d'exposition, au centre, le hall d'accueil que précède le parvis, à droite, les services et leur entrée.
6. Le plan du sous-sol : en couronne, les ateliers et les réserves, au centre, une autre salle d'exposition.
7. Coupe longitudinale.
8. La grande salle d'exposition du rez-de-chaussée (photo: François Rivard).



Le village de Baie-Saint-Paul est un foyer artistique important depuis que certains peintres du Québec ont élu domicile dans cette région reconnue pour la beauté de ses paysages et la qualité de sa lumière. Cette vocation a été renforcée dans le temps présent, avec l'organisation annuelle du Symposium de la jeune peinture, un des événements culturels estivaux majeurs, une rencontre centrée sur la création et l'échange international. Pour son dixième anniversaire, cette année, cette institution pourra profiter d'un lieu d'exposition à la mesure de son ambition puisque lors de la fête de la Saint-Jean, le 24 juin dernier, son centre d'exposition était inauguré. Construit sur la rue principale, en face de l'église, le nouveau bâtiment est de facture résolument moderne par la rationalité de son plan et de sa construction, la simplicité de ses formes et l'importance accordée à la lumière naturelle dans la définition architecturale de ses espaces. La hauteur réduite et la volumétrie fragmentée du nouvel édifice contribuent à son intégration dans le tissu urbain existant, les trois volumes qui le composent correspondant à ses trois grandes fonctions: l'exposition, l'accueil et l'administration. Mitoyenne aux maisons qui construisent la rue, la grande salle d'exposition épouse la forme de l'ancien cinéma qui s'érigait là et que la corporation a acheté en vue de la réalisation de son centre, sans pour autant pouvoir réutiliser cet équipement vétuste. Bâti à front de rue, ce grand volume relativement opaque prolonge l'alignement commercial, tout comme, d'ailleurs, l'aille de l'administration qui longe, en outre, la rue latérale, bien qu'ici une arcade mène à l'entrée de service. Par contre, en son centre, l'édifice établit un retrait et dégage un parvis, prolongement extérieur du hall, lieu d'accueil du public.

Dans ce petit musée, la fonction exposition prévaut sur toute autre; une moitié de la surface du bâtiment y est consacrée. Quatre salles, de grandeurs et de formes diversifiées, permettent d'organiser avec souplesse les manifestations. L'espace compressé de la salle souterraine contraste avec l'ampleur de la grande salle du rez-de-chaussée qui s'ouvre sur la rue par une vitrine et donne

directement sur le hall, tout comme d'ailleurs les deux autres, l'une, petite et haute, se développant derrière l'escalier, l'autre, longue et basse, s'ouvrant en balcon. Dans ce projet, la lumière naturelle est un matériau important. Elle inonde le hall d'accueil par la grande paroi vitrée qui le délimite côté rue, le soleil jouant dans la structure métallique et projetant ses ombres changeantes sur les grands murs blancs. Dans les autres espaces, elle pénètre par des meurtrières ou encore de grands pans de briques de verre. Mais dans ce bâtiment, les baies - fenêtres et portes - ne sont pas de simples ouvertures dans les murs; équipées de hauts et minces volets ou de panneaux coulissants, elles peuvent être bouchées suivant les besoins, les panneaux qui le ferment finis de placoplâtre sur leur face intérieure se fondant dans le mur. La surface de cimaise se trouve ainsi étendue, mais encore la qualité lumineuse et spatiale des salles modulées.

Du point de vue constructif, ce petit bâtiment est à la fois simple et sophistiqué. Sa charpente métallique est manifestée en façade, bien qu'indirectement; afin d'éviter les problèmes thermiques, l'ossature porteuse protégée dans le mur, est dédoublée par une structure secondaire, plus légère, portant et subdivisant les grands pans de maçonnerie. Néanmoins, lorsque la façade se retire, ce double système apparaît, le long de l'arcade ou encore du parvis. Les matériaux de construction et les couleurs utilisés sont en nombre limité: structure et huisserie en acier peint gris-vert, revêtement de briques brunes à l'extérieur et de plâtre peint blanc à l'intérieur, panneaux de briques de verre, menuiserie d'érable ou de merisier blond, dalle de granit ou tapis gris taupe. Mais leur mise en oeuvre contrôlée par la géométrie et le détail assure une très grande qualité architecturale à ce bâtiment dont le coût de construction est, soulignons-le, minime, et ceci tout en respectant les normes muséologiques actuelles. Une réalisation qui confirme la compétence et le talent de l'architecte.

FRANCE VANLAETHEM

1



LE PAVILLON JEAN-NOËL-DESMARAIS DU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL

ARCHITECTES

Moshe Safdie, architecte / Desnoyers, Mercure & Associés / Lemay, Leclerc.

ARCHITECTE CONCEPTEUR

Moshe Safdie

CLIENT

Le Musée des beaux-arts de Montréal

PROGRAMME

Construction d'un nouveau pavillon d'une superficie de 25 000 mètres carrés, doublant les aires d'exposition du musée et prévoyant des espaces publics en plus d'une librairie, d'une boutique et d'une cafétéria, y compris, des bureaux administratifs, des ateliers et des dépôts pour les oeuvres d'art.

COÛT DE CONSTRUCTION

95 millions \$

De tous les musées montréalais récemment complétés, le Musée des beaux-arts est certes le plus ambitieux. L'architecture monumentale de son nouveau pavillon, rue Sherbrooke, symbolise en quelque sorte la quintessence de la culture traditionnelle à Montréal et sied bien à cette prétention. Après plusieurs tergiversations, l'architecte concepteur Moshe Safdie a finalement opté pour une composition symétrique où une arche monumentale de maçonnerie vient encadrer une immense verrière; il définit ainsi un vaste espace civique («an urban room»), pour reprendre les propos de Safdie) qui permet une transition de la rue jusqu'aux espaces d'exposition où mène un escalier monumental.

La conservation du New Sherbrooke Apartments posait un problème de composition difficile; Safdie l'appréhendait, lui qui n'avait pas caché son peu d'enthousiasme pour ce bâtiment. Finalement, l'aménagement intérieur des salles d'exposition sur deux niveaux, sans référence ou presque aux ouvertures de la façade conservée, a donné un résultat satisfaisant et bien intégré aux vastes salles plus librement conçues à l'arrière. En façade, la rupture est beaucoup plus volontaire et nette et en définitive, seule la hauteur du nouveau bâtiment établit quelque lien de parenté avec l'ancien immeuble résidentiel. Les deux bâtiments se rejoignent ou presque; sur rue, une bande de verre les isole; à l'intérieur une tranchée ouverte sur toute la hauteur de l'immeuble marque la distance: espace volontairement dramatique mais peut-être plus inquiétant qu'émouvant.

Les vastes salles d'exposition du dernier niveau succèdent, près de vingt ans plus tard, aux salles qu'avait conçu, à l'arrière du bâtiment d'origine, au milieu des années 1970, la firme Arcop et il est intéressant d'examiner la façon dont a évolué la conception de ces lieux au cours de cette période. Au début des années 1970 l'ordre structural définit l'espace: la structure à caissons de béton détermine l'architecture du lieu, à l'image de ce que réalisait quelques années auparavant un bâtiment qui allait avoir une influence considérable sur l'architecture de ces décennies, le Yale University Art Gallery de Louis Khan avec sa structure de caissons tétraédriques; toute définition de l'espace par des panneaux ou

1. Le grand hall du Pavillon Jean-Noël-Desmarais.
2. Le Musée des beaux-arts de Montréal et son extension, le Pavillon Jean-Noël-Desmarais, rue Sherbrooke.



2

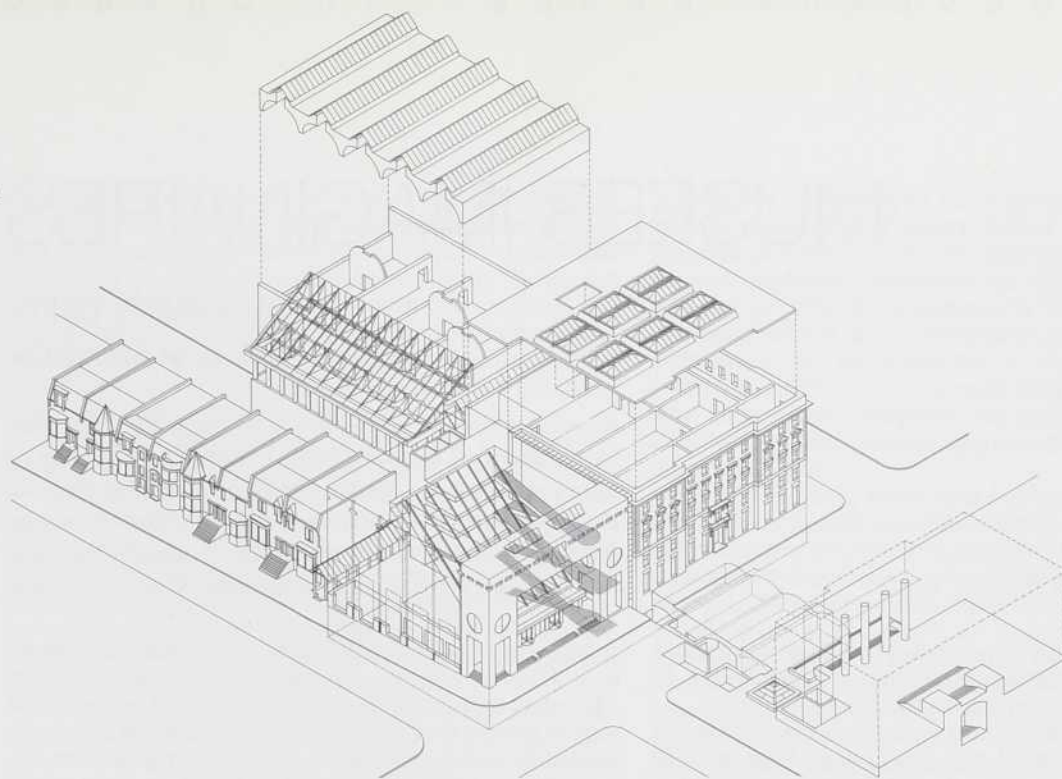


3. Une salle d'exposition.

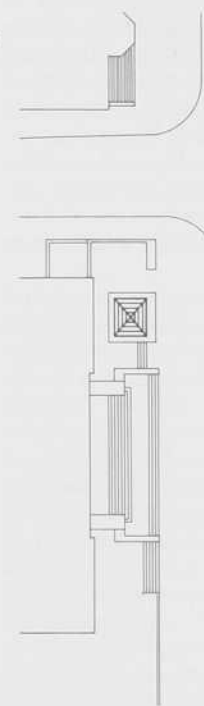
4. Axonométrie.

5. Le rez-de-chaussée: hall d'accueil¹, boutique², librairie³, galerie d'art-vente et location⁴, carrefour éducatif et culturel⁵.

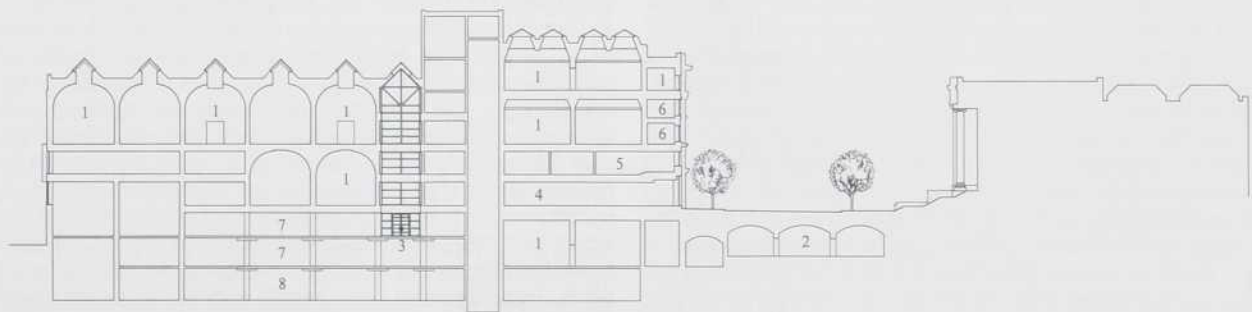
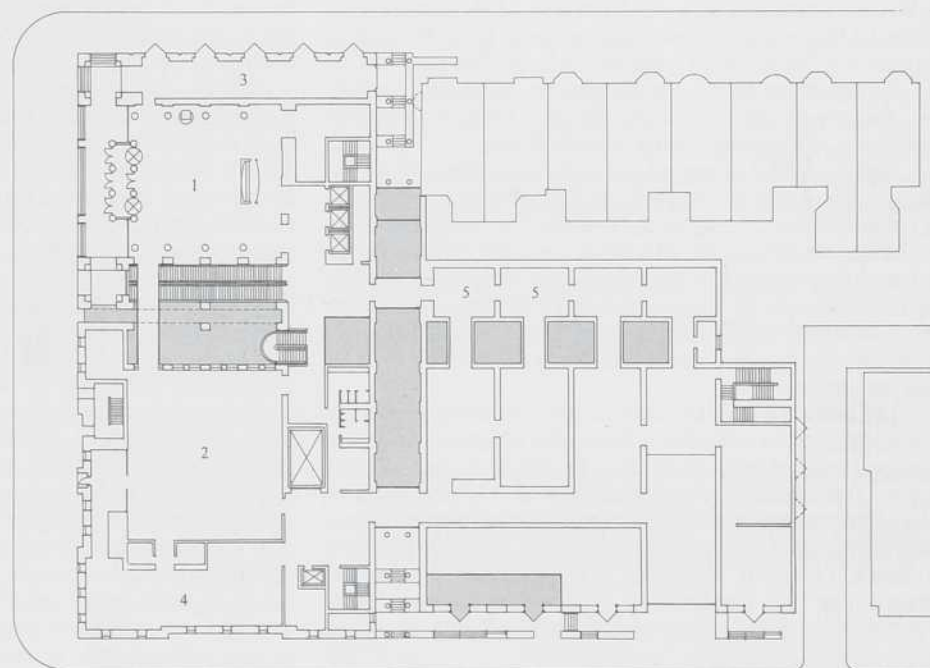
6. Coupe longitudinale.



5



6



cloisons mobiles y devient accessoire et les variations volumétriques ne sont rendues possibles que par une manipulation de la géométrie structurale. Aujourd'hui la conception spatiale s'est en quelque sorte affranchie des contraintes structurales et la forme des espaces d'exposition devient fonction du rappel de certaines formes traditionnelles et de la modulation de la lumière recherchée. La structure est désormais absente, dissimulée ou maquillée par le placo-plâtre omniprésent. On retrouve ici, au Musée des beaux-arts, la forme d'une autre réalisation de Khan, celle des salles du musée Kimbell, mais sans la vérité structurale si évidente dans cet immeuble.

Et cette volonté d'échapper en quelque sorte aux lois de la gravité ne se limite pas aux salles d'exposition. Le grand hall qui y donne accès, le jardin d'hiver, est recouvert d'une immense verrière presque immatérielle où la structure essentiellement composée de tenseurs et de poinçons est d'une finesse remarquable. Elle vient cependant reposer sur une alternance de colonnes et de fausses colonnes délibérément surdimensionnées qui atténuent la hardiesse structurale.

Ailleurs, dans le hall d'entrée, c'est par une allusion ironique que l'architecte semble vouloir continuer son œuvre de déconstruction d'une éthique structurale; dans la veine du post-modernisme très fécond dans ce genre d'allusions, de fausses colonnes tronquées viennent évoquer de façon quelque peu dérisoire l'ordre du hall d'entrée des frères Maxwell.

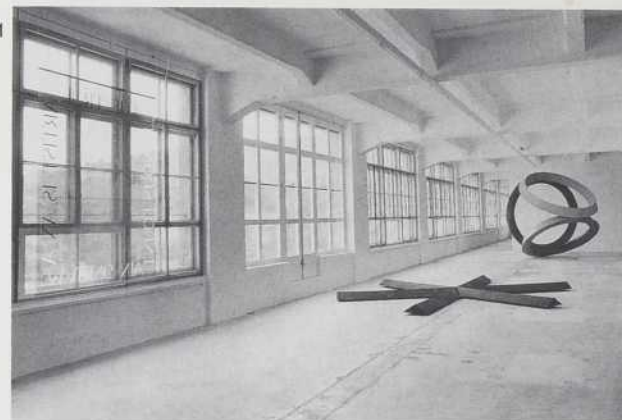
De propos délibéré on construit donc une architecture d'ambiance avec beaucoup d'assurance et une certaine cohérence formelle. On construit cependant un décor où le granit des pavements réussit mal à ancrer une architecture légère. Même l'escalier monumental («the Egyptian stairs», lit-on sur les croquis de Safdie), où la proportion inhabituelle des marches veut sans doute commander un certain cérémonial chez le visiteur qui monte du hall d'entrée aux salles d'exposition, ne peut imposer son rythme.

PIERRE BEAUPRÉ, ARCHITECTE

MUSÉES IMAGINAIRES

DU «MUSÉE LOFT»
AU «MUSÉE À SCÉNARIO»

Avant de concevoir, de planifier et de mettre en forme architecturalement ses musées récents, le Québec les aura rêvés sur papier. Au début des années 1980, les médias font écho aux polémiques où s'opposaient deux grandes images du musée. Schématiquement, s'affrontaient alors le «musée loft» des artistes et le «musée à scénario» des technocrates. Genèse d'un débat.



RENÉ VIAU, CRITIQUE D'ART, PARIS

Boom muséal. D'abord à Ottawa, puis à Québec. Et maintenant à Montréal. Ça pousse comme des champignons après la pluie. Le phénomène est mondial en ces «années musées».

Arche de marbre, façade sous verre, la nouvelle aile du Musée des beaux-arts de Montréal allait provoquer en 1992 une série d'accouchements en cascades dans la métropole. À Pointe-à-Callière, le Musée d'archéologie et d'histoire marque le lieu même du bivouac amérindien où la ville fut fondée. Le McCord fait peau neuve. Le Musée d'art contemporain qui jouait les belles au bois dormant à la Cité du Havre renaît enfin à la vie, Place des Arts.

Constructions, ajouts, transformations, toilettes. Au Québec, pas une de ces institutions, des plus modestes aux plus imposantes, n'échappent à cette nouvelle fièvre.

Comme partout au monde, ces nouveaux musées, nouvelles places publiques des années 1990, sont aussi à leur façon des lieux de culte de la nouvelle religion du 20^e siècle. Comme les cathédrales d'antan, ces temples de l'art ou du souvenir ne célèbrent-ils pas la ville où ils s'implantent? Derniers lieux de rencontre au sein de leur communauté, ils flattent tout autant le sens civique des hommes politiques et des mécènes qui les ont commandés qu'ils proposent des images à une collectivité et de nouveaux lieux de catalyse sociale.

Le Canada et le Québec auront assisté à ce frénétique effort de consolidation d'une institution contestée par les artistes mêmes et que l'on croyait en perte de vitesse, il y a vingt ans à peine. Ce qui frappe, cependant, c'est ce décalage dans le temps entre la décision de construire et la livraison du bâtiment pour ce nouveau spectaculaire, par rapport à l'Allemagne, aux États-Unis ou à la France. Là-bas, la croissance et la rénovation des musées atteignent en 1992 une deuxième génération et touchent désormais, après ceux des grands centres, les établissements régionaux.

AVANT ET APRÈS

Ces accouchements en série participent d'un même élan international qui fait du musée la cathédrale des villes post-industrielles de la décennie actuelle. Mais ici l'effort muséologique pourrait aussi s'expliquer par l'histoire du pays tissée de sempiternelles luttes culturelles entre Ottawa et Québec. À cet égard, la multiplication, au même moment, de ces institutions culturelles que sont les musées s'expliquent également par les péripéties d'une politique nationale complexe. Ce boom couleur locale se teinte donc de mimétisme, de compétition et d'affirmation culturelle des forces géopolitiques en tension dans l'ensemble canadien pour lequel les notions de culture et de communication sont des enjeux vitaux.

Ainsi l'architecture à la recherche de cérémonial du Musée des beaux-arts d'Ottawa a été pensée par son créateur, l'architecte Moshe Safdie, notamment par l'emploi symbolique de certains matériaux et les emprunts formels aux édifices du parlement voisin

comme «un véritable hymne au Canada». En revanche, le Musée de la Civilisation à Québec, oeuvre du même architecte, joue aussi très fort de la citation et du mimétisme selon une même logique, mais en fonction de référents très différents évacuant paradoxalement toute velléité d'exprimer un quelconque «régionalisme critique» pour un projet qui se voulait au départ, de par la volonté politique qui l'a conçu, une sorte de microcosme manifeste du Québec. Avant que ces nouveaux musées, ces projets de rénovation ou ces nouvelles ailes sortent de terre à Ottawa, à Québec et à Montréal, près d'une douzaine d'années se seront écoulées. Il aura fallu tout ce temps pour définir les besoins et les attentes de la communauté d'usagers, et la commande de clients pour lesquels les différents «paliers» de gouvernements auront investi les deniers publics, engendrant ainsi un certain consensus qui, étonnamment, bien qu'il ait été pris en compte dans les options et décisions des planificateurs, n'influencera que d'une façon assez limitée la mise en forme finale.

Mais le plus souvent et ce en fonction d'une dynamique qui fait du populisme une des valeurs-clefs de la société québécoise depuis la fin des années 1960, l'investissement public aura davantage été justifié par les succès de box-office en tant que mesure d'excellence. Le concept de faisabilité, les liens avec l'industrie touristique et la notion de rentabilité économique de l'investissement culturel devenant des mots-clefs. Selon cette approche, le musée, même si sa vocation dans la réhabilitation d'un quartier et la façon dont il s'insère dans l'ensemble urbain n'est pas toujours complètement investie, sera perçu comme un plus pour la ville ou pour une capitale à la recherche de prestige et de valorisation. Au détriment même du contenu: collection et exposition, la commande du musée en tant que strict équipement, dans certains cas, conduit à une architecture largement dominée par la vocation du service professionnel et axée sur la recherche de solutions «raisonnables» tant du point de vue technique qu'architectural et financier.

LÉGENDES D'ENTREPÔT OU ENTREPÔTS DES LÉGENDES ?

Au Canada et au Québec, les artistes ont été à l'origine de la création de la plupart des institutions muséologiques. Certes le parachèvement du Musée des beaux-arts d'Ottawa aura-t-il été interprété par une victoire de la communauté artistique vers laquelle en définitive, pour une fois, un budget aussi considérable avait été mobilisé. Il est vrai aussi que les salles d'exposition du nouveau Musée d'art contemporain ont été conçues, jusqu'à un certain point, en fonction des exigences de la création actuelle, des leçons de l'atelier et des lieux investis par les artistes. On peut cependant affirmer que les artistes ont été rapidement écartés du débat. Dans l'ensemble, ces nouveaux musées n'apportent pas de réponse innovatrice aux questions soulevées par une scène artistique souvent alternative. Ici, depuis une quinzaine d'années,

nombre d'artistes ont pris l'habitude de montrer leur travail dans des locaux désaffectés, encourageant une nouvelle production «in situ» que le musée aura plutôt formalisée à outrance notamment par l'application aberrante de la loi du un pour cent en un tel lieu. Tandis que les centres d'exposition gérés par les artistes et les structures légères ont proliféré, ignorant ces nouvelles interventions et leur dynamique sur la scène artistique, ces nouveaux musées répondent avant tout à des impératifs de visibilité.

C'était pourtant davantage sur l'institution elle-même que portaient à ses débuts les interrogations où était présente en filigrane et à travers des acteurs très diversifiés la nécessité «d'adapter» le concept même du musée aux spécificités du milieu. Les arguments, en ce sens, ressemblaient davantage à des perceptions contradictoires issues de cette même constatation.

Dès la fin des années 1970 alors que la muséologie devient un thème médiatisé, déjà cette dichotomie entre le contenant et le contenu est mise de l'avant. Les critiques acerbes de l'époque craignent déjà, avant tout, que l'accent soit placé sur la monumentalité institutionnelle dans une discussion souvent tumultueuse.

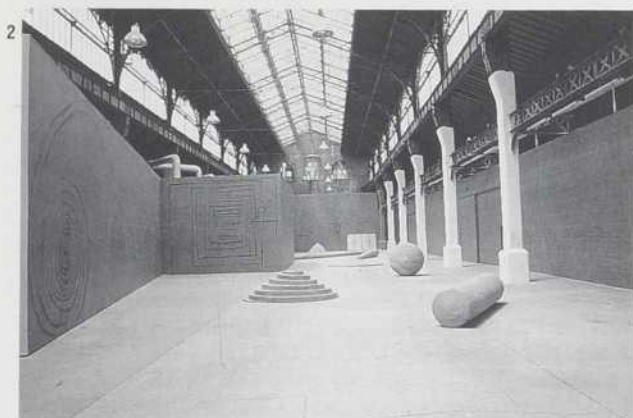
Il faut bien admettre qu'il n'existait pas, au Québec, de tradition muséologique sur laquelle s'appuyer. Aucune institution québécoise n'était auparavant en mesure de présenter un panorama complet et chronologique de l'art du Québec, non pas tant à cause des lacunes des collections mais plutôt par le manque d'espaces adéquats. Seule, paradoxalement, la Galerie nationale du Canada à Ottawa y pourvoyait.

La définition souvent malaisée des besoins, la nécessité de créer des foyers vivants pour l'art actuel, les inévitables rivalités entre institutions et disciplines pour l'obtention d'investissements culturels importants, les incessantes polémiques sur la programmation et les choix architecturaux marquèrent les prises de positions publiques peu à peu étouffées au fur et à mesure des mises en chantier de ces musées.

ESPACES D'ARTISTES

Quels sont ces «musées de papier», chers à Borges qui seraient «rêvés» alors au fil des commentaires, des souhaits, des propositions, des rapports dont font écho, jusqu'au milieu des années 1980 les milieux québécois concernés. Plus que schématiquement, deux pôles ici s'opposaient. Les images de musées se sont cristallisées autour du futur Musée d'art contemporain à Montréal, enjeu des «territoires d'artistes», et du Musée de la Civilisation de Québec dont les concepteurs voulaient faire au départ: un musée de «l'homme d'ici».

D'un côté le musée «rêvé» est fondamentalement un espace de production. Il se doit d'activer et de stimuler une scène artistique qui le perçoit comme un ferment de créativité et de stimulation en se faisant la plate-forme, avec qualité et discernement, des auda-



ces de la création contemporaine. Cette idée du musée au service de la création vivante ne pouvait que s'opposer dans le cas du Musée de la Civilisation, au musée issu du pouvoir politique dont il serait en quelque sorte l'expression. Dans sa première définition très malhabile, le Musée de la Civilisation, au contraire, se voulait le reflet et le miroir d'une communauté à la recherche de symboles d'elle-même en un monument focalisateur. Cette muséologie réductrice ne serait plus basée sur la qualité des oeuvres qui y sont conservées ni même sur la pertinence de l'objet à exposer mais avant tout sur le didactisme et l'interprétation. L'artefact n'y a qu'un rôle d'accessoire. Au «musée loft» s'opposait schématiquement le «musée à scénario» dans un débat quelque peu faussé entre la vérité de la création et les dérapages, pourtant réels, de l'interprétation.

LE «MUSÉE LOFT»

On ne connaît que trop les avatars de la difficile relocalisation à la Place des Arts du Musée d'art contemporain pour insister ici sur les réactions suscitées par cet épineux dossier.

L'annonce du concours architectural et du choix de cet emplacement par le ministère des Affaires culturelles en 1983 fut précédée d'une série de pressions publiques qu'exerça, à partir de la fin des années 1970, la communauté artistique afin de hâter ce déménagement.

Dix ans après, certes, il apparaîtra revanchard, et facile, de réécrire l'histoire. Il est curieux cependant que parmi l'éventail des options s'offrant à ce musée pour sa relocalisation, l'hypothèse d'une reconversion dans un bâtiment à la vocation ainsi transformée ait été balayée si rapidement dans une ville dont pourtant la sensibilité se nourrit de ces fréquents «recyclages». Dès 1979, il fut d'abord question de la Place Dupuis alors vide. Mais l'immeuble de ces anciens grands magasins fut jugé «hors normes» pour un tel usage. D'autres lieux certainement plus évocateurs ont été aussi écartés pour des raisons similaires.

Ce type de bâti correspondait pourtant tout à fait à la sensibilité des artistes contemporains. Ces espaces sont ceux qui se rapprochent le plus de l'atelier. Ailleurs comme au nouveau Moca d'Anvers, l'expérience a été tentée avec succès. Quelques-uns des centres d'exposition les plus réussis de la décennie 1980 ont été ainsi construits «de l'intérieur» dans des locaux industriels reconvertis.

En Suisse par exemple, à Schaffhouse, là où le Rhin prend sa source, le Hallen für Neue Kunst déploie, dans l'usine textile désaffectée en bordure du fleuve, sur plus de quatre étages réaménagés avec l'aide de la ville, ses 1 600 mètres carrés sans aucune cloison. Arpenter ce bâtiment de béton armé avec structure portante, c'est avant tout expérimenter un programme très exactement défini par la simplicité du nom de ce musée regroupant en une collection privée, un art résolument public. Selon la stricte

traduction de ce nom donné, ces «espaces pour l'art contemporain» proposent sans aucun compromis une adéquation à chaque pièce qui trouvent ainsi leur cohérence. Espace littéral, la collection assure ainsi un partenariat actif avec les artistes choisis. Les possibilités d'intervention de cet espace industriel sont telles qu'il offre au visiteur des conditions de lisibilité et d'expérimentation quasi optimales. En fait, les oeuvres d'art sont montrées ici sur leur territoire sans qu'aucune emphase ne soit placée sur le décorum ou les rituels habituels de présentation de l'art.

Ici, tout est établi pour que le musée soit le produit des exigences de l'art et non l'inverse. Il est significatif qu'au chapitre du financement des aménagements par exemple, le moins de travaux possibles ont été effectués pour un coût total de 246 000 \$. À cette somme, il convient d'ajouter un montant de 114 000 \$ pour l'installation de l'éclairage jugé prioritaire par la ville. L'essentiel des frais de ce musée, pris en charge par un collectif de collectionneurs passionnés, a été en réalité consacré aux oeuvres d'art elles-mêmes et à leur acquisition, au détriment des dépenses jugées ici «périphériques»: catalogues, frais de personnel, etc.

À cet exemple extrême, pourraient s'ajouter l'Entrepôt Lainé à Bordeaux ou le Magasin de Grenoble, lieu d'exposition sans collection il est vrai, logé dans une usine construite par les ateliers Gustave Eiffel.

Ce «musée pour artistes» où l'accent est mis sur la lisibilité maximale de l'oeuvre d'art présentée dans son contexte «naturel» constitue l'un des pôles du balancier des idées émises alors sur l'orientation naissante de la muséologie québécoise. Il s'oppose d'une façon vindicative au «musée à scénario» dont le plus bel exemple aura été à l'époque active de ce débat le Musée de la Civilisation à Québec. Du contenu sans musée, on passe ici à l'opposé, au musée sans contenu.

LE «MUSÉE À SCÉNARIO»

Musée hybride où l'exposition reste avant tout la transposition d'un scénario, avec toujours ces risques de réduction, le Musée de la Civilisation aujourd'hui encore s'éloigne de toute muséologie traditionnelle pour orchestrer la rencontre entre le visiteur et le contenu de l'exposition à transmettre en fonction d'un parcours donné.

Imprégné à la fois de Vilette, de «l'effet Beaubourg» dont l'impact a frappé les décideurs — mais aussi du Musée des arts et traditions populaires, de Disneyland et du centre commercial de banlieue, ce musée trop régnant qui, aux yeux de ces détracteurs, semble uniquement se contenter «d'exposer pour exposer» et «d'accueillir pour accueillir» serait avant tout un agora social, une vaste place publique intérieure lorgnant sur le divertissement un peu selon la formule nord-américaine du «talk show» télévisé.

Ce musée naîtra de prémices controversées. Au départ, il devait être «le musée de l'homme d'ici», transposition naïve de l'idéologie des racines et du retour nostalgique sur le patrimoine qui accompagnera le premier gouvernement du Parti Québécois. L'idée fut vite abandonnée mais non la dimension populiste d'un musée qui deviendra par la suite une sorte d'hypermarché de la mémoire. Les manifestations temporaires ou plus permanentes qui s'y côtoient un peu pêle-mêle, mais quelquefois avec bonheur, sont ici prises en charge un peu comme des contenus en tranche d'informations en fonction d'une grille comme celle des programmes d'une chaîne télévisée ou des pages d'un journal ou d'un magazine. C'est le musée lui-même qui se fait média, à la fois omniprésent et dispersé, mais axé avant tout sur l'efficacité de la communication et les stratégies d'accessibilité.

Cet espace aura néanmoins réussi à se forger un caractère d'exemplarité en squattant des référents aussi multiples. À mi-chemin entre le centre communautaire, l'église, le lieu de rencontre urbain convivial, la galerie marchande du «complexe» urbain, le Musée de la Civilisation propose aujourd'hui un débordement vers

le social et le «périphérique» qui en devient l'essentiel. Par une ironique revanche de l'histoire, face à ses détracteurs, ce pragmatique musée du «divertissement éducatif» est aujourd'hui devenu un modèle en sophistiquant peu à peu cette muséologie de marketing où l'effort de connaissance de l'objet et d'analyse s'est dorénavant déplacé de la connaissance et de la «délectation» traditionnelle vers les récents fers de lance de cette nouvelle muséologie québécoise. Des lignes de force qui ont noms: traitement informatique; intégration des publics et des nouvelles clientèles touristiques; étude de programmation; design; partenariat et programmation...

À Paris, le cas du Musée de la Civilisation a été maintes fois cité comme un exemple possible «à adapter» pour la revitalisation du Musée des arts et traditions populaires. Le grand défi de cette muséographie québécoise d'interprétation que redoutait tant il y a dix ans ses détracteurs reste cependant entier. Comment suppléer aux séductions et aux qualités du document et de l'objet brut exposé pour déborder, sans dérapage et confusion, vers des parcours où l'artefact est ainsi «interprété»? Plus que le Musée de la civilisation accrocheur où la recherche incessante d'un public nouveau accentuée par la mise en scène se fait gratuite, le tout récent Musée d'histoire et d'archéologie de Montréal, à Pointe-à-Callière, serait un bien meilleur exemple du dynamisme de cette nouvelle muséologie québécoise interprétative. Évitant le syndrome de la dispersion, ce musée referme dramatiquement ses paramètres autour de l'emplacement et du chantier archéologique qui l'a vu naître, de la sorte constamment réinvesti. Tout comme l'objet et le document dans la muséologie traditionnelle, c'est ce lieu qui est valorisé par un écrin qui en harnache les évocations. Ainsi, ce «musée à scénario» cerne avec éloquence tous les aspects de son contenu en une chorégraphie où l'architecture elle-même du musée s'intègre avec osmose à la thématique «bâtie».

NOTICE BIOGRAPHIQUE

Journaliste et critique d'art indépendant, René Viau est spécialisé en arts visuels et en architecture, mais il traite aussi de tous les aspects de la vie culturelle. Il est reporter pour le quotidien La Presse et il collabore régulièrement à d'autres périodiques en France et en Italie et au Canada.

1. Hallen für Neue Kunst, Schaffhausen, Suisse, Urs Raussmüller, architecte. Installation de Bruce Nauman (photo: Bruno + Eric Bühler).
2. Le Centre national d'art contemporain de Grenoble, France, Patrick Bouchain, architecte. Installation de Pat Steir (photo: Egon V. Fürstenberg).
3. Le Musée d'art contemporain de Montréal, Jodoin, Lamarre, Pratte, architectes. Salle d'exposition (photo: Cöplia).



RÉCENTS CONCOURS

À quelques mois d'intervalle, deux appels publics lancés aux architectes du Québec sollicitaient leur participation à des concours d'architecture. Le premier était émis par la Corporation du Bourg de Pabos, le second par la Corporation du Musée régional de Rimouski. Organisées sous la direction de l'architecte Odile Hénault, qui agissait à titre de conseillère professionnelle, ces deux épreuves se sont déroulées de manière assez semblable. Dans un premier temps, le jury s'est réuni pour examiner les portfolios envoyés et retenir les agences aptes à concourir. Pour l'une et l'autre épreuve, la créativité architecturale des répondants représentait un critère de sélection important. Une fois les esquisses élaborées, un travail pour lequel les concurrents touchaient une rémunération de 5 000 \$, le jury s'est rencontré de nouveau pour choisir l'équipe gagnante. Ce processus s'est fait par élimination progressive plutôt que par pointage, l'objectif premier étant l'identification d'un projet de qualité, fruit d'un nécessaire échange entre les membres du jury.

Ces concours pour de petits équipements muséologiques en région avaient certes des enjeux architecturaux différents, autant par leur contexte d'intervention que par leur programme. Pour Pabos, il fallait élaborer un projet de mise en valeur du site d'un ancien poste de pêche du XVIII^e siècle, aujourd'hui disparu, en tenant compte de sa double vocation archéologique et touristique. Ce lieu unique sur lequel la nature a repris ses droits et que le ministère des Affaires culturelles classait en 1975 devait donc inspirer aux architectes un concept innovateur. À Rimouski, il

s'agissait de réaménager l'ancienne église paroissiale logeant le centre d'exposition régional depuis sa fondation en 1972. Les concurrents étaient invités à élaborer une proposition architecturale contemporaine qui sache répondre aux besoins actuels de l'institution tout en respectant l'édifice qui l'abrite.

Suite à l'annonce parue dans le journal *Le Devoir*, vingt agences ont répondu à l'appel de la Corporation du Bourg de Pabos et, selon les règlements du concours, cinq équipes ont été retenues pour «leur créativité architecturale et la sensibilité de leur approche face à l'environnement naturel». D'autre part, c'est par le bulletin de l'O.A.Q., *Esquisse*, que les architectes du Québec ont été prévenus du concours de Rimouski. Quarante firmes y ont participé et cinq d'entre elles plutôt que quatre ont été sélectionnées par le comité étant donné la qualité des dossiers soumis. Fait intéressant à noter au sujet de la sélection des concurrents, dans le premier cas, le jury s'est tourné à la fois vers des agences chevronnées et de plus jeunes pratiques, alors que dans le deuxième cas, il s'en est tenu à des équipes relativement modestes étant donné la taille du projet et les limites du budget. Comme le soulignait Peter Rose, architecte et membre du jury pour le concours de Rimouski, «...nos attentes ont été comblées. Les projets soumis étaient intéressants et le jury a grandement apprécié le ton et l'esprit du concours. Tout s'est déroulé selon les règles, avec discipline, rigueur et intégrité. Le projet lauréat nous vient d'une jeune firme relativement peu connue, mais fort talentueuse. Que peut-on souhaiter de mieux comme résultat? C'était parfait».

MAÎTRE D'OUVRAGE
La Corporation du Musée régional de Rimouski

BUDGET PRÉLIMINAIRE
850 000,00\$

ORGANISME SUBVENTIONNAIRE
Le ministère des Affaires culturelles du Québec

MEMBRES DU JURY
François Lachapelle, directeur, Musée régional de Rimouski
Benoît Proulx, architecte et vice-président de la Corporation du Musée régional de Rimouski
Peter Rose, architecte
Luc Laporte, architecte
France Gascon, conservatrice en chef, Musée McCord d'histoire canadienne

CONCURRENTS
Les Architectes Charlebois, Plante, Prochazka
Dupuis Le Tourneux, architectes
Saucier + Perrotte, architectes
La Société d'architecture Rousseau et Fortin
Pierre Thibault, architecte

DURÉE DU CONCOURS
Du 24 avril au 11 juin 1992

ARTISTE CHOISIE
Lise Labrie

LE RÉAMÉNAGEMENT DU MUSÉE RÉGIONAL DE RIMOUSKI

ÉQUIPE GAGNANTE

DUPUIS LE TOURNEUX, ARCHITECTES
COLLABORATEUR
DONALD POTVIN, ARCHITECTE STAGIAIRE

EXTRAITS DU TEXTE D'INTENTION

L'objet premier de la collection du musée, c'est l'édifice, ses murs et sa charpente. Mais, il est évident que son intérieur doit répondre aux plus récentes exigences muséologiques et son extérieur, exprimer la récente vocation, sans modification majeure.

Le parti architectural tente d'associer transparence et souplesse d'utilisation des espaces. Afin de favoriser une bonne présentation des oeuvres exposées, un milieu neutre est créé, configuré par des surfaces et volumes aux formes géométriques élémentaires. Une sorte de déambulateur sépare les salles d'exposition du mur d'enceinte, prenant de biais la lumière naturelle et offrant des échappées visuelles vers l'extérieur, mais encore vers le haut, sur toute la hauteur du mur d'origine.

Concentration et ouverture, cet esprit général se marque dès l'entrée: le hall, baigné de lumière naturelle, offre une vue sur toute la hauteur de l'édifice. Côté nord, adjacent à la première haute baie, le grand escalier s'élanche et donne accès aux différentes salles. Ce parcours ascensionnel qui offre à la fois des vues vers l'extérieur, sur le fleuve, et en plongée, rappellera l'escalade d'un clocher.

À l'extérieur, un signal informe rapidement, fortement, mais avec aménité. Il est léger, ajouré, sans prétention afin de ne pas masquer l'essentiel. Le mot «fascines» employé par les gens du littoral pour désigner les claies de la pêche à l'anguille fut le mot de

passé menant à l'invention de cet écran. Il change constamment comme l'imagination artistique et tout ce qui touche à la mer. Il sera susceptible d'être utilisé par l'artiste ou la direction du musée comme support où s'inscrire et s'afficher à travers la diversité des projets. Les brise-soleil sont orientables, pour jouer, à l'aide de lamelles de verre émaillé, avec la lumière, le jour, et pour éclairer ce qu'il sied avec leurs réflecteurs de relais, la nuit.

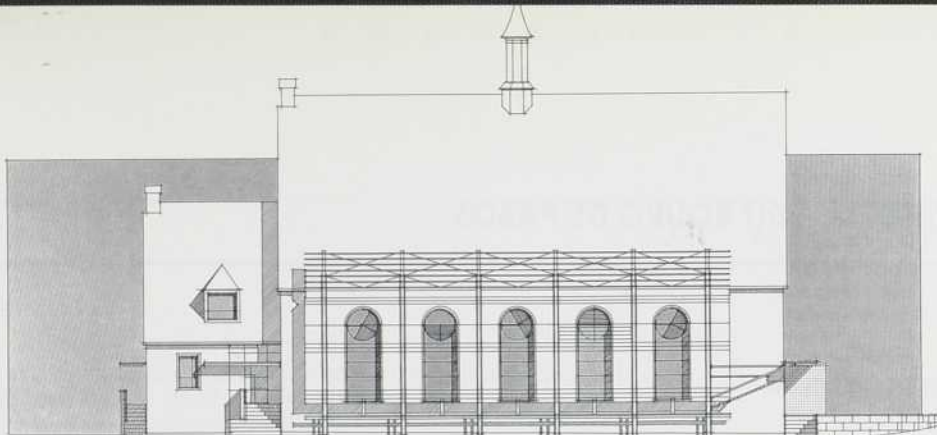
EXTRAITS DU RAPPORT DU JURY

Les membres du jury ont choisi à l'unanimité ce projet «digne, élégant et respectueux de l'édifice ancien», un concept qui «laisse transparaître l'église tout en lui apposant une image contemporaine». L'élément signalétique s'inspirant des fascines de pêcheurs «rappelle la culture traditionnelle de la région tout en offrant une possibilité de signalisation tout à fait contemporaine».

À l'intérieur du bâtiment, les architectes ont opté pour «la sobriété et l'économie de matériaux» tant dans les espaces administratifs que dans les salles d'exposition, celles-ci pouvant, au besoin, bénéficier d'un éclairage naturel.

Le jury a également apprécié le fait que l'équipe lauréate limite son intervention à l'intérieur de l'enveloppe existante du musée, se montrant ainsi soucieux de respecter le budget très serré de la Corporation.

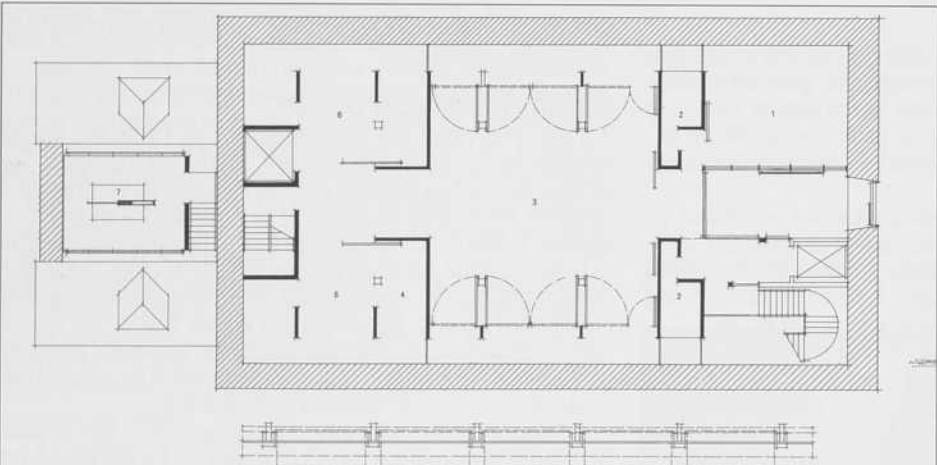
1



4. Élévation nord.

1. Plan du rez-de-chaussée comprenant notamment, de droite à gauche, le hall d'accueil, les salles d'exposition et les bureaux.
2. Plan du premier étage comprenant notamment, de droite à gauche, les salles d'animation et d'exposition ainsi que des bureaux.
3. Plan du deuxième étage comprenant notamment, de droite à gauche, le centre de documentation, les salles multifonctionnelles et de rangement et le bureau des « Amis du musée ».
5. Le hall, maquette d'étude.
6. Perspective.

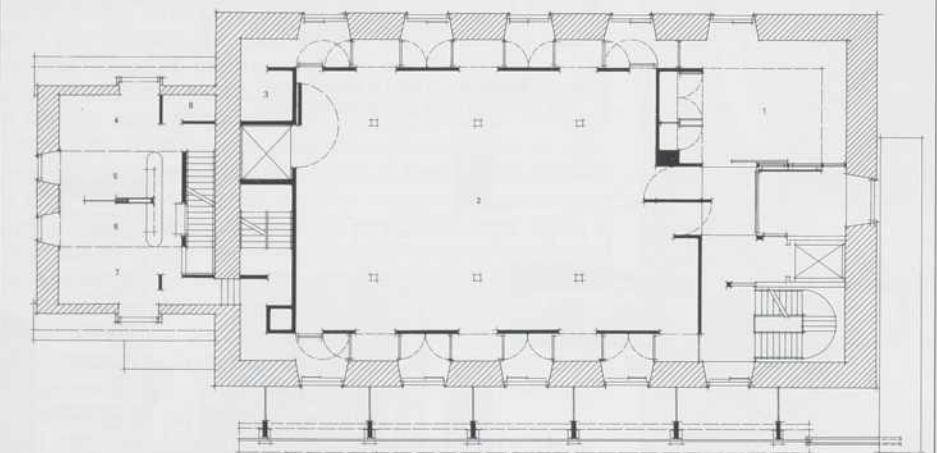
2



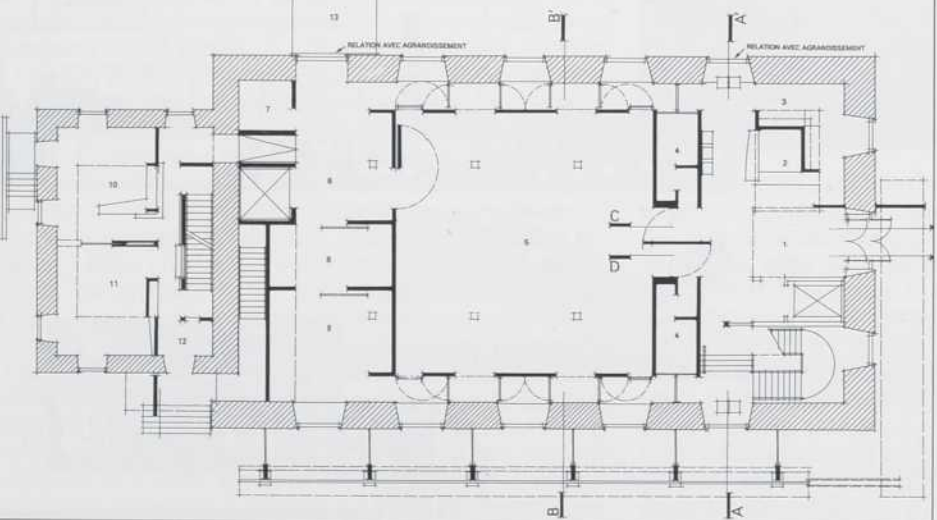
5



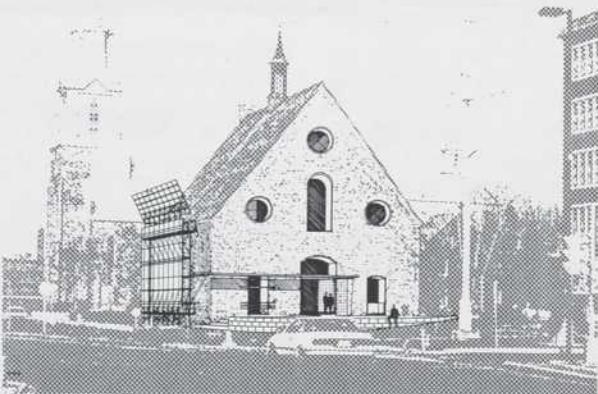
3



4



6



MAÎTRE D'OUVRAGE
La Corporation du Bourg de Pabos

BUDGET PRÉLIMINAIRE
800 000,00\$

ORGANISMES SUBVENTIONNAIRES
Le ministère des Affaires culturelles du Québec
Le Bureau fédéral de développement régional

MEMBRES DU JURY

Jean-Luc Tremblay, Corporation du Bourg de Pabos
Raymond Garrett, Corporation du Bourg de Pabos
Hugues Desrosiers, architecte
Mario Saia, architecte
Michel Lapointe, architecte
Denis Lemieux, architecte, ministère des Affaires culturelles
Georges Arseneau, Bureau fédéral de développement régional

CONCURRENTS

Atelier Big City (Cormier Cohen Davies, architectes)
Beaupré Michaud, architectes
Saucier + Perrotte, architectes, en association avec
Benoît Proulx, architecte
Jean-Marie Roy, architecte, et André Roy, architecte
Pierre Thibault, architecte

DURÉE DU CONCOURS
Du 15 janvier au 20 mars 1992

LE CENTRE D'INTERPRÉTATION DU BOURG DE PABOS

ÉQUIPE GAGNANTE

ATELIER BIG CITY
CORMIER COHEN DAVIES, ARCHITECTES, MONTRÉAL

EXTRAITS DU TEXTE D'INTENTION

Stratégie d'implantation

Il ne s'agit pas tant de construire un objet que d'infiltrer un lieu. Une structure comparable à un cabinet d'exposition géant est installée sur la pointe. Articulée et transformable, elle se déploie, s'ouvre au site l'été; et l'hiver, se recroqueville, se contracte, se referme sur elle-même. Plusieurs niveaux d'interaction sont proposés entre l'installation et le territoire.

La structure, c'est un passage qui permet au visiteur de pénétrer le site et d'atteindre le débarcadère du traversier qui le mènera à l'île, ou encore, en direction inverse, de traverser le chemin de fer et d'accéder à la plage. La structure établit un lien formel, fonctionnel et visuel entre la pointe, la mer et l'île.

Stratégie de communication

La structure-passage est une machine à voir, elle abrite et dirige le visiteur. Côté nord, ses parois mobiles, sortes d'écrans magiques (vitrines de Pabos) surimposent l'histoire de Pabos à son paysage. Des images l'évoquant sont reproduites sur ces panneaux perforés pivotants, tantôt opaques, tantôt transparents. Côté sud, des volets de mailles de chaîne s'ouvrent sur le terrain des fouilles où s'élèvent de grandes représentations d'artefacts, des objets échoués.

Vers l'ouest la structure encadre l'île. Le visiteur est installé dans l'espace de l'histoire.

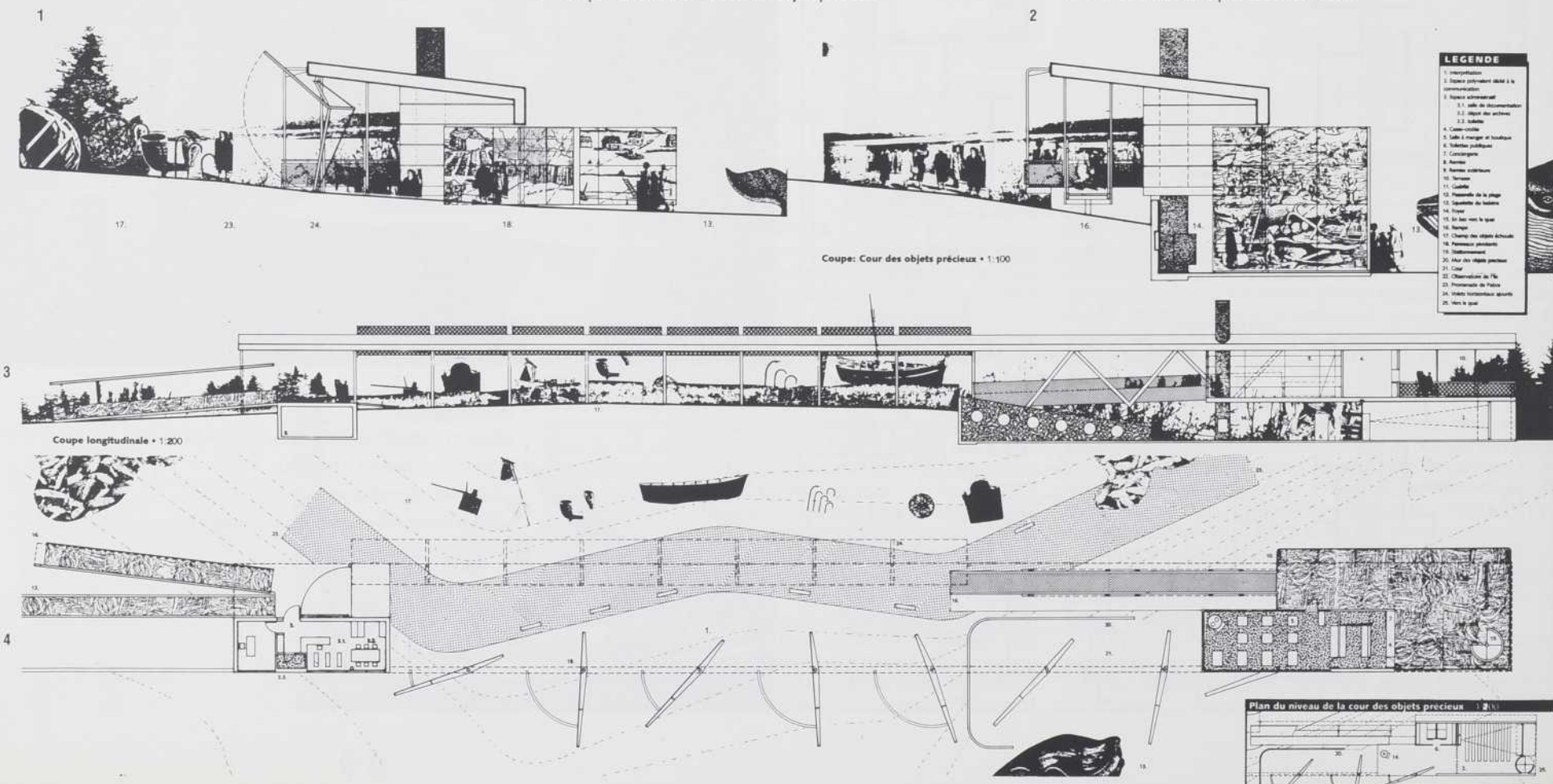
EXTRAITS DU RAPPORT DU JURY

Il s'agit d'un projet qui sort totalement de l'ordinaire par sa fraîcheur et sa nouveauté. Le parti adopté est rigoureux, les architectes ayant su disposer tous les éléments du programme à l'intérieur de la barre. Sa fluidité et sa transparence en feront un bâtiment moins imposant en réalité qu'il ne l'est graphiquement et sa transformation, selon les saisons, est intéressante. Sur le plan de l'interprétation archéologique, le projet offre humour et gaieté. Les objets magnifiés possèdent une qualité ludique qui devrait retenir l'attention des visiteurs; les grands panneaux pivotants permettent d'éviter les explications en lieu fermé et provoquent une dynamique intéressante entre les gens et le site.

Selon les membres du jury, le bâtiment devra être déplacé légèrement afin de libérer un emplacement qui n'a pas encore fait l'objet de fouilles. Par ailleurs, une recherche sérieuse devra être faite afin de s'assurer que les panneaux métalliques puissent résister aux conditions particulières du site.

1. Coupe transversale sur la promenade.
2. Coupe transversale sur la cour des objets précieux.

3. Coupe longitudinale dans la promenade.
4. Plan au niveau de la promenade de Pabos.



LE SILENCE EN CONCERT...

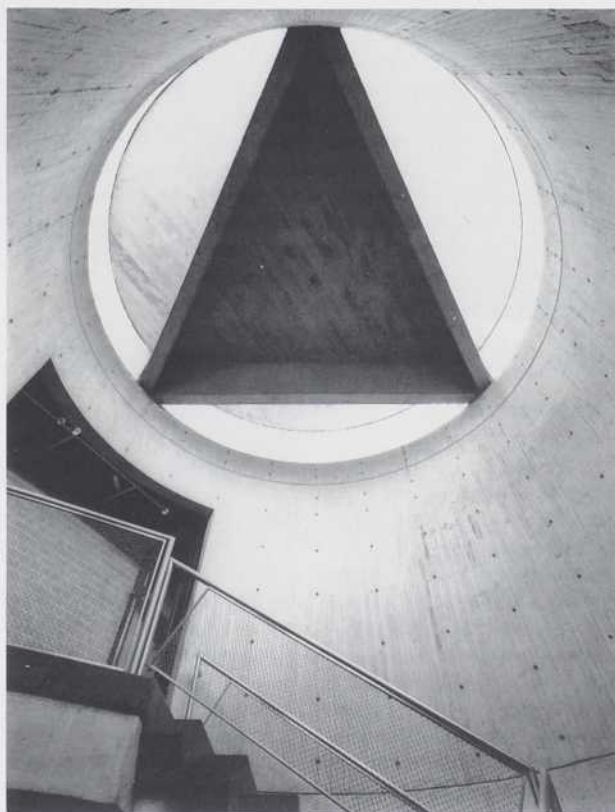
La célébration d'une oeuvre, celle d'une vie — en l'occurrence celle de Louis Kahn — paraît quelque chose d'assez convenu dès lors que le consensus s'établit avec tant d'aisance. Autant Le Corbusier, l'année du centenaire, faisait couler une encre quelquefois acide, ou parfois trop avenante pour ne pas paraître suspecte, autant Louis Kahn, à travers le riche équipage que composent l'exposition (Philadelphie, Paris, New York) et les éditions successives du catalogue, semble généreusement s'imposer, suscitant l'émotion grave et profonde que procure le mouvement lent d'une pièce pour violoncelle. Cette considération est sans risque; les présentes lignes s'inscrivent comme un vernis bien superficiel sur le produit qu'elles invitent à découvrir (l'exposition, le catalogue). Produit qui consacre un travail à la fois personnel et institutionnel de grande érudition (David B. Brownlee et David G. De Long signent les recherches exhaustives de la publication). Travail de recherche qui par vocation construit un Louis Kahn que sa mémoire respectueuse protège définitivement. Mais l'avènement de Louis Kahn, légitime comme une promotion bien méritée, ne justifie par pour autant la rhétorique à laquelle, par nécessité presque, ce genre de commentaire invite.

La puissance «kahnienne» est bien sûr irréductible à une question d'adjectif ou de vibration évocatrice. Elle paraît trop vertueuse pour se corrompre en une forme sémantique, aussi habile soit-elle. On ne sait guère que dire devant l'oeuvre exposée, sinon par dérision, que l'architecture, décidément, ne saurait s'exposer (ce qui est en soi une contradiction étymologique). Les supports qui la prennent en charge, dans le temps de l'anticipation (le médium assez énigmatique du calque d'étude par exemple) comme dans le temps de la célébration (la quadrichromie arrogante des reportages photographiques), ne trouvent pas vraiment de point de rencontre, sinon dans les maquettes reconstruites, dont le statut ambigu de réduction et de confection ajoute à l'étrangeté de l'oeuvre. Seules les aquarelles romaines et égyptiennes, dont la fraîcheur vitalise le graphisme, parlent d'elles-mêmes.

Est-ce cela Kahn? La couleur, à travers l'envergure spatiale nappée sous le gras du fusain ou de la craie, se déploie en larges et libres taches, chahutant un dessin qui semble se résorber dans la seule construction de la palette. La couleur assujettit la ligne. Le sensible déborde sur l'intelligible.

Louis Kahn «à travers» non pas son oeuvre, mais l'exposition de son oeuvre. La grille est lourde — quoique ouvragée par la sagacité d'une mise en scène japonaise (Isozaki) qui joue sur un mimétisme discret, portant une part de la responsabilité de l'accès à l'oeuvre. Oeuvre qu'en écho le catalogue découpe en trois mouvements fortement codés dans leur message. Premier mouvement: le Kahn des origines, en gestation quasiment, depuis les études à Philadelphie avec l'architecte français Paul Philippe Cret qui inocule à l'étudiant un zeste de la tradition «Beaux-Arts», jusqu'aux expériences «sociales» durant la guerre avec Storonov; second mouvement: le Kahn de la maturité, avec le voyage initiatique à Rome (1950-51) et la première «vraie» grande oeuvre, celle du Yale Art Center de New Haven, Connecticut (1951-1953), à partir de quoi s'enchaîne en majesté un florilège des réalisations du maître: le laboratoire de recherche médicale de Philadelphie (1957-1965), le Salk Institute de la Jolla, Californie (1959-1965), l'église unitarienne de Rochester, New York (1959-1969); troisième mouvement enfin, le Kahn de la consécration, le Kahn de la mythologie, à travers ses oeuvres indiennes et ses concepts énigmatiques d'*Order*, de *Form*, de *Design*... L'apprentissage, l'expérience, la sagesse. L'architecture s'inscrit pédagogiquement

Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut (1951-1953), Louis I. Kahn, architecte. Intérieur de la cage d'escalier (Photo: Grant Mudford).



L'exposition LOUIS I. KHAN, IN THE REALM OF ARCHITECTURE a d'abord été présentée au Museum of Contemporary Art de Los Angeles en 1991, puis au Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou à Paris, du 27 février au 4 mai 1992, sous le titre LOUIS I. KHAN, LE MONDE DE L'ARCHITECTE. Le Museum of Modern Art de New York l'accueille à son tour du 14 juin au 18 août 1992.

On peut se procurer le catalogue de BROWNLEE, David B. et David G. DE LONG, LOUIS I. KHAN, LE MONDE DE L'ARCHITECTE, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1992, 318 p. Il est aussi disponible dans sa version anglaise, LOUIS I. KHAN, IN THE REALM OF ARCHITECTURE, publiée par le Museum of Contemporary Art de Los Angeles en 1991.

dans cette marche initiatique qui forge le tuteur de notre fascination docilement conduite, de station en station, de chapitre en chapitre.

L'auteur de ces lignes n'a jamais vu réellement une oeuvre de Louis Kahn. Faut-il avoir vu, parcouru, «expérimenté» l'architecture pour en parler? Oui sans doute: l'architecture, si elle est faite d'espace et de lumière, comme la sensibilité de ce siècle nous en informe avec certitude, est une affaire de contact, de sensibilité, et fatalement, d'émotion, intime empreinte de l'oeuvre sur le sentiment. Parlons alors à partir de l'événement que constitue cette mise en scène.

Si l'oeuvre construite ne voyage pas, les mots prononcés résonnent à nos oreilles. Ainsi des fragments de la pensée (ou de l'attitude mentale) de l'architecte tracent dans ce panorama d'intenses stries qui invitent à la fois au silence et à l'éloquence. «Je commence toujours par un carré, quelles que soient les données du problème» (est-ce depuis la rencontre avec Albers, à Yale, en 1950?). Ou bien: «le plan d'une ville est semblable à celui d'une maison» (1944 avec Storonov, pour *You and Your Neighborhood*). Ou alors: «Il nous faudrait un Bach de l'architecture» (Carnets, vers 1955, après avoir assimilé Le Corbusier à Beethoven, Mies à Clémenti, Wright à Wagner). Ou encore: «J'enseigne la pertinence. Je n'enseigne rien d'autre». Hors contexte, ces propositions forment de vénérables maximes. Elles dénotent néanmoins une attirance prononcée pour cette dimension de l'art que l'on ne saurait qualifier autrement que d'essentielle. En situation de conception (carré), d'enseignement (pertinence), dans ce livre comme dans le carnet intime, le mot de Kahn plonge à la source de ce qui fonde la conception architecturale. Il cherche «derrière»: ce qui règle, ce qui ordonne, ce qui fonde, et non ce qui jaillit, ce qui scintille, ce qui exulte.

Ce besoin d'essence s'exprime dans un contexte culturel (en termes d'architecture) en léger décalage par rapport aux grandes enjambées des officiers de la modernité qui le précèdent (Gropius, Mies, Le Corbusier...). Il est sans doute l'indice d'une certaine lassitude par rapport aux discours, aux manifestes, aux mots d'ordre, aux injonctions fatigantes des chefs de file. Louis Kahn a le goût du silence, ses biographes ne cessent de le dire. *Quelle est la géométrie du silence?* Telle pourrait s'énoncer la quête de l'architecte qui cherchait encore «le moyen de transformer les ruines de la Rome antique en édifices modernes». Quête d'alchimiste? La conception chez Louis Kahn ressemble étrangement à une transmutation: devant un corps complexe, lourd de toutes les déterminations qu'un programme et un projet accumulent, l'architecte cherche l'élémentaire. L'élément! Ses élèves rapportent: «Il cherchait toujours à simplifier, simplifier.»

Comme Nietzsche parlait à son cheval, Louis Kahn parlait à une brique. «Qu'est-ce que tu veux, brique? Et elle répond: J'aimerais bien une voûte, etc.». L'exposition permet que l'anecdote revive, même si le papier-calque, le balza et la pellicule photographique — matériaux sans essence — transcrivent à une échelle fragile l'«immensurable» célébré par les admirateurs. Mieux, dans l'exposition, des milliers de voix s'élèvent, bruisant de la cacophonie soyeuse des vernissages, et parlent au défunt, posant sur tous les tons la même question: «Qu'y-a-t-il derrière cette architecture?» Réponse (couverte par un incessant bavardage, dont les lignes qui précèdent): le silence...

CYRILLE SIMONNET, ARCHITECTE ET PROFESSEUR, GRENOBLE

BAKOR

Isolant mural



Valeur «R» inégalée



Faible propagation des flammes
et
faible dégagement de fumées

Thermo-Bloc

L'isolant
mural
Thermo-Bloc
s'impose
entre
vous et les
éléments.

*L'isolant mural
ignifuge le plus
efficace
actuellement
sur le marché.*

Toronto 1-800-387-9577
Montréal 1-800-361-4599
États-Unis 1-800-387-9598



Avez-vous mis les pieds sur un toit récemment? Une révolution s'y déroule!

Une large feuille de membrane d'EPDM de Carlisle couvre en une seule fois une surface de 10 000 pi².

Haute technologie = diminution des coûts

Découvrez les toitures monocouches à membrane d'EPDM ultra-modernes de Carlisle et vous direz à vos clients que c'est l'avenir. Voyez de près une section de toit de 10 000 pieds carrés recouverte d'une seule feuille de membrane de 50 pi X 200 pi, et jamais plus vous ne voudrez de toitures multicouches sujettes aux fuites et coûteuses en main-d'oeuvre.

Les toitures multicouches exigent beaucoup d'entretien et ont une durée de vie limitée. Les toitures sans entretien de Carlisle sont posées par des

applicateurs autorisés, inspectées par des représentants techniques de Carlisle et couvertes par une garantie de Carlisle pouvant aller jusqu'à 15 ans, un véritable gage de leur longue durée de vie.

La garantie de Carlisle couvre maintenant les produits de rive Hickman, tels les garde-gravier, les bordures, les chaperons et les descentes pluviales. Offrant un rendement supérieur tout en embellissant les toitures, les produits Hickman protègent contre le décollement dû au vent et les fuites qui se produisent au périmètre... la partie la plus fragile du toit!



Pas besoin de monter sur un toit pour voir une toiture Carlisle; il vous suffit de commander notre vidéo «Souriez à la pluie».

Systèmes SynTec Carlisle Canada

CARLISLE

Division de Carlisle Canada Ltée
5940 Shawson Dr., Mississauga, ON L4W 3W5
Tél.: (416) 564-5557; 1-800-387-4990
Télec.: (416) 564-5556

Distributeur pour le Québec:

Georges Nadeau Inc., Anjou, Québec,
Tel: (514) 493-9000 (Région de Montréal)
Tel.: (418) 872-0000 (Région de Québec)

DERRIÈRE LE MASQUE

Le Centre Canadien d'architecture présentait récemment une exposition des plus poétique sur l'oeuvre de l'architecte new-yorkais, John Hejduk. Présenté dans le foyer de la salle octogonale du CCA, ce projet regroupe une série de quarante dessins complétée en 1983, accompagnée d'un programme narratif qui définit l'espace de chaque mise en scène architecturale. **John Hejduk: Le masque Lancaster/Hanover** est en fait un fragment d'une oeuvre intégrale produite sur une période de trente ans et publiée par Rizzoli sous le nom de *Mask of Medusa* (1985).

Le thème spécifique de la ville-masque présenté dans l'exposition raconte une séquence de douze heures dans la vie d'une communauté fermière. Le *masque Lancaster/Hanover* met en scène soixante-huit structures architecturales visitées par soixante-huit personnages correspondants, débutant avec la *Maison de la Visiteuse estivale* et se terminant avec la *Maison du Chronométrier*. La structure de la ville se développe comme une chorégraphie temporelle et spatiale des «objets» et «sujets» architecturaux entre eux plutôt que comme une disposition de structures dans un espace défini. La place centrale de la ville est constituée du *Centre de Vacuité* comme objet et de la *Vacuité* comme sujet. Cette place publique est encadrée de deux murs où sont suspendues treize chaises de chaque côté, et où chaque Observateur peut se glisser pour observer le *Centre de Vacuité*, la *Prison*, le *Tribunal* et la *Maison de la Mort*. La *Maison du Suicidé*, faite de panneaux d'acier, émail blanc d'usine, est fermée, et la Communauté fermière (en accord avec la famille) a condamné la porte en la soudant.

Le mot *Masque* en anglais joue sur l'ambiguïté du terme désignant la mise en scène du théâtre populaire (originaire du théâtre élisabéthain du 17^e siècle et dérivé des structures éphémères conçues pour animer la ville de Venise au 15^e siècle), où prenaient place des jeux masqués dans un ensemble de musique, de danse et de structures improvisées. Ce théâtre masqué, plus près du pantomime que du théâtre classique ne comportait pas de structure narrative linéaire mais prenait plutôt la forme de personnification des figures allégoriques. Le *Masque* fait appel

également à la participation du spectateur dans les performances de mascarades où les individus masqués définissent eux-mêmes l'espace de la performance. Ce double sens du *Masque* adressant à la fois la dimension spatiale de la mise en scène et la performance des caractères occupant le projet imaginaire traduit bien le défi programmatique de l'architecture de John Hejduk: chaque édifice de son *Masque Lancaster/Hanover* est défini à la fois comme objet et comme sujet, et la ville prend la forme d'une représentation-performance où chaque caractère architectural s'articule dans un dialogue avec l'ensemble. L'idée même de la représentation (architecturale-théâtrale) est redéfinie au-delà de l'objectification spatiale et entraîne plutôt le spectateur dans un déroulement temporel qui prend place entre 6h30 le matin et 18h30 en fin de journée. L'ambiguïté du masque soulève également la contradiction potentielle entre le déguisement, le faux visage et la structure ordonnée du jeu qui, comme le souligne Wim van den Bergh dans son introduction au catalogue de l'exposition, apporte «une perfection temporaire et limitée dans la réalité imparfaite du monde et dans le chaos de la vie».

L'oeuvre de John Hejduk questionne implicitement les formes conventionnelles de représentation architecturale, mais aussi la notion même de programme fonctionnel et de pratique professionnelle. Hejduk n'accepte pas de limiter son intervention architecturale à un rôle fonctionnel; il cherche davantage à qualifier l'espace de ses constructions imaginaires par la poésie du familier. Qu'il dessine, qu'il construise une maquette, ou qu'il construise un bâtiment, John Hejduk affirme qu'il fait toujours de l'architecture et qu'«aujourd'hui seul l'architecte est à même de donner ce qui nourrit l'imaginaire».

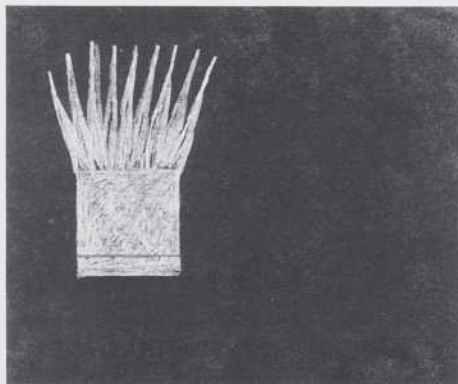
Parallèlement à l'exposition, le CCA présentait, le 15 mai dernier, un colloque sur l'oeuvre et la pensée de John Hejduk qui marquait l'inauguration d'une série de colloques annuels consacrés à la théorie et à la pratique actuelle en architecture. Les exposés présentés lors du colloque sont publiés par Rizzoli International.

LOUISE PELLETIER, INSTITUT DE RECHERCHE EN HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE

JOHN HEJDUK: LE MASQUE LANCASTER/HANOVER, une exposition présentée au Centre Canadien d'architecture du 1er avril au 21 juin 1992.

Le catalogue bilingue **JOHN HEJDUK: LE MASQUE LANCASTER/HANOVER - THE LANCASTER/HANOVER MASQUE**, Montréal, CCA, 1992, 104 p. est en vente à la librairie du Centre Canadien d'Architecture.

John Hejduk, *Maison du Suicidé* (1983), Encre de couleur et crayons blanc et rouge sur carton, Collection Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture, Montréal. © John Hejduk 1983.



CCA
Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture
Musée et centre d'étude voué à l'architecture et son histoire

Montréal,
ville fortifiée au XVIII^e siècle

Du 9 septembre 1992 au 17 janvier 1993 dans les grandes salles

Pour commémorer le 350^e anniversaire de la fondation de Montréal, le CCA présente une exposition sur l'évolution de la ville au XVIII^e siècle, alors qu'elle était une ville fortifiée. Cet événement est une occasion unique de se renseigner sur l'essor de la ville commerciale et militaire à l'origine de la métropole actuelle.

L'exposition a été réalisée avec la collaboration des Archives nationales du Québec, avec l'assistance du Service canadien des parcs d'Environnement Canada. L'exposition est commanditée par le Groupe SNC inc. et Power Corporation du Canada. L'équipement informatique dans le cadre de cette exposition a été fourni par Silicon Graphics Canada. L'exposition fait partie de la programmation officielle des Célébrations du 350^e anniversaire de Montréal.

Les salles d'exposition et la Librairie du CCA
sont ouvertes aux heures suivantes:

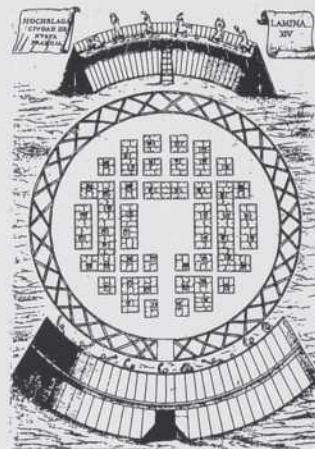
mercredi et vendredi, 11h à 18h; jeudi, 11h à 20h; samedi et dimanche, 11h à 17h

Pour plus de renseignements sur les expositions du CCA
veuillez composer le (514) 939-7026



1920, rue Baile, Montréal, Québec, H3H 2S6
Stations de métro Guy-Concordia et Atwater. Stationnement disponible

INSTITUT
DE RECHERCHE
EN HISTOIRE DE
L'ARCHITECTURE



Université de
Montréal
McGill University
Centre
Canadien
d'Architecture

FILM ET ARCHITECTURE

Une discussion-conférence par
Alain Robbe-Grillet

Vendredi le 16 octobre 1992 à 18:00 au Centre
Canadien d'Architecture, 1920, rue Baile, Montréal.

Admission \$ 6.00. Billets disponibles au CCA, du mercredi au
dimanche de 11:00 à 18:00. Le nombre de places est limité. Pour
information: 939-7026.



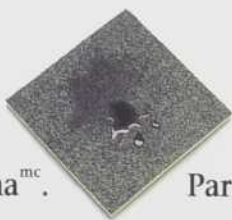
me Marque de commerce de E.I. du Pont de Nemours & Co.

NYLON TEINT EN SOLUTION
ANTRON LUMENA™
 DU PONT

Vous voulez du tapis pour un hôpital, un restaurant, l'aérogare 3 de l'aéroport international Pearson ou tout autre endroit où les éclaboussures sont fréquentes et les nettoyages inévitables? Alors, recherchez les tapis en nylon Antron Lumena teint en solution.

■ Les tapis en nylon Antron Lumena se nettoient facilement. La plupart des taches peuvent s'enlever avec des détergents de ménage ordinaires. De plus, ils sont dotés de propriétés antibactériennes. Et pour ce qui est de la solidité des couleurs et de la durabilité, aucun autre tapis de nylon teint en solution ne surpasse les tapis en nylon Antron Lumena. ■ Pour être bien certaine que votre réputation demeure sans tache, Du Pont teste et certifie les tapis en nylon Antron Lumena tant pour la fabrication que pour le comportement à l'usage. Et chacun est solidement appuyé par une série de garanties de performance. ■ Prenez quelques instants pour additionner tous les avantages de ces tapis ultra-performants et vous découvrirez un produit supérieur qui offre une parfaite combinaison de qualités esthétiques et pratiques. ■ Pour tout renseignement complémentaire sur les tapis en nylon Antron Lumena teint en solution, composez le (514) 278-4078.

Antron Lumena™.



Parce qu'il suffit de deux pieds carrés de saleté pour gâter l'apparence de 648 000 pieds carrés de tapis.

Systèmes de couvre-sols



Permacon fait sa brique... à l'image de la pierre!



Les briques de béton de Permacon honorent toutes structures architecturales en leur conférant la richesse de la pierre. Nos briques sont composées d'agrégats de calcite de la plus grande pureté afin de vous offrir un choix de teintes des plus contemporaines. Grâce à Permacon vous transformez une structure de brique en une merveille d'architecture à l'image de la pierre.



MONTREAL (514) 351-2120 QUÉBEC (418) 622-3333 SHERBROOKE (819) 564-1414
TROIS-RIVIERES (819) 378-2721 OTTAWA (613) 836-6194 TORONTO (416) 949-9560

La seule façon de faire