

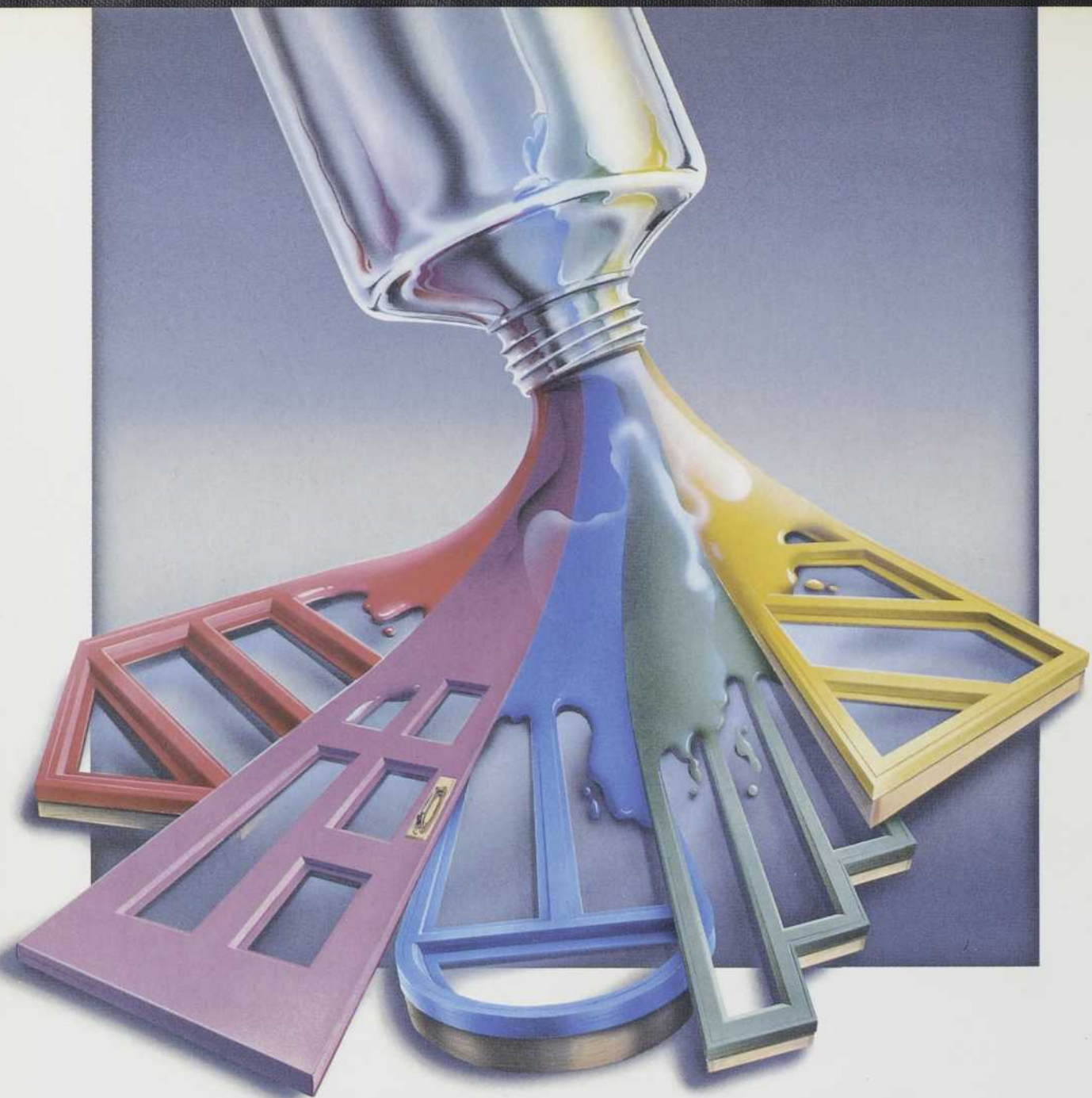
# ARQ

ARCHITECTURE · QUÉBEC

L'ARCHITECTURE  
DE PAYSAGE  
AU  
QUÉBEC

63

MELVIN CHARNEY ■ LE GROUPE LESTAGE ■ JOHN SCHREIBER  
PROJETS DE PLACES PUBLIQUES POUR MONTRÉAL ■ CONCOURS ARQ 1992



**Des portes et des fenêtres**  
*en style et en couleur*



FENÊTRES ET PORTES DE QUALITÉ

Pour recevoir sans frais notre brochure d'information, écrivez à: SUPERVISION Département des communications C.P. 60, St-Damase (Québec) J0H 1J0

# ARQ

A R C H I T E C T U R E · Q U É B E C

## ÉDITORIAL

- 7 L'ARCHITECTURE DE PAYSAGE AU QUÉBEC  
FRANCE VANLAETHEM

## ARCHITECTURE DE PAYSAGE: PRISE DE POSITION

- 8 LE PROJET DE PAYSAGE AU QUÉBEC. PROBLÉMATIQUE ET ENJEUX  
PHILIPPE POULLAOUËC-GONIDEC ET PETER JACOBS

## ARCHITECTES DU QUÉBEC: MÉTHODES ET PROJETS

- 12 L'OEUVRE DE MELVIN CHARNEY POUR LA PLACE BERRI À MONTRÉAL  
UN COMMENTAIRE CRITIQUE DE JOHANNE LAMOUREUX
- 16 LE SITE DES MOULINS DU PARC RÉGIONAL DE L'ÎLE-DE-LA-VISITATION DU GROUPE LESTAGE,  
UNE AGENCE ET UN PROJET RÉALISÉ EN COLLABORATION AVEC GAUTHIER, GUITÉ, DAOUST, ARCHITECTES,  
PRÉSENTÉS PAR JEAN-FRANÇOIS BÉDARD
- 20 JOHN SCHREIBER, ARCHITECTE ET ARCHITECTE PAYSAGISTE  
UNE ENTREVUE DE JEAN-PIERRE CHUPIN

## PROJETS POUR MONTRÉAL

- 22 NEW DIRECTIONS IN URBAN OPEN SPACE DESIGN IN MONTRÉAL  
A REPORT PREPARED BY DEREK DRUMMOND AND ADRIAN SHEPPARD
- 24 PLACE BERRI, MONTRÉAL  
PETER JACOBS ET PHILIPPE POULLAOUËC-GONIDEC, ARCHITECTES PAYSAGISTES
- 26 LE CHAMP-DE-MARS, MONTRÉAL  
ROBERT DESJARDINS, ARCHITECTE PAYSAGISTE, DAP

## ÉVÈNEMENT

- 28 ROBERTO BURLE MARX: THE UNNATURAL ART OF THE GARDEN  
UNE EXPOSITION AU MUSÉE D'ART MODERNE DE NEW YORK VUE PAR CAROL LEES

## 30 ANNONCE DU CONCOURS ARQ 1992

### PAGE FRONTISPICE:

*Axonométrie, Le Site des Moulins,  
parc régional de l'Île-de-la-Visitation,  
le groupe Lestage/Gauthier, Guité,  
Daoust, architectes.*

ÉDITEUR: PIERRE BOYER-MERCIER  
RÉDACTRICE EN CHEF: FRANCE VANLAETHEM  
COMITÉ DE RÉDACTION: PIERRE BOYER-MERCIER,  
JEAN-FRANÇOIS BÉDARD, ÉRIC GAUTHIER,  
MARK PODDUBIUK  
SECRÉTAIRE DE RÉDACTION ET COORDONNATRICE:  
NICOLE LARIVÉE-PARENTEAU

PRODUCTION GRAPHIQUE: CŒPILIA DESIGN INC.  
DIRECTEUR DE PRODUCTION: JEAN MERCIER

LES ARTICLES ET OPINIONS QUI PARAISSENT DANS LA  
REVUE SONT PUBLIÉS SOUS LA RESPONSABILITÉ EXCLUSIVE  
DE LEURS AUTEURS.

© GROUPE CULTUREL PRÉFONTAINE  
ISSN-0710-1162

### 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 DISTRIBUÉ 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.

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  
TÉL: (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



## UNE NOUVELLE VOIE DANS LES COUVRE-PLANCHERS DE VINYLE

Les couvre-planchers de vinyle Possibilities<sup>®</sup> se distinguent par leurs trois motifs genre étoffe décorative qui s'harmonisent entre eux.

Des bandes à décor bruyère d'une largeur de deux pieds s'utilisent comme bordure ou pour accentuer les couvre-planchers tachetés ou à entrelacs.

Un choix de 10 couleurs d'usage commercial est offert.

Pour de plus amples renseignements, prière de s'adresser à : Couvre-planchers Possibilities, Les Industries mondiales Armstrong Canada Ltée, 6911, boulevard Décarie, Montréal (Québec) H3W 3E5.



COUVRE-PLANCHERS  
D'USAGE COMMERCIAL  
ARMSTRONG

**Armstrong**

Les agendas électroniques SHARP, série IQ-8000

*Pour tous ceux et celles qui doivent travailler un peu partout*



Il fut un temps où tout le monde se rendait au bureau pour travailler.

Le bureau d'aujourd'hui, c'est aussi bien une aéroport qu'un vaste territoire de vente ou un chantier de construction.

Grâce aux puissants agendas électroniques de poche SHARP, série IQ-8000, place à l'ère de la portabilité des données dont on a fréquemment besoin.

Les agendas SHARP vous permettent d'organiser emploi du temps, rendez-vous et suivis, d'inscrire des rappels quotidiens, de classer des notes de réunions et de travail et de garder en mémoire des données pour chacun de vos clients.

Vous pouvez même y insérer l'une des nombreuses plaquettes logicielles IQ pour applications spécifiques ou encore une plaquette logicielle programmée en fonction de votre application particulière.

**Grâce à un agenda de série IQ-8000, vous avez tous les atouts en main.**

### Feuille de calcul électronique 3-D

Permet d'élaborer des feuilles de calcul électronique tridimensionnelles. On peut transférer les données à un ordinateur et utiliser le tout avec des logiciels comme Lotus<sup>MD</sup> 1-2-3<sup>MD</sup>.

### Gestionnaire de temps et de dépenses

Pour gérer toutes vos activités, produire des rapports de dépenses quotidiens ou hebdomadaires et comptabiliser votre temps.

### Plaquette informatique BASIC

Pour créer votre propre application sur plaquette et faire de votre agenda électronique un puissant outil adapté, sur mesures, à votre usage personnel ou professionnel.

### Planificateur financier

Qu'il s'agisse de calculer des données statistiques, commerciales ou même vos opérations personnelles, la plaquette du planificateur financier vous facilite la tâche.

### Mémoire de 128 Ko

Plaquette d'extension de mémoire vous offrant un agenda et des répertoires téléphoniques supplémentaires et une fonction de rappel d'anniversaires. Elle peut servir pour créer une copie de sécurité de vos dossiers ou inscrire des données supplémentaires pour vos besoins quotidiens.

Pour de plus amples renseignements sur les agendas électroniques Sharp, série IQ-8000, téléphonez au 1-800-56-SHARP.

© Copyright 1991, Lotus Development Corporation. Tous droits réservés. Lotus et 1-2-3 sont des marques déposées de Lotus Development Corporation.

**SHARP**  
L'INTELLIGENCE AU SERVICE  
DES PRODUITS

NOUVELLE GÉNÉRATION  
MUR RIDEAU / VERRE STRUCTURAL



225, MONTÉE DE LIESSE, SAINT-LAURENT, QUÉBEC, H4T 1P5  
TÉLÉPHONE: (514) 737-4533 TÉLÉCOPIEUR: (514)342-7772



**S**

**i l'on mettait  
bout-à-bout  
toutes les briques  
d'argile que nous  
avons vendues  
depuis 1910,  
on pourrait relier  
la Terre à la Lune  
par une allée  
de presque un mètre  
de largeur...**



**Briqueterie St-Laurent**

**Une vision de grandeur...  
brique par brique.**

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

# L'ARCHITECTURE DE PAYSAGE AU QUÉBEC

L'architecture a manifesté, ces dernières années, un nouvel intérêt pour le paysage. Nombre de revues ont récemment consacré un numéro à cette question, que ce soit, pour ne citer que celles-là, *Progressive Architecture* qui, dans sa livraison de juillet 1989, reconnaissait les nouvelles orientations de l'architecture de paysage aux États-Unis ou encore *L'Architecture d'Aujourd'hui* qui confrontait les conceptions et les approches de cinq praticiens oeuvrant dans ce domaine en France. Ici même, au Québec, *ARQ* a été précédé par le magazine *Continuité* qui publiait l'automne dernier un numéro hors série sur cette question à l'occasion du 25<sup>e</sup> anniversaire de la fondation de l'Association des architectes paysagistes du Québec.

Cet intérêt renouvelé peut s'expliquer par plusieurs facteurs, notamment l'éveil, voilà une vingtaine d'années, de la conscience écologique - une dimension majeure de la mentalité contemporaine -, ainsi que la demande accrue des citoyens pour une plus grande qualité des espaces urbains, et le souci des édiles qui l'accompagne. C'est ainsi que de plus en plus, les architectes paysagistes sont associés au développement des projets architecturaux, leur compétence étant sollicitée pour mettre en forme l'interface entre l'édifice et l'espace public. Que l'on pense seulement aux nombreux aménagements réalisés par le bureau de Ron Williams à Montréal, du parvis de la tour Industrielle-Vie sur l'avenue McGill College au «cloître» des Coopérants à l'arrière de la cathédrale Christ Church, au centre-ville. Ces spécialistes sont aussi appelés par les municipalités, grandes et petites, pour dessiner non seulement les parcs publics, mais encore les rues et les places, sans parler des projets de plus grande envergure, tels les grands parcs métropolitains planifiés comme de véritables poumons urbains; un exemple parmi d'autres, le Bois-de-Liesse à la périphérie de Montréal, un projet de Carole Fernet, une professionnelle de la première promotion des diplômés en architecture de paysage de l'Université de Montréal. Mentionnons en outre que les membres du bureau Fontaine, Lamontagne et Associés travaillent régulièrement pour la ville de Brossard, tandis que leur jeune confrère, Marc Fauteux, a conçu plusieurs projets pour la municipalité de Saint-Jean-sur-Richelieu. Des architectes du Québec, l'agence Parent, Latreille et Associés, ont participé à la mise en forme du boulevard de la Confédération à Ottawa, une ville où ceux-ci ont encore dessiné les abords du Musée canadien de la civilisation.

Aux côtés de l'architecte, l'architecte paysagiste intervient dans la mise en forme de la ville comme réalité sensible et culturelle, ce que certains bureaux d'architectes et d'urbanistes ont parfaitement compris puisqu'ils ont intégré ces professionnels dans leur équipe, comme le Groupe Cardinal Hardy qui a, entre autres commandes d'envergure, étudié l'ambitieux projet de Technoparc de Ville Saint-Laurent. Le domaine d'intervention attitré et les compétences particulières des architectes paysagistes les portent à mettre en forme la nature plutôt que la matière, et surtout le vide plutôt que le plein. Or le vide - le lot vacant, le terrain vague, la friche urbaine - est une donnée essentielle dans les villes contemporaines, la densité et la continuité du tissu urbain ayant été détruites par trois décennies d'urbanisme du bulldozer associé à une spéculation foncière parfois sauvage; les nombreux terrains de stationnement à ciel ouvert à Montréal en témoignent.

Sans doute la préférence du public et du client, qui voient généralement dans le paysage un antidote à la grande ville, va-t-elle aux parcs et aux jardins avec tracés «organiques» et plantations diversifiées, dont la tradition pittoresque nous a légué les modèles et les principes. Sans doute la conscience écologique a-t-elle renforcé cette vision naturaliste, tout en favorisant le développement de nouvelles méthodes et techniques axées sur la préservation des ressources. Cependant, certains architectes, d'ici et d'ailleurs, cherchent à échapper à cette conception immédiate et à aller au-delà de leur rôle de bon gestionnaire du milieu naturel; ils réaffirment l'architecture de paysage comme un art et contribuent à développer une approche contemporaine consciente de la dimension culturelle de leur intervention, certains redécouvrant la longue histoire de leur discipline, qui a toujours été liée à celle de l'architecture dans notre civilisation occidentale, d'autres s'inspirant de la contribution du «landscape art». Aussi, ce numéro 63 d'*ARQ*, en quelques pages, certes trop peu nombreuses, cherche à faire le point sur cette discipline et cette pratique qu'est l'architecture de paysage.

D'abord, un article de fond dans lequel Philippe Poullaouec-Gonidec et Peter Jacobs dressent un bilan critique de la pratique de l'architecture du paysage au Québec

et de ses défis. Professeurs à l'Université de Montréal, ils agissent comme consultants en design, auprès de la Ville de Montréal notamment, des occasions pour eux de mettre en oeuvre leur conception synthétique du projet de paysage, où l'écologique et le culturel, tout autant que le social contribuent à sa définition. Ces dernières années, l'administration de la métropole a engagé un programme d'aménagement de ses parcs et ses places, des efforts qu'évaluent Derek Drummond et Adrian Sheppard. Deux projets ont plus particulièrement retenu leur attention, le Champ-de-Mars et la place Berri, des interventions dans des secteurs à problèmes et pour le développement formel desquels la Ville a fait appel à des compétences extérieures à ses services, renouvelant ainsi sa manière habituelle de procéder en matière d'espaces urbains.

Dans ce numéro, nous avons aussi tenu à présenter certains architectes du Québec qui démontrent dans leur travail sur le paysage une prise de position culturelle claire et consistante, voire manifestent une orientation significative d'une compréhension nouvelle de notre rapport à la nature et à la ville.

Dans la profession, John Schreiber fait figure de pionnier. Jean-Pierre Chupin l'a interrogé pour nous. Architecte de formation première, tout comme son ami, confrère et ancien associé, Ron Williams, Schreiber démontre une grande constance dans son approche des paysages, où les principes de sa discipline d'origine ont été infléchis par les contraintes particulières de la topographie et du végétal. Le matériau naturel, il le met en forme néanmoins de manière très architecturale; tout parc ou jardin est pour lui une salle sous le ciel. Mais le terrain et la végétation existant comme milieu et devenir - qu'il est souvent très coûteux de vouloir totalement contrôler, sinon présomptueux - sont des données essentielles dans ses projets. Cette démarche que l'on pourrait qualifier d'écologico-fonctionnaliste est sans commune mesure avec celle de Melvin Charney, autre personnalité importante dans le domaine depuis qu'il a créé le jardin du Centre Canadien d'Architecture. En architecture de paysage comme en architecture, Charney occupe une place intellectuelle prépondérante bien que professionnellement marginale, jusqu'à il y a peu du moins. Après le jardin du CCA, une commande privée, Charney s'est vu charger de la réalisation du volet art public de la place Berri, alors qu'antérieurement, toujours pour la Ville de Montréal, il avait proposé une stratégie de reconstruction pour le Faubourg Saint-Laurent (ARQ 56) et que, plus récemment, il a dirigé l'atelier de design formé pour élaborer le projet de la rue de la Commune aujourd'hui en chantier (ce projet, nous le présenterons dans notre prochain numéro dans un dossier faisant, cette fois, le point sur l'aménagement du Vieux-Port de Montréal et de ses abords immédiats). Le paysage, Charney l'aborde en architecte-artiste et il en redéfinit profondément les termes. L'historienne et critique d'art Johanne Lamoureux nous propose une clé de lecture de son oeuvre - des Maisons de la rue Sherbrooke aux sculptures de la place Berri - comme scénographie, chacune de ces interventions étant autant de mises en scène urbaines dont l'argument est la ville elle-même, son histoire et son architecture, dont Charney donne une interprétation poétique critique. Parmi les architectes du Québec qui travaillent le paysage, un troisième a retenu notre attention. C'est une équipe où le designer urbain, l'architecte paysagiste et l'architecte fédèrent leur compétence. Le Groupe Lestage, dont les visées professionnelles sont grandes, a intégré dans sa méthode d'élaboration de projets nombre des acquis récents du discours architectural. Une notion est au centre de son approche, l'émulation créative des éléments caractéristiques du lieu, qu'il soit urbain ou naturel. Cette idée fonde leur proposition pour la mise en valeur du Site des Moulins au parc régional de l'Île-de-la-Visitation, un projet que nous présente notre rédacteur, Jean-François Bédard.

Dans notre rubrique *Événement*, nous faisons écho à la scène internationale, indirectement à l'oeuvre tout à la fois novatrice et personnelle de l'architecte du paysage brésilien Roberto Burle Marx. Cet été, le Musée d'art moderne de New York a monté une exposition sous le titre *The Unnatural Art of the Garden* que Carol Lees a vue pour nous.

Pour terminer cette introduction à ce premier numéro d'*ARQ* consacré à l'architecture de paysage au Québec - le sujet et les projets étant loin d'y être épuisés -, une question. En cette fin du XX<sup>e</sup> siècle, sceptique vis-à-vis du progrès technologique et de la croissance économique, mais encore traumatisée par les problèmes d'environnement, l'architecture de paysage n'aurait-elle pas à l'égard de l'architecture le même pouvoir heuristique que l'ingénierie a eu au siècle dernier alors que la société industrielle était en pleine expansion?

FRANCE VANLAETHEM

# LE PROJET DE PAYSAGE AU QUÉBEC

## PROBLÉMATIQUE ET ENJEUX

**Pour ouvrir ce numéro, deux architectes paysagistes s'interrogent par l'image tout autant que par le mot sur la spécificité professionnelle de leur pratique et sur l'identité culturelle du projet de paysage. S'ils reconnaissent que la mise en forme des jardins privés relèvent toujours de leur compétence et constituent d'ailleurs un des domaines les plus ouverts à l'innovation - les sièges sociaux des grandes compagnies étant en quelque sorte les villas palladiennes du 20<sup>e</sup> siècle -, ils déplorent une grande confusion dans la commande publique au Québec. Là, l'artiste est devenu l'intervenant privilégié, l'architecte paysagiste étant le plus souvent relégué au rôle d'encadreur, alors qu'il avait acquis dans le domaine des espaces extérieurs urbains sa légitimité professionnelle, voilà près d'un siècle. Si le paysage est invention culturelle de la nature, sa mise en forme ne peut être pure imagination; à l'heure actuelle, sa précarité alarmante nécessite plus que jamais un cadre d'éthique environnementale, un double défi que la pratique du paysage au Québec serait prédisposée à confronter vu sa double tradition culturelle.**

PHILIPPE POULLAOUËC-GONIDEC ET PETER JACOBS,  
ARCHITECTES PAYSAGISTES ET PROFESSEURS À  
L'ÉCOLE D'ARCHITECTURE DE PAYSAGE, FACULTÉ DE  
L'AMÉNAGEMENT, UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

Le thème et les enjeux du paysage sont d'actualité pour la profession d'architecte paysagiste au Québec qui fêtait tout récemment le 25<sup>e</sup> anniversaire de sa fondation. Cet événement a été l'occasion de faire le point sur le rôle actuel et futur de cette jeune pratique québécoise. En effet, le numéro hors série du magazine *Continuité* paru à l'automne 1990 dressait un premier bilan de la profession. Un des articles portant sur l'évolution de la profession (1) concluait sur l'interrogation suivante: les architectes paysagistes ont-ils le savoir-faire ainsi que les outils pour appliquer leur champ d'expertise traditionnelle aux nouvelles réalités socio-économiques des prochaines décennies?

Ce questionnement sur l'expertise de l'architecte paysagiste est indissociable de notre compréhension collective du projet de paysage et de la valeur qu'on lui confère. Or, il semble que nous soyons face à un paradoxe quant à nos attentes envers la conception des paysages.

D'un côté, le paysage est perçu comme une ressource écologique du fait qu'il porte en lui des éléments abiotiques et biotiques, indispensables à l'équilibre de notre planète et à la vie qu'elle soutient. Il s'agit par conséquent d'un patrimoine «naturel» (2) à léguer aux générations futures. Favorisée par le mouvement environnementaliste actuel, cette vision du paysage préconise la nécessité de préserver les espaces verts en milieux urbain, péri-urbain et rural.

De l'autre côté, le paysage est considéré comme une oeuvre artistique, la marque d'un moment singulier et de ce fait, comme un patrimoine «culturel» à valeur variable suivant le lieu, l'envergure du projet, la notoriété de l'auteur et l'intérêt social du moment. Nous sommes donc en présence de visions réductrices (parce que partielles) du concept de paysage, lequel est considéré, soit comme une entité écologique, une entité artistique ou encore comme une entité architecturale. Il est clair que le projet de paysage porte en lui chacun de ces attributs par lesquels il se qualifie, comme en témoignent les réalisations de Roberto Burle Marx (Brésil), Geoffrey Jellicoe (Angleterre), Lawrence Halprin, Peter Walker, Dan Kiley (États-Unis), Michael Hough, Don Vaughan, Cornelia Oberlander et Robert Allsopp (Canada).

Dans chacun des cas et compte-tenu de la configuration même du projet, le paysage est associé à des «experts» de qualifications différentes, ce qui nous renvoie au problème de la définition des champs de pratique de l'aménagement et particulièrement de celui de l'architecte paysagiste. Au-delà du débat corporatiste, quelles sont les compétences et la capacité des différents professionnels à concevoir un paysage et à fournir une réponse appropriée?

Cette problématique est, entre autres, omniprésente dans l'attribution actuelle de la commande publique en paysage au Québec: une commande qui tend à positionner l'architecture de paysage comme une bonification environnementale, un décorum architectural et surtout, nous le verrons plus loin, comme une production artistique. Cette situation confrontante relative au champ disciplinaire et à la spécificité professionnelle de l'architecte paysagiste ne peut être débattue qu'à travers une lecture du projet de paysage tel qu'il est défini par la commande publique et privée dans l'histoire.

### DU PROJET PRIVÉ AU PROJET PUBLIC

Traditionnellement, la pratique de l'architecture de paysage est issue de la commande aristocratique et bourgeoise des siècles passés. Cette première forme de commande, qualifiée de privée, donnera lieu en Europe à une importante production de jardins tels que la Villa Brezone à Punta San Vigilio (jardin vénitien de la renaissance du 16<sup>e</sup> siècle), le Grand jardin de Herrenhausen près de Hanove (jardin baroque du duc Frédéric de Brunswick et de Lunebourg, 17<sup>e</sup> siècle), le parc d'Ermenonville en France (parc du «picturesque» et du sublime conçu par le marquis René-Louis De Girardin, 18<sup>e</sup> siècle) ou le parc Güell à Barcelone (jardin éclectique

de Eusebio Güell conçu par Antoni Gaudi, début 20<sup>e</sup> siècle). Au Québec, le même phénomène à moindre échelle se produira à l'époque coloniale, avec par exemple la création des jardins des gouverneurs et du palais de l'Intendant (17<sup>e</sup> siècle) et des jardins conventuels (ex.: le jardin des Sulpiciens à Montréal: jardin de monastère datant du 17<sup>e</sup> siècle). Il faudra attendre l'arrivée de l'ère industrielle, avec la création du parc du Mont-Royal de F.L. Olmsted, et par la suite, l'affirmation des mouvements urbains réformistes de la fin 19<sup>e</sup> et du début du 20<sup>e</sup> siècle (3), pour voir l'émergence d'une pratique publique significative de l'architecture de paysage. Dès lors, les réformes de démocratisation urbaine, les préoccupations conservationnistes et la nécessité de rationaliser l'utilisation des ressources naturelles constitueront autant de facteurs de développement de la commande publique au Québec. Le champ de pratique de l'architecture de paysage s'étendra alors aux projets de création des places et des squares, des parcs de loisir, de sport et de quartier, des aires de récréation et des réserves écologiques. À travers ces nouvelles responsabilités, l'architecture de paysage se définira plus largement par sa capacité de maîtriser l'aménagement d'ensembles extérieurs (le sens *extérieur* étant pris ici en opposition à la conception de l'*habité* en architecture) quel que soit l'environnement donné.

Parallèlement à l'évolution de la commande publique, les années 1960 marqueront le début d'un nouveau type de commande privée d'une importance majeure en Amérique du Nord. Le développement des secteurs tertiaire et quaternaire (tels les bureaux et hôtels) dans les centres-villes offrira un important nouveau marché en architecture de paysage. Les sièges sociaux des grandes compagnies deviendront les nouvelles *villas palladiennes* du 20<sup>e</sup> siècle et bien souvent, un terrain d'expérimentation pour les architectes paysagistes. On pourrait même dire que cette catégorie de commande privée générera la production paysagère la plus distinctive (sur le plan qualitatif) et innovatrice de Montréal (ex.: le jardin-terrace de l'hôtel Bonaventure à Montréal de l'architecte paysagiste Hideo Sasaki [1968] et la «plaza» de la tour Industrielle-Vie [1985] réalisée par l'architecte paysagiste Ron Williams). Plusieurs raisons pourraient expliquer cette distinction qualitative entre l'architecture de paysage résultant des commandes privées et publiques au Québec. Mentionnons seulement que le monopole de la pratique municipale et le paradigme normatif (tant sur le plan du savoir exécuter que sur le plan de la demande sociale), auxquels a été soumise la conception des espaces publics n'a pas favorisé la diversité et le renouvellement des idées. De telles conditions de projet (4), répétées sur plus de trente ans de réalisations publiques au Québec, n'ont certainement pas contribué à faire reconnaître l'aspect créatif de l'architecture de paysage.

Heureusement, depuis peu il semble que les manières de faire s'orientent différemment. En effet, la Division aménagement des parcs de la Ville de Montréal vient d'expérimenter pour l'aménagement de la place Berri, une nouvelle forme de collaboration entre architectes paysagistes des secteurs publics et privés. À cette double contribution au projet viennent s'ajouter l'art (par une installation sculpturale), l'architecture (par la construction de deux édifices de service) et le design industriel (par la création du mobilier et de l'éclairage). Cette pratique mixte privée/publique et ce partenariat interdisciplinaire jumelés à l'éclatement du paradigme normatif pourraient être le point de départ d'une réorientation de la commande publique au Québec. Cependant, malgré cette possible (et souhaitable) réorientation, les problèmes de reconnaissance du projet de paysage demeurent tout aussi importants.

### LA COMMANDE PUBLIQUE DES ANNÉES 1990

À la lumière des récents projets d'aménagement de la Ville de Montréal ou des concours lancés par le gouvernement du Québec, force est de constater qu'une certaine forme de disqualification du savoir-faire traditionnel nord-américain de l'architecture de paysage est en train de s'opérer. Ainsi, les concours d'art public mis

au point par la Ville de Montréal (5) tendent à rendre caduque l'apport créatif de l'architecte paysagiste à la conception des espaces publics urbains. Par sa politique d'intégration des oeuvres d'art, la Ville se trouve à questionner la légitimité de la contribution de l'architecte paysagiste à la conception de l'oeuvre paysagère. La conception paysagère appartiendrait-elle à l'artiste? Les deux premières initiatives de ce récent programme de la Ville de Montréal tendent à confirmer cette affirmation.

Le premier exemple, l'aménagement de la place Roy, constitue le début d'une situation fort inconfortable pour les architectes paysagistes. La Place aménagée en 1990 (6) a fait l'objet d'un concours d'art public lancé par la Commission d'initiative et de développement culturels (CIDE). Mises à part toutes considérations esthétiques et programmatiques, ce projet controversé illustre l'impact qu'une telle responsabilité donnée à l'artiste peut avoir sur la nature de l'intervention de l'architecte paysagiste et sur la réalisation finale. Du projet d'aménagement de la place Roy, on peut simplement dire que l'architecte paysagiste a tenté de réaliser l'encadrement de l'oeuvre. La conception de la Place est le produit d'une intention d'artiste et le rôle de l'architecte paysagiste a consisté à intégrer celle-ci dans un environnement, avec toutes les difficultés que cela a pu comporter. L'architecte paysagiste serait-il devenu un *encadreur* d'oeuvre artistique ou de scène paysagère?

Ce que l'on retiendra de cette initiative publique, c'est l'appropriation de la conception paysagère par le service culturel de la Ville, qui de par sa fonction privilégie le savoir-faire de l'artiste à celui des autres professionnels de l'aménagement pour la conception d'un espace urbain. L'architecte paysagiste peut-il être assujéti comme l'architecte à certaines prérogatives culturelles (7) dans la mesure où celles-ci n'inhibent pas le sens de sa conception?

La seconde initiative de la Ville s'inscrit dans le projet d'aménagement de la place Berri évoqué précédemment. Issu d'une commande publique et soumis également au concours d'art public, ce projet de place est l'oeuvre de deux architectes paysagistes (8) et la conception paysagère développée par ces derniers s'ouvrirait à l'intégration d'une oeuvre artistique (9). En construisant le sens de la place sur la base d'une narration paysagère, les concepteurs ont défini le cadre programmatique à partir duquel devaient s'énoncer la proposition artistique. Le projet témoigne ainsi d'une possible interface entre la pratique paysagère et la pratique artistique. Une véritable intégration et collaboration a néanmoins été impossible compte-tenu du découpage des mandats respectifs d'intervention et de leur planification dans le temps imposés par la Ville de Montréal. Un tel découpage génère nécessairement des problèmes de dosage, de concurrence et de reconnaissance pour l'un et l'autre des champs de pratique, sans compter qu'il contribue à produire des paysages dissociés. Comment de telles conditions programmatiques peuvent-elles mener à la matérialisation d'une seule idée de paysage sur un lieu?...

Ces deux premiers exemples de projets de paysages publics à Montréal résument les aléas d'une expérimentation auxquels est confrontée la pratique de l'architecture de paysage à une période où le paradigme fonctionnaliste en aménagement est remis en cause au profit des nouvelles réponses associées à la post-modernité urbaine. Dans la mesure où nous (les citoyens) sommes à la recherche de nouvelles expériences, d'inattendu ou de plaisir, le premier réflexe des pouvoirs publics est d'inviter l'artiste et de proclamer l'art comme une action salvatrice pour un plaisir paysager assuré. Cette situation nous rappelle la re-naissance de l'art public en France en 1937, lorsque les peintres modernes ont été invités à réaliser des «murales» pour apporter une réponse décorative à l'architecture (ex.: les peintures murales de Fernand Léger même si celles-ci se voulaient une réponse à la confusion publicitaire en ville). Bien évidemment, suite à la pression des architectes, la commande d'art public s'est de plus en plus détachée de l'oeuvre architecturale pour devenir autonome, c'est-à-dire une production

à part entière coupée de la programmation architecturale, au même titre que la sculpture (ex.: Richard Serra et son oeuvre «Tilted Arc» à New York). Le programme d'art public administré depuis plus de deux décennies par le ministère des Affaires culturelles du Québec arrive au même résultat, soit à l'autonomie, voire même à la dissociation complète de l'architecture et de l'art (ex.: les oeuvres des années 1970 de Lewis Pagé au Palais de justice d'Arthabaska et de Charles Daudelin au Palais de justice de Montréal). Mais il existe une différence fondamentale entre ces deux époques et lieux. Celle-ci se situe au niveau même du type de commande publique où s'insère l'intervention artistique. De la «murale» en passant par la sculpture, le ministère des Affaires culturelles du Québec en arrive maintenant au jardin. Il suffit de lire un des récents avis de concours public du Ministère (10) pour se rendre compte de l'emprise de l'art public sur la pratique de l'architecture de paysage au Québec.

Le projet de jardin du Centre hospitalier de la santé de Laval (Ville de Laval) est très représentatif d'un malaise déjà provoqué par le concours du jardin du Centre Canadien d'Architecture à Montréal. Le dernier appel d'offres du ministère des Affaires culturelles confère clairement les compétences de l'architecte paysagiste à l'artiste à même ses énoncés de programme: «le but de l'intervention artistique est de créer un jardin public en vue d'en faire un pôle naturel de regroupement et un lieu de détente à l'usage de toutes les clientèles du centre hospitalier, incluant les visiteurs. Le jardin souhaité peut comporter à la fois des éléments paysagers et des éléments sculpturaux et devra offrir des espaces abrités du vent (...). Condition d'admission: Être un sculpteur professionnel.»... Cette situation confronte directement la définition de la pratique de l'architecture de paysage. Pour les pouvoirs publics, la conception des jardins appartient désormais aux artistes professionnels en arts visuels. Ces derniers ont évidemment la possibilité de consulter des architectes paysagistes au besoin, bien que cela ne soit même pas précisé dans le programme du concours. En transposant cette situation à la pratique de l'architecture, serait-il possible de confier une commande d'architecture (parrainée par une agence gouvernementale) à un artiste et de consulter un architecte au besoin?

Les pouvoirs publics sont les principaux fautifs de cette situation, d'une part, en modelant un type de commande publique artistique mal adaptée à la finalité de l'oeuvre artistique (11) et, d'autre part, en mettant l'artiste face à un champ de compétence qu'il possède a priori, peu ou pas, mais qui surtout ne fait pas partie de sa sensibilité et de son champ de préoccupations traditionnelles.

#### LE PROJET DE PAYSAGE

Comme nous l'avons souligné précédemment, l'enjeu de la pratique de l'architecture de paysage se situe dans sa capacité de faire valoir la spécificité de son projet. Il s'agit donc de définir ce que veut dire *Faire du paysage*. Nous devons revenir dans un premier temps à la signification même du terme paysage pour pouvoir situer le projet paysager.

Qu'entendons-nous par paysage? L'idée de paysage dans le paradigme actuel de notre société occidentale renvoie à la représentation par l'homme de ce qui l'entoure: c'est l'expression, construite ou non, de sa signification du monde. La démarche paysagère intègre donc la perception esthétique de la «nature» (dans tous ses états) et la médiatise par une opération artistique. C'est l'*artialisé* (action d'esthétiser la nature), comme l'appelle Alain Roger, qui nous fait passer du *pays* au *paysage*. «Le *pays*, c'est, en quelque sorte, le degré zéro du paysage, ce qui précède l'*artialisé*» (12). Le paysage n'existe pas, il faut donc l'inventer, comme le suggère Cueco (13). L'adhésion à de telles considérations théoriques nous amène à admettre que le paysage peut exister en tant que représentations individuelles et collectives. Son existence se matérialise de multiples façons; par le biais de l'écrit (le roman), du visuel (le tableau, la photographie, le film... ) ou

d'une production spatiale (le jardin, la place, le parc, etc...).

Chaque espace peut devenir un paysage par le biais d'un phénomène de médiatisation qui crée une qualification esthétique. L'urbain tout comme le milieu rural est donc un lieu potentiel de scènes paysagères. La consécration et la protection de «cônes visuels» sur le territoire montréalais (14) sont des éléments significatifs d'une opération de *distanciation esthétique* (15) qui fait accéder l'espace au rang de paysage. Conceptualiser le paysage, c'est donc par définition une opération de décryptage du concret et de l'imaginaire pour révéler à la conscience collective, un sensible. La démarche de Bernard Lassus pour le «parc de la Corderie royale» à Rochefort, illustre parfaitement nos propos. Dans ce projet, le paysage se matérialise sur la base de l'évocation des lieux par la création d'un jardin des Retours (formalisé par des entités paysagères tels le labyrinthe et l'aire des gréments) et par la réinvention des pratiques locales (telle la culture du Bégonia). Le jardin ainsi réalisé est constitué de *deux sortes d'espace (...), ses espaces (...) plastiques, et ses espaces imaginaires, les deux pouvant se chevaucher, être mêlés, se contredire les uns les autres* (16). Faire le paysage, c'est donc construire sur la base d'une réalité concrète et d'un imaginaire collectif (17), une entité cernée dans l'espace et le temps.

Il y a différentes manières d'esthétiser la nature; celles-ci dépendent nécessairement des appartenances culturelles des maîtres d'oeuvre du projet de paysage. Ainsi, les premiers architectes paysagistes en Amérique du Nord comme F.L. Olmsted, C. Eliot et F. G. Todd, d'influence principalement anglo-saxonne, se différencient de leurs homologues latins par leur désir de travailler avec la nature (18). Volonté qui a progressivement conduit au développement de la pensée environnementale actuelle (19). Ce nouveau paradigme (développement durable) propre aux années 1980-1990 a donc succédé à une certaine forme traditionnelle de *faire le paysage*, contribuant ainsi à étiqueter de *naturalisme* la pratique québécoise de l'architecture de paysage. Mais justement, le danger auquel fait face la pratique de l'architecture de paysage réside précisément dans le fait que le projet ne se limite qu'au premier degré de l'artialisé; c'est-à-dire qu'il se réduit à la matérialisation d'ensembles spatiaux dans une optique empruntant les tendances écologiques mais qui omet d'intégrer le produit des individus d'une société: la culture. Cette situation se retrouve lorsqu'on accorde à la nature des droits similaires à ceux de l'individu (20). Une telle position excluant de facto la dimension culturelle des espaces ne mène pas à la conception de paysage. Le défi du projet de paysage est d'apporter une réponse «sensible» pour la production d'un lieu où l'intégrité environnementale est un a priori.

#### LE PAYSAGE: UN PROJET DE SOCIÉTÉ

À travers le biculturalisme, la pratique québécoise du paysage devrait pouvoir acquérir ses lettres de noblesse par sa capacité de coupler adéquatement un cadre d'éthique environnementale à une artialisé sensible dans le projet de paysage. En effet, le mélange des cultures anglo-saxonne et latine facilite la congruence de ces deux composantes de tout projet de paysage. Comme l'explicite Jean Viard dans son récent ouvrage (21), les fondements religieux de l'organisation de nos cultures nous fournissent des explications sur les raisons qui ont motivé certains à favoriser les monuments naturels, et d'autres à privilégier les monuments humains. En remontant au rapport transcendantal de l'individu à la nature, propre aux deux religions dominantes en Occident, on comprend mieux la réalisation des parcs nationaux (aux États-Unis et en Angleterre), l'invention de la montagne en Suisse et la puissance du mouvement écologique en Allemagne. La réalité latine est tout autre, puisque les rapports transcendants se sont établis à travers l'iconographie; c'est-à-dire par le biais de représentations figurées d'un sujet. La rareté du jardin ecclésiastique mais la prolifération d'édifices religieux au Québec traduisent cette diffé-

rence sur le plan du marquage «artéfactuel» du territoire. L'absence de «jardins de la Nouvelle-France» dans l'histoire du Québec pourrait bien être reliée à cette sacralisation du monument humain par opposition au monument naturel développé sur le continent nord-américain (ex.: le parc de Yellowstone-1862) par une société encore croyante. Toutefois, aujourd'hui dans notre société québécoise devenue laïque, la sacralisation des lieux est une réalité. Certains rites dominicaux (musique et danse spontanées) au pied du parc Mont-Royal (monument «naturel») en sont un indice.

À partir du moment où le paysage exprime à la fois notre identité et nos valeurs, il est façonné à la mesure de nos ambitions et des relations que nous voulons entretenir avec notre environnement. L'architecture de paysage traduit notre conception de la nature et de la culture, ainsi que notre engagement à en assurer la pérennité. La pratique intègre donc à la fois un cadre éthique (22), des activités scientifiques (23) nécessaires à l'interprétation des besoins des sociétés, et des manifestations artistiques comme en témoignent les projets de Martha Schwartz, de Ron Wigginton et Garry Dwyer (24). Elle vise la sauvegarde et le développement de l'intégrité biologique et culturelle, l'utilisation équitable de toutes les ressources (biologiques, énergétiques, spatiales, etc...), et l'aménagement de l'environnement selon notre désir de l'habiter. L'enjeu de l'affirmation et du développement du champ de la pratique québécoise de l'architecture de paysage se situe par conséquent dans notre capacité de démontrer que cette pratique est en mesure de produire des paysages viables, dans le sens que nous venons d'évoquer. Pour réaliser ce défi, l'architecte paysagiste doit savoir référer, au besoin, aux domaines des arts plastiques, de l'écologie, de l'architecture, mais en aucun cas, ces derniers ne peuvent se substituer au premier surtout lorsque nous postulons l'existence même d'un projet de paysage au Québec.

#### NOTES ET RÉFÉRENCES

1. Irène Cinq-Mars, Peter Jacobs et Philippe Poullaouec-Gonidec, «Une profession en mutation», in *Continuité*, Hors série n°1, automne 1990, pp.74-76.
2. Ce legs aux générations futures doit correspondre à l'état diversifié et équilibré de l'écosystème dont nous avons hérité.
3. Réf.: les réalisations de Frederick G. Todd comme Ville Mont-Royal, le réaménagement de l'île Sainte-Hélène et le lac des Castors dans le parc du Mont-Royal.
4. Les contraintes des normes de sécurité, la perception des multiples besoins et fonctions, le budget, ont toujours primé sur l'expérimentation et l'innovation dans les réalisations de paysage public. La gestion de cette complexité dans une optique conciliatrice (où l'on tempore les effets par peur de générer des maux ou de l'imprévisible) n'est plus le gage d'une qualité.
5. En 1989, la Commission d'initiative et de développement culturel (CIDEC) de la Ville de Montréal a eu le mandat d'élaborer un plan d'action concernant l'art public. Entériné et rendu public la même année, celui-ci comporte trois volets: la restauration et la mise en valeur des oeuvres existantes, l'acquisition de nouvelles oeuvres à des fins d'expositions temporaires ou permanentes et leur promotion.
6. Projet réalisé par les services internes de la Ville de Montréal (Service des loisirs et du développement communautaire).
7. Réf.: le programme du 1% du ministère des Affaires culturelles du Québec visant l'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des édifices publics.
8. La place Berri: concepteurs Peter Jacobs et Philippe Poullaouec-Gonidec; maître d'oeuvre: Ville de Montréal, Service des loisirs et du développement communautaire, Division de l'aménagement des parcs. Projet en cours de réalisation; fin prévue des travaux: courant 1992.
9. Oeuvre d'art conçue par l'artiste Melvin Charney.
10. Avis de concours national d'intégration des arts à l'architecture pour le Centre hospitalier de la santé de Laval (Ville de Laval) réservé aux artistes professionnels en arts visuels. Annonce du Secrétariat de l'intégration des arts à l'architecture, ministère des Affaires culturelles (Québec), parue au mois d'avril 1991 dans le journal *Le Devoir*.
11. L'oeuvre artistique est conçue généralement comme un objet autonome vis-à-vis d'un contexte; ce dernier étant traditionnellement et généralement vu comme l'espace du musée. Les chaises de Michel Goulet de la place Roy nous démontrent à quel point l'artiste réalise son intervention dans l'esprit muséologique. L'objet artistique intègre une finalité, celle d'être un élément d'une collection publique; il est intouchable et inaltérable parce que c'est un monument inscrit dans le patrimoine d'une société. La difficulté de l'art public

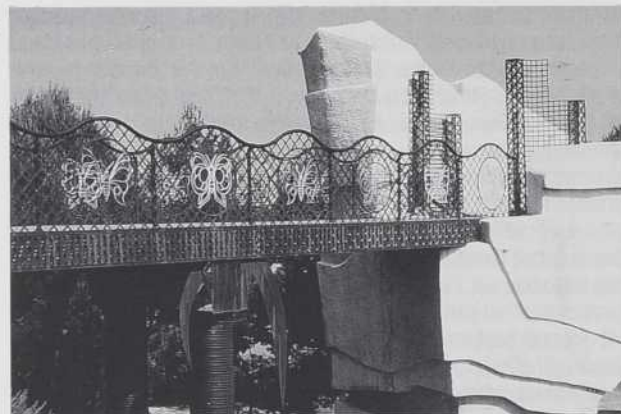
à s'intégrer dans l'espace urbain pourrait être liée à cette finalité de l'oeuvre artistique. Comme le souligne Jean Dumont («Jour un des Cent Jours d'art contemporain», *Le Devoir*, Montréal, le 15 août 1991) «C'est une chose d'aller voir des oeuvres dans un musée, le geste posé induisant la disponibilité du regardeur, c'en est une autre d'être confronté à elles au détour d'une de nos rues ou de nos places publiques».

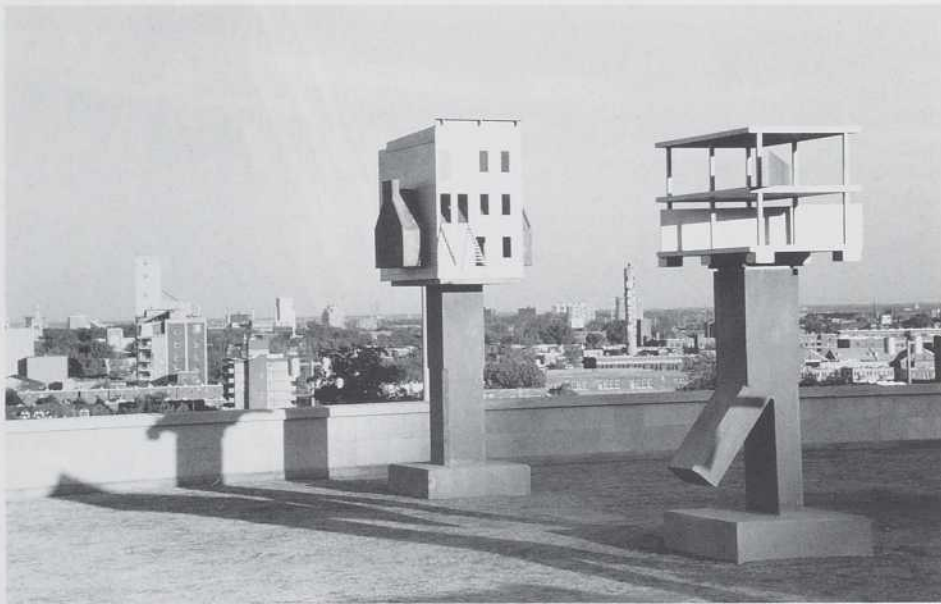
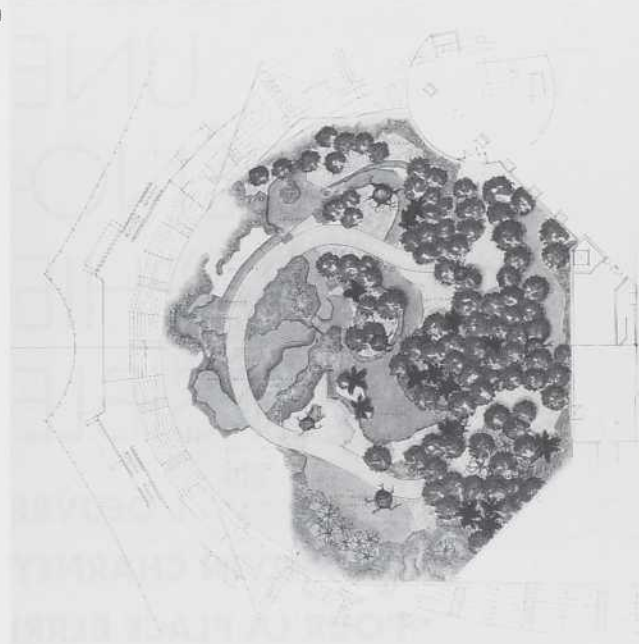
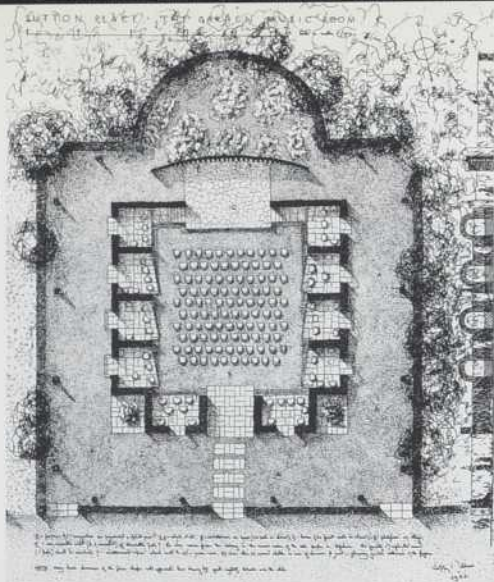
12. Alain Roger, *Nus et paysages: essai sur la fonction de l'art.*, Éd. Aubier-présence et pensée, 1978, 322 p.
13. Cuccio H. «Approches du concept de paysage», in *Milieus*, 7/8, janv. 1982, p.116.
14. Voir à ce sujet l'Énoncé d'orientation sur l'aménagement de l'arrondissement Centre, mars 1988, p.52 et, *La montagne en question*, Groupe d'intervention urbaine de Montréal, Vol. 2, Montréal, 1988, p.48.
15. Phénomène de perception qui permet d'ériger en objets esthétiques, les objets du quotidien: nouveau regard qui dépouille l'usuel de sa finalité. Le dédoublement, le contraste ou la re-construction des objets contribuent à établir cette opération de reconnaissance esthétique. Voir à ce sujet Keller, J.P. (1977). «La perception esthétique du quotidien» in *Diogenes*, no.100, pp.9-27.
16. Bernard Lassus, «Le paysage comme organisation d'un référent sensible» in *Le débat*, n°65, mai-juin 1991, Éd. Gallimard, pp. 92-111.
17. Ces concepts font partie intégrante de l'analyse sensible; lire à ce sujet l'article de Bernard Lassus «L'analyse inventive et l'entité paysagère» in *Trames*, Revue de l'aménagement, Vol. 2, n°1, printemps 1989, pp. 26-29.
18. Cette tradition pittoresque se reflète dans les jardins privés reconnus du Québec, tels le jardin de Bagatelle (1850), les jardins de Métis (1928) et le jardin des Quatre Vents (1936). Prenant à la fois leur origine dans la tradition du naturalisme anglais et dans la tradition des villas palladiennes du 19<sup>e</sup> siècle, ces jardins témoignent d'une grande pratique de l'horticulture au 20<sup>e</sup> siècle. Par ailleurs, cette dernière n'a cessé de se développer dans les jardins résidentiels. Cette attitude envers la production de jardins démontre un goût très profond dans la société québécoise pour une forme d'esthétique environnementale. Une esthétique que l'on qualifie trop rapidement de populaire (réf.: l'habitant paysagiste), mais qui est dans bien des cas le produit d'une pratique d'architecture de paysage dirigée par un grand nombre de bureaux au Québec.
19. Le paradigme environnemental s'est développé depuis une dizaine d'années. Plusieurs rapports de commissions internationales relatent les efforts entrepris dans ce domaine. Voir le dernier ouvrage en français «*Notre avenir à tous*», Commission mondiale sur l'environnement et le développement, Éd. Fleuve, 1989.
20. Voir à ce sujet la violente polémique lancée en France après la publication du livre «*Le contrat naturel*» du philosophe Michel Serres (...). Lire l'article d'Alain Roger dans la publication de «*Maître et protecteur de la Nature*» (Seysssel, Champ Vallon, 1991).
21. Jean Viard, *Le tiers espace: essai sur la nature*, Éd. Méridiens Klincksiek, Paris, 1990, 152 p.
22. Voir le texte d'Aldo Leopold, «The Land Ethic» (pp. 201-226) de son livre *A Sand County Almanac and Sketches here and there*, Oxford University Press, 1949.
23. Voir à ce sujet, les livres de: John Tillman Lyle, *Design for Human Ecosystem*, Ed. Van Nostrand Reinhold, 1985, 279 p. Ian McHarg, *Composer avec la nature*, Cahiers de l'Institut d'aménagement et d'urbanisme de la région d'Île-de-France, 1980, 184p. Michael Hough, *City form and natural process*, Ed. van Nostrand Reinhold, 1984, 281p.
24. Référence des exemples: Martha Schwartz, le projet de «Necco Garden», Cambridge, Massachusetts, 1980, paru dans la revue *Process Architecture*, n° 85, Octobre 1989, Process Architecture Publishing Co., Ltd., Tokyo, pp. 126-127. Ron Wigginton, voir l'article de J. Williams Thompson «Places About Art, Places About Mind» in *Landscape Architecture*, Octobre 1989, pp. 119-124. Gary Dwyer, voir l'article de Deborah Papier «Carefully Articulated Vandalism» in *Landscape Architecture*, février 1990, pp.71-73.

#### NOTICE BIOGRAPHIQUE

Philippe Poullaouec-Gonidec, plasticien de l'environnement et architecte paysagiste (A.S.L.A.), est professeur à l'École d'architecture de paysage de l'Université de Montréal et professeur invité à l'École d'architecture de Paris-La Villette (France). En collaboration avec Peter Jacobs, il a assuré la conception de la place Berri à Montréal. Il est membre fondateur de la revue de l'aménagement *Trames* (Université de Montréal).

Peter Jacobs, architecte (O.A.Q.) et architecte paysagiste (A.A.P.C., A.S.L.A.), est professeur à l'École d'architecture de paysage de l'Université de Montréal et professeur invité au Graduate School of Design, Harvard University. Fellow de la Société canadienne des architectes paysagistes et de l'American Society of Landscape Architecture, il occupe le siège de président de la Commission de la qualité environnementale Kativik au Nouveau-Québec et il agit comme membre de la Table ronde québécoise sur l'environnement et l'économie.





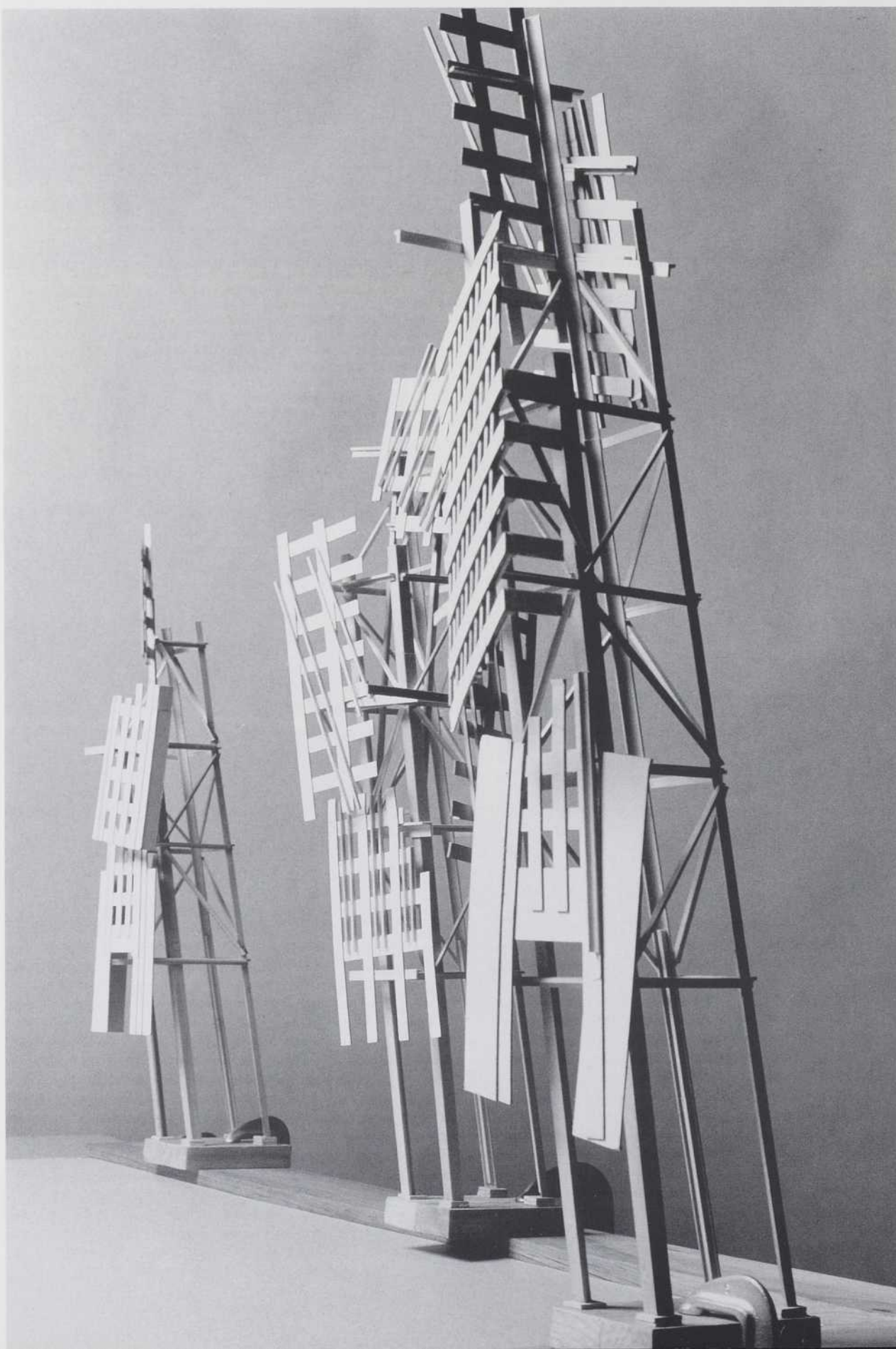
1. Bernard Lassus (France), *La passerelle d'Istre*, Istre, 1986.  
La réinvention paysagère par l'analyse critique du projet.  
(Photo: Atelier Bernard Lassus).
2. Peter Walker (États-Unis), *Tanner Fountain*, Harvard University, Boston, 1985.  
Le formalisme paysager: la maîtrise picturale et technique de projet.
3. Dan Kiley (États-Unis), *Fountain Plaza*, Texas, 1985.  
De la rigueur de la trame orthogonale à la diversité de l'expérience sensorielle.
4. Geoffrey Jellicoe (Angleterre), *Sutton Place*, Guildford, 1982.  
Congruence entre la tradition classique des jardins et l'interprétation de l'art moderne.
5. Roberto Burle Marx (États-Unis), *Burton Tremaine Residence*, Santa Barbara, California, 1948.  
Le «tableau écologique»: rencontre du savoir botanique et des techniques picturales de l'art primitif brésilien.
6. Frédéric Oehmichen (Canada), *Le jardin de Laval*, Floralies internationales, Montréal, Québec, 1980.  
Réinterprétation littérale de la «nature».
7. Melvin Charney (Canada), *Le jardin du CCA*, Montréal, Québec, 1989.  
Le jardin d'architectures montréalaises... (Photo: Ph. Poullaouec-Gonidec).
8. Claude Cormier et Philippe Poullaouec-Gonidec (Canada), *Les pruches: La forêt enchantée...*, Club Business, Montréal, 1990.  
Paysage critique pour un rebranchement sur la matière et une mythification du lieu. (Photo: A. Doyon).
9. Williams, Asselin, Ackaoui et Associés, architectes paysagistes/Ville de Montréal, module Parcs, horticulture et sciences (Jardin botanique de Montréal), *Biodôme de Montréal: forêt tropicale*.  
Muséologie d'ensembles naturels typiques: dans la poursuite des projets de réserves écologiques... (Photo: W.A.A/V de Montréal).

# UNE SCÉNO- GRAPHIE RÉVERSIBLE

**L'OEUVRE  
DE MELVIN CHARNEY  
POUR LA PLACE BERRI  
À MONTRÉAL**

Certains projets antérieurs de Charney, par exemple *Mieux vaut qu'ils croient aller à la ferme* (1982), montraient la frontière fragile, le dérapage souvent inéluctable de l'utopie vers le cauchemar. C'est dire la pertinence de retrouver Charney en maître d'oeuvre du projet sculptural de la place Berri (concepteurs: P. Jacobs et P. Poullaouec-Gonidec), un espace où tout l'aménagement semble procéder d'un trajet inverse, du cauchemar vers l'utopie. En effet, aucun artiste en lice dans ce concours n'aura pu proposer une actualisation plus utopique que ne l'était au départ le projet même de la Ville, cette idée incongrue de nos chers élus d'investir ce quadrilatère afin d'en faire une oasis paysagère au beau milieu d'un quartier en crise, laissé à lui-même, ainsi que l'épisode estival de la fermeture de Dernier Recours vient de nous en fournir une illustration exemplaire. En ce secteur plus ou moins désaffecté du centre-ville que, même l'arrivée et l'expansion continue de l'UQAM, n'a jamais tout à fait guéri de la fermeture du magasin Dupuis, l'intention de la Ville semble être de faire pousser un mirage cosmétique, quelque chose qui tout à la fois leur tiendrait lieu de politique de relance et qui viendrait nier les problèmes d'itinérance, de toxicomanie et de prostitution qui y sont monnaie courante, recouvrir la paupérisation environnante et la marginalisation de ses habitants. Le projet de la place Berri cristallise les impasses de la planification urbaine et de l'art public à Montréal. Compte tenu de ces paramètres de départ, l'intelligence de la solution proposée par Charney n'est pas sans rapport avec un certain coefficient d'ironie.

Charney a atteint récemment une étape de sa carrière où il paraît jouir enfin des fruits d'une justice poétique. Le maire Drapeau avait eu raison de la façade fantôme des *Maisons de la rue Sherbrooke* lors de l'exposition «Corridart» en 1976: dans le *Jardin du CCA*, l'artiste a pu réitérer son geste et le couler dans la pierre d'une «folie» spéculaire, double à la fois inachevé et ruiné d'un patrimoine rescapé, la *Maison Shaughnessy*. Avec la place Berri, le même étrange retour des choses opère puisque l'oeuvre de Charney va surgir des ruines d'un terrain de stationnement, tout semblable à celui qui avait servi d'alibi à la Ville pour la démolition de l'édifice victorien à l'origine des *Maisons de la rue Sherbrooke*.



2



1. Place Berri...tours, cascades d'eau, maquette d'étude.  
2. Les Maisons de la rue Sherbrooke, Montréal, 1976  
(Crédit photo: Melvin Charney)

Outre l'intérêt que ces données confèrent au parcours de Charney, la place Berri permet aussi à ce dernier de poser le problème de l'espace public et d'en suggérer certaines apories dans l'histoire de la modernité architecturale et même de la modernité en sculpture.

Longtemps la pratique artistique de Charney a pu être surtout envisagée comme une articulation interdisciplinaire de l'objet construit, comme une conjonction des enjeux de la «sculpture élargie», particulièrement dans son courant *site specific*, et des formes symboliques et historiques de l'architecture. Mais plus récemment, son propos s'est étendu plus explicitement qu'auparavant à la question du paysage, à l'étayage culturel de la question paysagiste, à ce qu'Anne Cauquelin appelle «l'intention du paysage» (1). Le *Jardin du CCA* constitue encore à ce jour le plus spectaculaire exemple de cette accentuation. C'est autour de lui que se fait jour l'importance dans la réflexion de Charney d'une scénographie des «sites» qui trouvera à se poursuivre à la place Berri.

L'émergence d'une dimension scénographique dans les travaux de Charney s'inscrit bien dans une logique de la rencontre entre architecture et sculpture. Il suffirait pour s'en convaincre de considérer brièvement l'histoire de l'espace scénique et d'étudier la constitution des premiers modèles de la scène. Sans vouloir entrer dans le détail de ces précédents, on rappellera seulement que la scène de Serlio, dans ses versions tragique et comique, consiste en un plan incliné entouré de constructions architecturales qui se réduisent peu à peu, à mesure qu'elles fuient vers le point de fuite de la toile de fond, à la taille de petites sculptures impraticables. La scène palladienne du Teatro Olimpico de Vicence, aussi fortement déterminée par ses ambitions archéologiques (retrouver le théâtre antique décrit par Vitruve) que par ses visées illusionnistes (compétitionner dans un espace réel, tridimensionnel, l'efficacité du modèle abstrait de la perspective picturale) sacrifiée, comme les propositions serliennes, la possibilité d'occuper ces lieux scéniques à une volonté de faire tableau (2).

Les comédiens ne peuvent pas investir d'autre territoire, dans l'un et l'autre de ces modèles, que l'étroite bande de l'avant-scène. Sans quoi ils trahiraient les ruses d'échelle d'une construction

perspectiviste dont l'illusion ne tient que tant qu'elle n'est point démentie par la taille des acteurs. C'est dans la mesure où la construction de ces lieux, architecture aussi bien que sculpture, est soumise à une obsession de la perspective picturale difficilement réalisable dans un espace tridimensionnel limité, qu'elle finit par en partager la qualité d'espace spéculatif et utopique, la «place scénique» est paradoxalement un espace parfait lorsque vide et déserté. Elle demeure plus inoccupable encore dans son espace littéral de lieu construit que le tableau dans sa planéité. C'est ce que révèlent admirablement les vues de place idéales des célèbres panneaux d'Urbino (3).

Il y aurait lieu d'étudier le rôle de la façade et de la rue dans l'oeuvre de Charney à la lumière de la tradition scénographique du *frons scenae*. Mais faute de temps et d'espace, on se contentera simplement de le préciser afin d'indiquer que des éléments d'une réflexion scénographique furent d'entrée de jeu présents dans ce travail. L'installation des *Maisons de la rue Sherbrooke*, dans le cadre de Corridart, avec son clin d'oeil envers la gémellité symétrique des places baroques, évoquait déjà la ville comme espace scénographique. Le ruban de la rue Saint-Urbain, mince comme le profil d'un miroir, incarnait davantage que la charnière souple de cette specularité fantomatique. Charney a souvent rappelé la valeur cérémonielle de cet axe de procession longtemps parcouru par le défilé de la Fête-Dieu, en route vers la cathédrale. Dans le même esprit, il est à noter qu'au sein d'un projet comme celui qui a été réalisé au Musée d'art contemporain lors de la rétrospective Charney de 1979, la reprise d'une dynamique de la forme liée aux recherches du constructivisme n'était pas sans évoquer, par ses diagonales et par la sobriété matérielle de ses échafaudages, certains dispositifs scénographiques du théâtre révolutionnaire de Meyerhold.

Il conviendrait de s'attarder davantage sur le caractère scénographique du *Jardin du CCA*. On a depuis longtemps remarqué les liens entre la conception pittoresque du jardin et le dispositif scénographique italien (4). On ne saurait s'en étonner. Après tout, le problème qui se posait aux «jardiniers»-architectes de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle était similaire à celui des

architectes «scénographes» du XVI<sup>e</sup>: comment construire «en chair et en os» un tableau qui tienne dans le réel. Dans le cas du jardin pittoresque, c'est davantage la mobilité du spectateur, tour à tour regardant et occupant le tableau, que celle des acteurs qui paraîtra menaçante pour la stabilité de ce bâti «en nature». On ne peut pas dire que le problème de Charney au CCA ait été de faire tableau, encore que, de Mantegna à Watteau, cette réalisation soit implicitement travaillée de références à l'orbe de la peinture. Mais le défi de Charney n'échappait pas pour autant au domaine des problèmes pour lesquels le jardin pittoresque avait déjà élaboré une théorie et proposé ses solutions en vue d'accorder les interventions aux données du «site» et de lier le jardin au «pays» où il vient s'insérer (5). Ce dernier aspect est particulièrement réussi au CCA et selon des modalités tout à fait différentes à l'avant et à l'arrière des jardins.

Avec la «ruine» qui fait écho aux beaux restes de la Maison Shaughnessy, Charney procède par synecdoque, et indique d'un seul pan décapité l'institution où, par delà le boulevard René-Lévesque, le jardin tire son origine. Cette construction, pour partielle qu'elle soit, condense tout le Centre Canadien d'Architecture en une figure monumentale. Sur l'arrière du jardin, Charney convoque la ville, mais en prélevant cette fois une série de motifs fragmentaires qui résistent à toute totalisation. Il opère alors sur un mode qui s'apparente davantage à la métonymie qu'à la synecdoque. Ainsi, l'allée de sculptures est émaillée de sculptures architecturales qui, en surplomb du «ha-ha» de l'autoroute, «captent» certaines balises de Montréal et les transposent figurativement, grâce au vaste champ de l'histoire architecturale, à la périphérie du jardin. En sens inverse, des plaques apposées au rebord du muret de fond du jardin flèchent certains repères architecturaux de la ville. Par ce double procédé d'aimantation et d'indexation, le jardin s'ouvre sur l'espace urbain et la ville envahit le jardin. L'opération synecdochique est déterminée par une élévation (la façade Shaughnessy) alors que la convocation métonymique s'élabore à partir des points cadastraux. La grande réussite de Charney, par rapport à la tradition des jardins, consiste ici en ce qu'il a su à la fois conserver certaines mesures scénographiques de confinement et d'encadre-



Le Jardin du CCA, vue aérienne de l'esplanade, Montréal, 1987-1989 (Crédit photo: Robert Burley).

ment du «site» (le décentrement d'une «fabrique» à l'avant-plan, une «coulisse» de pommiers sur un des côtés, etc...) et en compliquer, voire en renverser, les effets par son ouverture sur l'Autre du jardin: l'espace urbain.

Avec la place Berri, le problème scénographique se pose en d'autres termes. Curieusement, cet espace public, (du moins plus public que le Jardin du CCA qui relève d'un mécénat privé) a été pensé comme une espèce d'enclos. Le «site» présente une déclinaison en allant vers la rue Sainte-Catherine. La partie plus élevée, bordant le boulevard de Maisonneuve, sera close par quelques rangées d'érables qui se prolongeront en retour: s'ensuit une relative clôture de cette partie du périmètre. Au bas de la pente, une aire de granit est prévue le long de la rue Sainte-Catherine; elle sera partiellement insérée entre l'édicule du métro et un éventuel café-terrasse et appuyée à son tour contre un alignement de plantations. On obtient donc une enceinte de verdure assez proche d'un théâtre de plein air: les érables établissant le fond de l'auditorium où les promeneurs pourront venir s'installer pour regarder de possibles «événements» (concerts de jazz ou autres rejets de nos nombreux festivals) ou encore le spectacle de la rue Sainte-Catherine, version contemporaine d'une toile de fond classique. Ce dispositif n'est pas dépourvu d'un voyeurisme problématique, compte-tenu des problèmes du secteur déjà mentionnés ci-dessus. L'intérêt de la solution sculpturale de Charney à la place Berri est de travailler à permettre la réversibilité de ce dispositif, quitte à devoir, pour ce faire, refermer davantage le «site» sur lui-même.

Les hautes sculptures d'acier que Charney a prévues pour cette place diffèrent de celles du CCA en ce qu'elles sont figuratives de pied en cap, plutôt que de présenter cette conjonction de petites sculptures portées, solidement ou sur le bord d'un vertige, par des socles très élevés. Leur référent est aisément assignable: il s'agit de gratte-ciel, ou plus précisément, comme le spécifie l'artiste, d'une généalogie de gratte-ciel: des premières réalisations du siècle, au style International de Mies Van der Rohe, jusqu'aux silhouettes plus extroverties des architectures post-modernes. La tour de cette dernière génération vient rompre l'alignement latéral des deux premières par une avancée qui tient du «geste» et de

l'adresse. Ces structures participent à la fois du pylone et de la grue. C'est grâce aux grilles, aux plans de «treillis» qui les articulent qu'on finit par reconnaître leur ambition architecturale. Entièrement construites du matériau même qui a en quelque sorte rendu possible leurs modèles, ces tours ont néanmoins troqué le verre pour l'eau: le plan inférieur de chacune découvre une cascade d'eau par laquelle l'orgueilleuse quête des hauteurs que raconte l'histoire du gratte-ciel se trouve compensée par le principe antagoniste de la gravité, de la «chute». Cette tension exacerbe le caractère héroïque de ces oeuvres, non pas principalement leur courageuse démesure mais, à la lettre, leur parenté avec les héros antiques. Les sculptures, dans leur surenchère verticale, dans leur isolement, recèlent une dimension anthropomorphique qui confère à chacune une valeur de *protagoniste*.

Inutile d'écrire ici la tragédie qu'elles jouent, ni de conjecturer sur la tirade de la tour qui s'avance... Est-il même bien certain qu'il s'agit d'une tragédie? Avec un zeste de tendresse et d'ironie, ces mini-gratte-ciel dont la structure rappelle les «complexes» de l'ouest de la ville et l'attraction que ce centre exerce, paraissent calibrés à l'échelle des constructions qui, exception faite des forteresses de l'UQAM, donnent au secteur son visage actuel.

Quoi qu'il en soit, Charney a placé ces sculptures au fond du square, recréant pour le «site», en face des façades usées de la rue Sainte-Catherine, une rue idéale, imaginaire, utopique. Cette décision est de toute première importance. Il y aurait lieu de la situer par rapport à une tradition récente de la sculpture monumentale et par rapport à la réflexion sur la crise de la monumentalité en général pour la sculpture moderne (6). La greffe d'un marqueur sculptural monolithique au beau milieu d'un quadrilatère ne saurait, à cause de ses résonances consensuelles désuètes, avoir encore beaucoup de crédibilité. L'on pensera seulement au choix de Daniel Buren qui, au Palais-Royal, a résolu de réquisitionner toute la superficie disponible; ou encore, on songera à la façon dont Richard Serra a construit des oeuvres dont l'intelligibilité, ne serait-ce qu'au seul niveau perceptuel, exige la mobilité du spectateur. Faute de poursuivre dans cette voie, on remarquera seulement à quel point, la disposition des sculptures sur le «site», fait

en sorte qu'à leur tour, les occupants de la plate-forme de granit deviennent, de leurs petits bancs assortis, les spectateurs de cette épopée qui accapare le haut des gradins et qui irrigue d'une trame de petits ruisseaux la pente douce de l'auditorium devenu l'aire de jeu. À cause des sculptures dressées contre leur haie d'érables, les promeneurs auront au moins le loisir d'éprouver l'incessante réversibilité des positions, entre les spectateurs et le spectacle, telles que les assignent désormais la place Berri. Mais il est à parier, que d'un côté comme de l'autre, et malgré cette réversibilité, la détresse sera au rendez-vous: elle est l'incontournable *site specificity* de ce quadrilatère et il y a malheureusement peu de chance qu'une catharsis, même réussie, en vienne à bout.

JOHANNE LAMOUREUX,  
PROFESSEURE ADJOINTE EN HISTOIRE DE L'ART  
À L'UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

#### ■ NOTES ET RÉFÉRENCES ■

1. A. CAUQUELIN, *L'invention du paysage*. Paris: Plon, 1989.
2. R. KLEIN (et H. ZERNER), «Vitruve et le théâtre de la Renaissance italienne» in *La forme et l'intelligible*. Paris: Gallimard, 1970, pp. 294-309.
3. Voir à ce sujet H. DAMISCH, *L'origine de la perspective*. Paris: Flammarion, 1986.
4. (M. MOSSER) *Jardins de France 1760-1820*. Paris: Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1978, pp. 44-47. Dans son traité de 1977, le marquis de Girardin utilise déjà une terminologie scénographique. *De la composition des paysages* (1977). Paris: Éd. du Moniteur, 1979, p. 27.
5. R. DE GIRARDIN, *op. cit.*, p. 23. «Que tout soit ensemble, que tout soit lié...» La remarque de Girardin laisse voir une double liaison: la combinatoire des éléments appelés à faire tableau sur le terrain et la suture de cette composition au paysage extérieur (le «pays») qui constitue le fond du jardin.
6. R. KRAUSS, «Échelle et monumentalité. Modernisme/post-modernisme. La ruse de Brancusi» in *Qu'est-ce que la sculpture moderne?* Paris, Centre Georges-Pompidou, 1986, pp. 246-274.

Notons l'importante exposition rétrospective, *Paraboles et autres allégories: l'oeuvre de Melvin Charney 1975-1990*, qui se tiendra au Centre Canadien d'Architecture du 9 octobre 1991 au 12 janvier 1992.

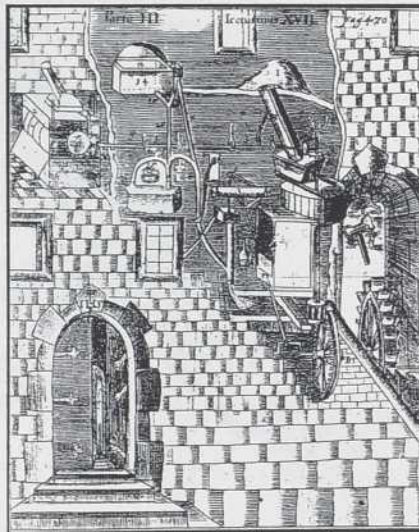
Vendredi, 15 novembre

- 11:00 Inscription
- 13:30 Ouverture du symposium
- 14:00 L'éthique et la représentation architecturale dans un monde de simulation  
*Peter Rose*  
*Philippe Madec*  
*Jean-Pierre Hardenne*  
*Dan Hoffman*  
*Johanne Lamoureux*  
répondant: *Detlef Mertins*
- 17:00 Conférencier invité  
*Dalibor Vesely*

Samedi, 16 novembre

- 10:00 L'éthique et la poétique architecturale dans le contexte de la production technologique  
*Jacques Rousseau*  
*Luc Laporte*  
*Maurice Lagueux*  
*Robert Prost*  
*Alain Findeli*  
répondant: *Hélène Lipstadt*
- 14:30 La fonction de l'histoire et du récit dans l'architecture du monde technocratique  
*Melvin Charney*  
*Richard Henriquez*  
*Lily Chi*  
*Irena Latek*  
*Reesa Greenberg*  
*Ricardo Castro*  
répondant: *Robert-Jan van Pelt*
- 17:30 Table Ronde  
*Margaret Somerville*  
*Arthur Kroker*  
*Dalibor Vesely*  
modérateur: *Alberto Pérez-Gómez*
- 19:00 Synthèse critique  
*Lukas Sosoe*

## Architecture, Ethique et Technologie



15-16 novembre 1991

Symposium interdisciplinaire  
parrainé par

Institut de Recherche  
en Histoire de l'Architecture  
Centre Canadien d'Architecture/  
Université McGill/ Université de Montréal

Les conférences auront lieu au CCA, 1920 rue Baile, Montréal

*L'articulation d'une attitude éthique face à la question technologique influence inévitablement notre approche des questions de production, de représentation architecturale, de même que l'usage approprié de l'histoire dans la conception d'un projet. Ces différents aspects de la conception architecturale concernent les théoriciens d'architecture aussi bien que les praticiens, et soulèvent plusieurs questions qui doivent être traitées. La pertinence culturelle et politique de la profession architecturale, en cette fin de XXe siècle, repose principalement sur ces questions.*

*La philosophie de l'ère post-moderne tend à éliminer les différences entre la culture esthétique et technologique, et de là, la différence entre le rationalisme et l'irrationalisme qui ont soutenu la modernité depuis au moins le début du XIXe siècle. Une révision des hypothèses habituellement prises pour acquis concernant les aspects ci-mentionnés de la conception architecturale et de la production de bâtiments dans la ville post-industrielle est éminente, et d'une importance cruciale pour l'avenir de l'architecture canadienne. Ces questions feront l'objet des présentations et discussions interdisciplinaires engagées entre nos invités de marque, tant professionnels que théoriciens.*

### INSCRIPTION AU SYMPOSIUM

- Pré-inscription (incluant repas) \$55.00
- Inscription étudiante \$15.00
- Inscription à l'entrée \$75.00

Nom:  
Adresse:

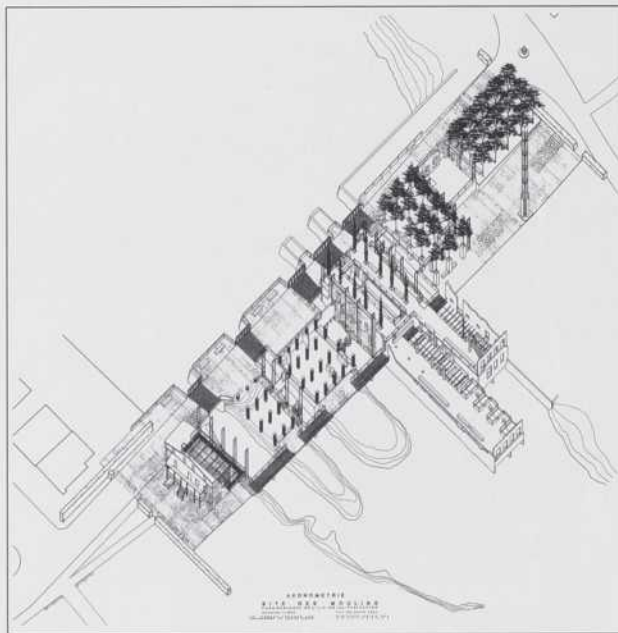
Téléphone:  
Institution (s'il y a lieu):

(Papers will be presented in French or English with an abstract in the other language)

*Pour pré-inscription, veuillez envoyer vos chèques à l'ordre de l'Institut de recherche en histoire de l'architecture, à l'attention de M. Alberto Pérez-Gómez, IRHA, 1920 rue Baile, Montréal, PQ, Canada, H3H 2S6. Pour renseignements, communiquez au (514) 398-6716.*

# ÉMULER LE PAYSAGE

## LE SITE DES MOULINS, PARC RÉGIONAL DE L'ÎLE-DE-LA-VISITATION, MONTRÉAL



À l'issue d'un appel de candidatures organisé dans le cadre d'une entente intervenue entre la Communauté urbaine de Montréal et le ministère des Affaires culturelles du Québec, le groupe Lestage, en collaboration avec les architectes Gauthier, Guité, Daoust, a obtenu le mandat de réhabiliter le Site des Moulins, digue reliant l'île de Montréal à l'île de la Visitation, pièce maîtresse d'un parc régional de la Communauté urbaine de Montréal situé sur la rivière des Prairies. Ce concours exigeait en outre la réalisation d'études historiques qui furent complétées par la firme Bergeron Gagnon sous la direction de Luc Noppen et d'études archéologiques réalisées par Ethnoscop.

Situés sur une digue dont la construction remonte aux débuts du XVIII<sup>e</sup> siècle, les vestiges actuels témoignent d'une activité industrielle ininterrompue sur une période de plus de deux cent cinquante ans: plusieurs bâtiments ont été érigés et plusieurs canaux creusés à la faveur de la transformation de la production industrielle - farine, clous, carton, etc. - jusqu'à l'abandon des moulins au cours des années soixante, laissant les bâtiments à la merci de la nature.

Afin d'amorcer la conception du projet, les architectes et urbanistes responsables du projet ont entrepris l'analyse du lieu en trois étapes pour en dégager les éléments structuraux qui serviront à son interprétation. Les liens formels et physiques entre le parc de l'Île-de-la-Visitation et les autres parcs situés en bordure de la rivière des Prairies sont l'objet de la première analyse; la relation immédiate du parc avec la trame urbaine environnante (dont le Site des Moulins est un point névralgique puisqu'il sert de pont aux usagers du parc mais aussi aux résidents de l'île) en forme la deuxième; enfin, l'histoire du Site des Moulins lui-même, moment important pour la conception, occupe la troisième. L'importance placée par l'équipe sur la connaissance de l'histoire ne s'est cependant pas traduite par une reconstruction exacte du Site des Moulins tel qu'il existait à une époque déterminée; le groupe

Lestage a ainsi choisi de préserver le caractère de ruine du Site des Moulins et de révéler l'ensemble des traces en recréant métaphoriquement - afin de ne pas tomber dans la simulation historique - certains éléments dont la lecture est aujourd'hui difficile.

Partant, le projet se découpe en une série d'éléments évocateurs: la digue est recouverte d'un pavage uniforme couvrant son étendue maximale; certains canaux sont dégagés par le percement des dalles de béton; les murs mitoyens ruinés sont soutenus par des structures métalliques que les architectes ont aussi érigé sur les traces de ceux qui ont disparu; les trames structurelles des bâtiments sont évoquées par la plantation régulière d'arbres; les murs de ceinture sont partiellement reconstruits afin d'encadrer certaines vues spectaculaires; les productions industrielles diverses sont évoquées par des jardins thématiques, chacun planté d'une espèce particulière; la vocation industrielle du lieu est marquée par la construction d'un élément-phare - en l'occurrence une structure rappelant une cheminée industrielle - servant aussi de point de repère aux usagers et aux automobilistes du pont riverain. La proposition finale résulte de l'intégration intime de ces éléments métaphoriques à la vocation contemporaine du site, celle de lien piétonnier et véhiculaire, de lieu d'interprétation historique et de belvédère.

Autant par l'émulation des volumes et de la structure que par celle de la diversité des productions, la végétation épaula efficacement la conception du projet: le dialogue entre les formes végétales régulières et celles de la végétation en friche préservée par les architectes, leur juxtaposition avec les géométries fragmentées des vestiges et la rigueur des nouvelles structures rehausse l'aspect de ruine et étend l'interprétation historique de la seule architecture au paysage tout entier.

JEAN-FRANÇOIS BÉDARD

LES JARDINS

LES PARCOURS

LE BELVÉDÈRE

**CLIENT**  
COMMUNAUTÉ URBAINE DE MONTRÉAL EN COLLABORATION  
AVEC LE MINISTÈRE DES AFFAIRES CULTURELLES

**AGENCE**  
LE GROUPE LESTAGE INC./ GAUTHIER, GUITÉ,  
DAOUST ARCHITECTES

**ÉQUIPE DE DESIGN**  
RÉAL LESTAGE, PAUL GAUTHIER, RENÉE DAOUST,  
CLAUDE CORMIER

**PROGRAMME**  
MISE EN VALEUR DU SITE DES MOULINS

## LE GROUPE LESTAGE

Né de la volonté d'éviter le taylorisme que l'on retrouve dans la plupart des agences - le défilé des urbanistes, architectes, ingénieurs, architectes paysagistes, consultants de toutes sortes et leurs luttes incessantes au mépris de la cohérence conceptuelle du projet - le groupe Lestage sous la direction de Réal Lestage, urbaniste, tente de reformuler les conditions de la pratique du projet de design urbain, d'architecture et d'architecture du paysage. L'intégration intime de ces spécialités au point de ne pouvoir distinguer, au terme de la réalisation d'un projet, la contribution particulière de chacune d'entre elles permet selon les membres du groupe de superviser plus efficacement l'évolution de la conception et de poser un regard critique sur les vogues qui entraînent ces trois disciplines dans des aventures parfois malheureuses.

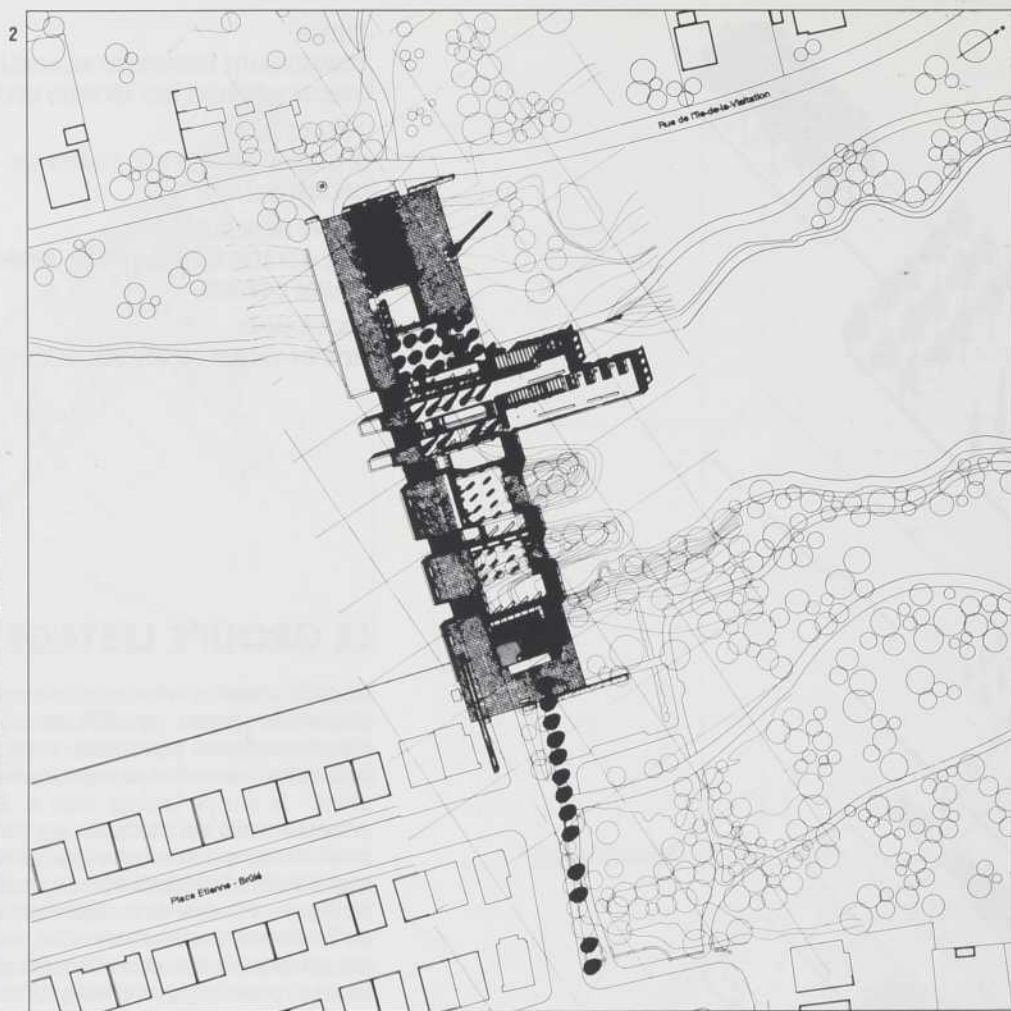
Cet esprit d'équipe a déjà fait ses preuves dans plusieurs projets, qu'ils appartiennent au domaine de la reconstruction urbaine, comme c'est le cas pour le Quartier latin, ensemble d'édifices locatifs faisant partie d'une reconfiguration de deux îlots urbains en bordure de la nouvelle place Berri (ARQ 56), ou à celui de la mise en forme d'un vaste territoire industriel ou rural comme par exemple leur proposition pour le Vieux-Port de Montréal (ARQ 54) ou celle pour un centre commercial à Boucherville. La cohérence de l'équipe permet une grande rigueur conceptuelle dès le moment des premières esquisses jusqu'à celui du choix des matériaux sans pour autant relâcher l'attention portée aux contraintes programmatiques et techniques. Le groupe Lestage s'appuie par ailleurs sur l'expérience considérable des architectes Gauthier et Guité de l'agence Gauthier, Guité, Roy pour s'assurer de la qualité de la réalisation.

L'appel à la «mémoire du lieu» par le biais d'une solide recherche préparatoire informe la conception de la plupart de leurs

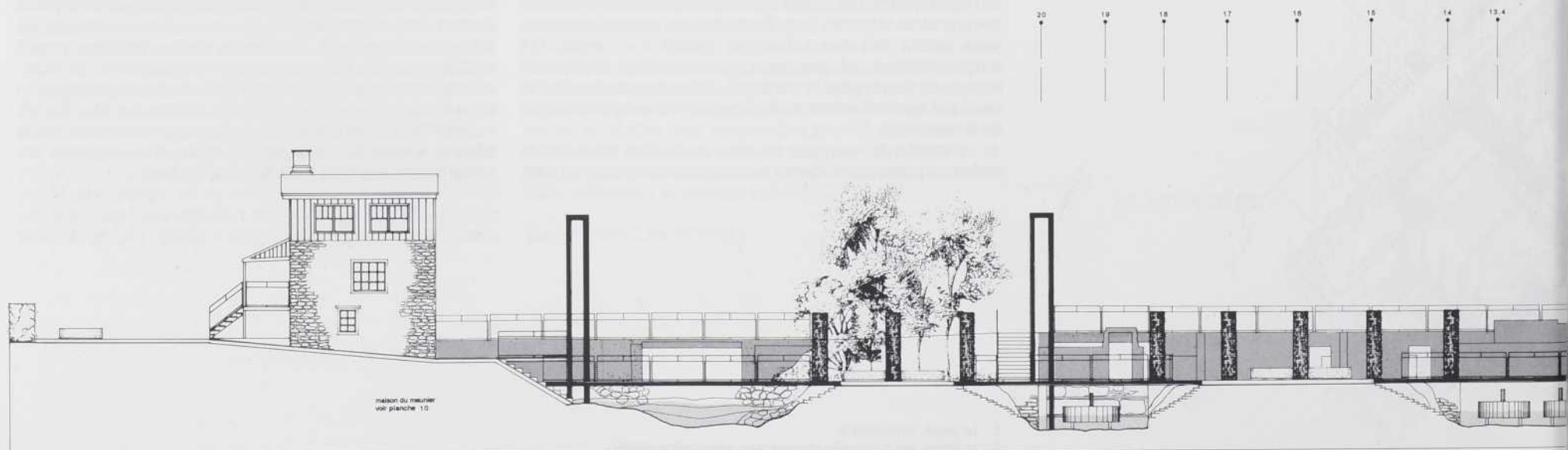
projets ; les projets urbains sont composés selon les principes de la reconstruction de la ville - têtes d'îlots marquées, respect des alignements de rue, etc. - alors que ceux qui touchent à l'art du paysage font l'objet d'études «archéologiques» des couches successives d'occupation du sol ou des trames régulières du paysage rural. Ces professionnels espèrent, par l'émulation des caractéristiques d'un lieu, obtenir une architecture qui y soit solidement ancrée tout en préservant son aspect très contemporain. Dans le domaine de l'architecture du paysage, le groupe Lestage cherche avant tout à éviter la nostalgie d'une certaine architecture paysagiste qui prend comme modèle, au détriment de tous les autres, la nature pittoresque d'un Capability Brown, d'un Alphand ou d'un Olmsted. Afin de ne pas traiter les éléments paysagers comme de simples pièces d'accompagnement destinées aux espaces résiduels laissés par l'architecte ou par l'urbaniste, le Groupe fait intervenir l'architecte du paysage dès les premières étapes de la conception d'un projet aux côtés des autres professionnels.

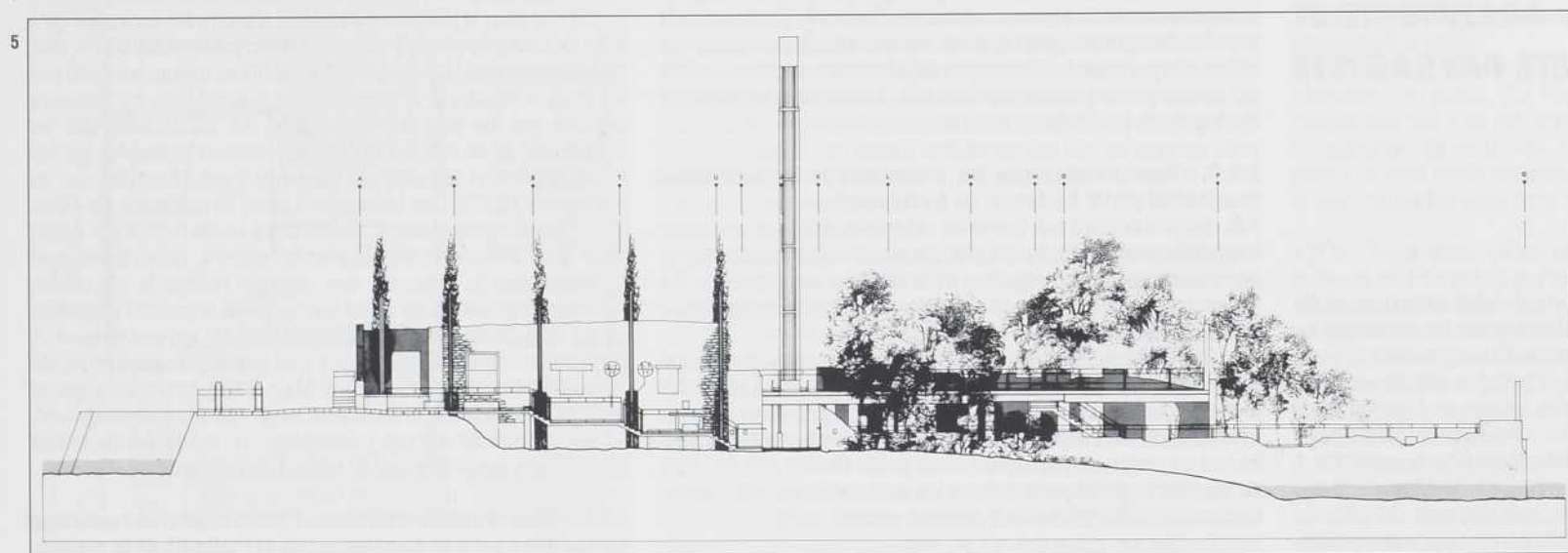
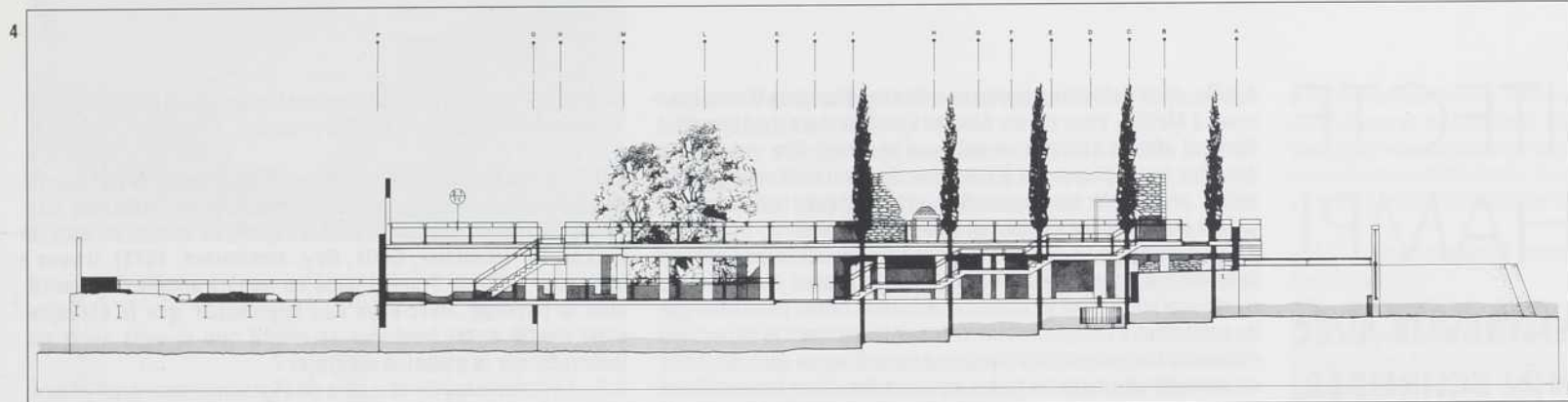
Pour le groupe Lestage, le paysage doit épauler le parti urbain ou architectural - quelquefois même en diriger le développement - afin d'éviter le cloisonnement des compétences. Ce métissage des disciplines s'affirme par leur préférence pour une «tectonique» du paysage: des jardins très architecturés, aux alignements précis d'arbres, aux volumes végétaux rigoureux, à l'articulation nette des surfaces et des espaces. Tout comme d'autres praticiens voulant se débarrasser des lieux communs de l'architecture du paysage - les américains Peter Walker, Martha Schwartz et George Hargreaves et les français Bernard Lassus, Michel Corraïoud et Alain Sarfati, inspirent leurs projets - le groupe Lestage souhaite amener l'art du paysage au-delà de son aspect de nature d'opérette vers une modernité qui a semblé jusqu'ici lui faire défaut.

1. Le projet, axonométrie.
2. Le projet, ses principales composantes, axonométrie éclatée.

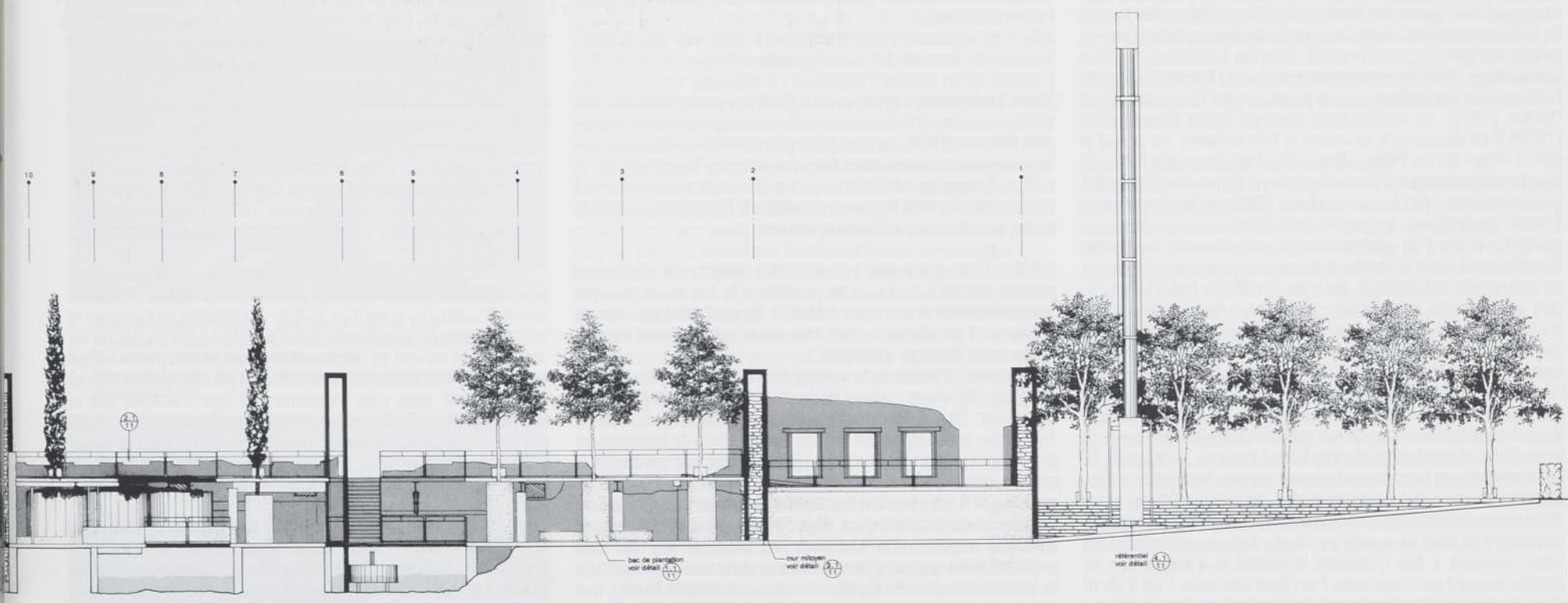


3





1. Le Site des Moulins vers 1975.
2. Plan d'ensemble.
3. Coupe - élévation est.
4. Coupe - élévation nord.
5. Coupe - élévation sud.



# L'ARCHITECTE AU CHAMP!

**UNE ENTREVUE AVEC  
JOHN SCHREIBER,  
ARCHITECTE ET  
ARCHITECTE PAYSAGISTE**

John Schreiber ne se définit pas comme un intellectuel mais plutôt comme une sorte d'éclaireur, à mi-chemin entre les artisans et les étudiants. Fort de ses trente-cinq années d'enseignement à l'école d'architecture de l'université McGill, il prend sa retraite en 1988, année de son élection au Collège des fellows de l'Institut royal d'architecture du Canada. Après avoir servi dans la marine polonaise au Royaume-Uni pendant la Deuxième Guerre mondiale, il suit des études d'architecture à l'université de Glasgow avant d'émigrer au Canada en 1952. Son tempérament de pionnier s'affirme encore lorsqu'en 1964 il obtient une maîtrise en architecture de paysage de l'université de Harvard sous la direction du professeur Hideo Sasaki. Depuis, John Schreiber n'a cessé de conjuguer ses diverses expériences, que ce soit pour des projets de résidences privées ou pour des aménagements publics tels «Le monde des petits» pour l'Expo 67, le jardin-terrace de la Place Bonaventure (1966) en association avec Sasaki Dawson DeMay de Boston, pour les aménagements paysagers du Complexe «G» à Québec (1969), ou encore pour ceux du Jardin Grande Allée (1972). Plus récemment, lui-même et Ron Williams ont dressé le plan d'ensemble du Plateau Marquette à Sherbrooke (1981), et avec la collaboration additionnelle de David Farley, ils ont proposé un aménagement du Champ-de-Mars (1985) qui fut retenu par la Société immobilière du patrimoine architectural de Montréal (SIMPA) et dont la réalisation est actuellement en cours. Parallèlement, John Schreiber a travaillé au plan d'aménagement du centre-ville de Durgapur, près de Calcutta en Inde (1968), en tant qu'architecte et urbaniste-conseil pour la Fondation Ford; quelques années plus tard, il se rend au Pakistan pour le compte des Nations unies (1975). John Schreiber s'est donc révélé très tôt comme un enseignant de l'architecture particulièrement ouvert à la conscience des «paysages» et comme un praticien autant préoccupé par les facteurs culturels que par les données climatiques. Paradoxalement son dernier projet d'usage mixte à l'angle de la rue Saint-Marc et du boulevard René-Lévesque a été l'objet de vives polémiques portant précisément sur son intégration à l'espace environnant. Dans cette entrevue, Jean-Pierre Chupin cherche à mieux cerner les notions de paysage, de contexte et d'environnement du point de vue de l'architecte. Autant de définitions qui nous renvoient à des questions brûlantes et à des prises de position souvent contradictoires. Pour John Schreiber, c'est d'abord dans le milieu de l'enseignement qu'il faudrait engager le débat.

**J.P.C. - John Schreiber, après une dizaine d'années d'enseignement à McGill, vous partez étudier l'architecture de paysage à Harvard afin de combler ce qui vous semblait être une lacune dans les cours dispensés à Glasgow. En quoi cela vous paraissait-il préférable aux approches urbanistiques qui préoccupaient les Européens dans les années soixante?**

**J.S. -** À l'époque, je travaillais à des projets de résidences qui devaient prendre place sur de très grands terrains et je me suis vite rendu compte que ma formation d'architecte ne me permettait pas de comprendre l'emplacement ni de saisir comment le terrain doit influencer le concept d'architecture. Le point de vue des urbanistes ne me satisfaisait pas du tout. La plupart des disciplines reliées à l'architecture partaient toujours du principe que l'on peut contrôler le paysage pour l'adapter au concept. Bien sûr il est souvent possible de contrôler, mais ça exige une grande dépense d'énergie et beaucoup d'argent. J'ai toujours été plus attiré par les solutions qui se rapprochent de ce qui existe déjà. J'ai toujours recherché le mariage avec les éléments naturels.

**J.P.C. - Vous trouviez que les urbanistes et les architectes cherchaient plutôt à imposer qu'à disposer?**

**J.S. -** Encore aujourd'hui, quand les urbanistes décident de planter le long des boulevards, ils le font d'une manière systématique avec des espacements trop réguliers et la réponse des arbres se fait souvent attendre. Les massifs d'arbres ont toujours une meilleure chance de survivre que les arbres isolés.

De même à Montréal, planter le long des rues donne une continuité visuelle certes, mais ce bel alignement entre en conflit d'une part avec les orientations et le climat et d'autre part avec les nécessités de circulation et de déblaiement de la neige. Ma réponse en tant qu'architecte paysagiste serait plutôt de chercher des îlots de verdure en tirant parti de tous les petits espaces interstitiels, comme on l'a fait à New York avec les «pocket parks».

**J.P.C. - Mis à part Hideo Sasaki, quels ont été les penseurs qui ont le plus marqué votre compréhension de l'architecture et de l'environnement?**

**J.S. -** Je voudrais rendre hommage à mon vieil ami Norbert Schoenauer pour qui j'ai la plus grande admiration et je me dois d'ajouter qu'en matière d'éducation j'ai beaucoup appris de John Bland. Maintenant, comme je vous l'ai dit, je ne me considère pas comme un penseur de l'architecture, je citerais simplement «Design with Nature» (1973), de Ian McHarg, comme un ouvrage qui m'a certainement influencé, aussi bien que «Small is Beautiful» (1977) par E. F. Schumaker. Aujourd'hui, je me reconnais aussi totalement dans la manière dont le penseur écologiste, David Suzuki, aborde toutes les questions environnementales.

**J.P.C. - Vous dites que vos premiers projets de résidences privées ont été l'occasion de préciser à la fois votre pratique professionnelle et vos cours à McGill. En quoi votre manière de concevoir l'architecture avait-elle aussi radicalement changé après votre passage à Harvard?**

**J.S. -** Prenez le projet de la maison dans une île dont nous avons parlé plus tôt. Avant d'aller à Harvard je ne pensais qu'à la forme extérieure. De même pour le premier concept de la maison Ballantyne, je ne voyais que l'image traditionnelle de la maison en avant, avec la grange en arrière, et je pensais que concevoir la maison dans une forme de grange, en arrière, aurait été très innovateur! Tout cela était malheureusement beaucoup trop formel. Après la rencontre avec Hideo Sasaki j'ai laissé tomber les concepts a priori. J'ai décidé de ne chercher les réponses architecturales que dans l'emplacement, dans tout ce qui est déjà là. La question est donc devenue «what should happen here?», que faut-il faire en fonction de ce qui existe, en fonction du programme,

du climat, etc? À partir de ce moment il convient de passer plus de temps sur le terrain qu'à la table à dessin.

**J.P.C. - Dans les projets d'aménagements paysagers aux abords des édifices publics, je pense par exemple au Complexe «G» (Gauthier, Guité, Roy, architectes, 1969) ou encore au parc du Pigeonnier (Gauthier, Guité, Roy, architectes, 1973), il vous a fallu vous intégrer à une équipe en tant qu'architecte-conseil pour le paysage. Avez-vous eu l'impression que le dialogue s'est révélé aussi fructueux et créatif que si vous aviez pu intervenir sur la globalité du projet?**

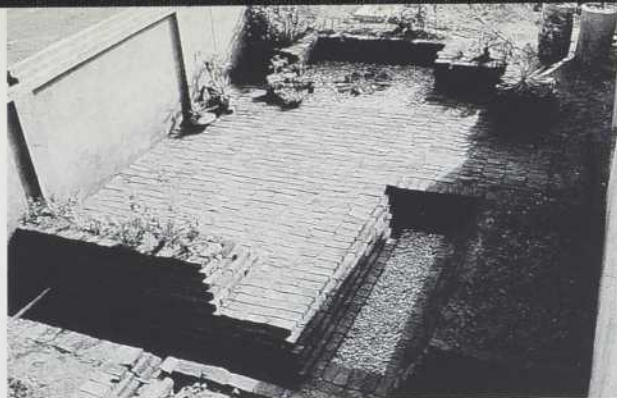
**J.S. -** Le Complexe «G» et le parc du Pigeonnier sont deux visions du paysage complètement différentes. Cela est dû essentiellement au fait que pour le Complexe «G» nous n'avons été consultés qu'à la fin du développement du concept alors que la construction était déjà commencée. Le projet était très défini et surtout les contraintes programmatiques avaient conduit à la création de plusieurs espaces qui, de part leur orientation, ne favorisaient pas les plantations et de surcroît étaient difficilement utilisables par les fonctionnaires et le public à l'heure du lunch. Pour le parc du Pigeonnier j'ai été très chanceux d'avoir la confiance de Gilles Guité. Nous avons réévalué l'importance de ce terrain qui devait relier deux complexes administratifs majeurs. Gilles Guité avait remarqué que la présence des pigeons rendait la circulation piétonne quasi périlleuse. Je lui ai proposé de repenser l'espace en créant un pigeonnier sculptural; l'idée lui a plu immédiatement. À partir de ce moment-là, le dialogue s'est vraiment engagé et la suite du projet l'a d'ailleurs démontré. Mais il faut reconnaître que si certains architectes se préoccupent assez peu de l'environnement, il n'est pas rare de voir des paysagistes qui eux ne comprennent pas toujours les problèmes en termes d'architecture!

**J.P.C. - Dans certaines résidences, l'écran végétal sert nettement de transition entre le domaine public et l'intimité de la maison. Au Champ-de-Mars, le mur est une réminiscence historique et une remise en forme du lieu. Pour l'édifice du Revenu à Québec (Gauthier, Guité, Roy, architectes 1977-79), vous avez conçu un aménagement qui prévoyait la construction de grands murs protecteurs autour des arbres conservés. Comment les architectes ont-ils accueilli cette proposition?**

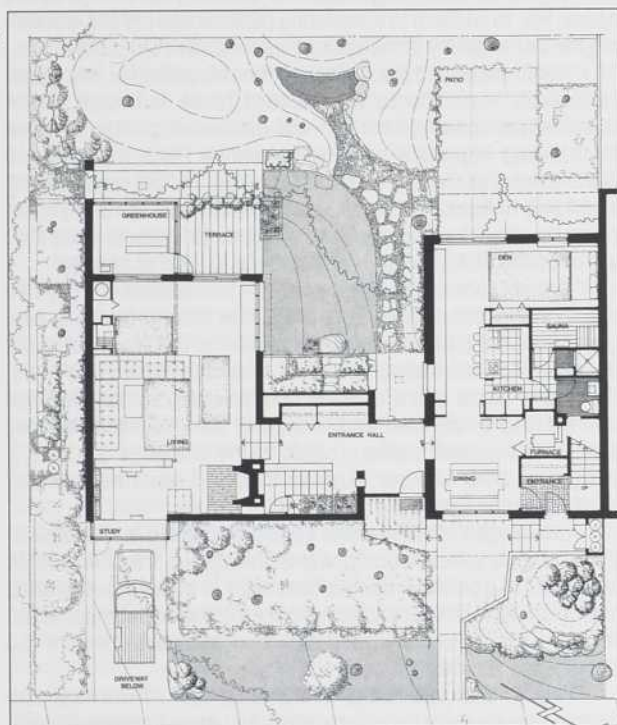
**J.S. -** Il fut toujours très agréable de travailler avec ces architectes. L'édifice du Revenu qui, ne l'oublions pas, se situe en pleine forêt, est un projet dont je garde un très bon souvenir. À l'examen des plans je m'étais vite rendu compte que le bâtiment profitait de la pente du terrain mais pas du tout du drainage naturel. Vous voyez, comme cela arrive encore trop souvent, il aurait fallu y remédier par un réseau de drainage artificiel, d'un entretien particulièrement coûteux.

Un architecte paysagiste trop préoccupé par le dessin des aménagements extérieurs aurait probablement négligé cet aspect pourtant majeur de la vie d'un édifice. J'ai proposé de surélever le bâtiment, puis de sélectionner les meilleurs arbres en vue de les conserver, et surtout de ne pas créer un remblai en pente. C'était aussi possible de couper tous les arbres et puis de replanter après le nivellement, mais c'est exactement ce type d'attitude que je refuse. J'ai donc demandé de construire de grands murs autour des massifs d'arbres existants. Cela entraînait des frais de construction supplémentaires, mais la solution laissait entrevoir un entretien plus rationnel et contribuait à mettre en valeur le projet.

**J.P.C. - Dans le cas de l'aménagement de Durgapur en Inde, il est clair que le problème du drainage reliait intimement les considérations culturelles et les contraintes géographiques, mais quand il s'agit d'un édifice public dont la portée politique et symbolique est à envisager jusque dans le détail architectural,**



1



2



3

1. Jardin de briques à Durgapur, Inde, John Schreiber, 1968.
2. Résidence sur Lansdowne, Westmount, John Schreiber, 1961-1973.
3. Résidence au Québec, John Schreiber, 1986.
4. Parc du Pigeonnier, Québec, John Schreiber et Gauthier, Guité, Roy, architectes, 1973.



4

**ne pensez-vous pas que les contraintes du lieu ne peuvent suffire à la genèse du projet ?**

**J.S.** - Je ne dis pas que l'emplacement crée le projet, mais je privilégie toujours la situation présente dans l'analyse des lieux. À l'époque nous sortions du premier choc pétrolier et tout ce qui permettait de réaliser des économies d'énergie avaient certainement une importance politique. Les problèmes de drainage ne sont pas vraiment compris par les architectes du paysage et c'est regrettable.

**J.P.C.** - À vous entendre, le vocabulaire du paysagiste et celui de l'architecte devraient se superposer parfaitement. Pourtant la coexistence des deux enseignements et des deux pratiques résulte d'abord d'une distinction. Quelles différences fondamentales reconnaissez-vous entre les deux approches ?

**J.S.** - En fait ce qui est trompeur c'est que trop souvent le vocabulaire quotidien est différent mais je pense qu'il n'y a pas de distinctions vraiment fondamentales. On doit éviter d'en faire une confrontation. Si l'on parle d'architecture ou bien du paysage alors on parle toujours d'espace, il n'y a que la matière du mur et du sol qui change vraiment.

**J.P.C.** - Selon vous les principes sont exactement les mêmes ?

**J.S.** - En matière de principes, il y a quand même une différence majeure. Dans un édifice on cherche en général à créer des niveaux parfaitement horizontaux. Faire cela à l'extérieur c'est une hérésie ! Il faut toujours un nivellement progressif à cause de l'écoulement des eaux pluviales et des nappes souterraines. L'ironie de ce principe c'est qu'à l'extérieur la seule surface vraiment plane ne peut être que celle de l'eau : comme la surface d'un lac.

**J.P.C.** - En considérant votre admiration pour Le Corbusier et votre expérience dans la marine, il serait naturel de vous voir endosser ce rêve moderniste du « grand navire de béton blanc dans un océan de verdure », qu'en pensez-vous ?

**J.S.** - C'est intéressant et c'est même la raison pour laquelle j'admire Arthur Erickson. Je pense en particulier à l'université de Lethbridge en Alberta, c'est un bâtiment que j'aime beaucoup et qui correspond à ce que je recherche en architecture.

**J.P.C.** - Revenons à votre ancien navire, je veux parler de votre ancienne maison sur l'avenue Lansdowne à Westmount. Le parcours intérieur révèle que tout participe du même ensemble et parfois même en suivant des séquences très homogènes et ce, bien que la construction se soit étalée sur une quinzaine d'années. Vous dites d'ailleurs qu'une maison se résume à la conception d'une seule « grande pièce ». Qu'en est-il d'un jardin ou d'un parc à l'enveloppe forcément moins structurante ?

**J.S.** - C'est exactement la même chose. Tous les espaces extérieurs sur Lansdowne correspondent chacun à leur manière à ce qui se passe à l'intérieur. La plantation donne quand même de la continuité en brisant toutes les règles de la composition. Je l'ai toujours identifié comme le seul jardin de mauvaises herbes à Westmount. Un jardin c'est une seule grande pièce avec le ciel comme plafond, et c'est d'autant plus vrai que vous laissez la nature faire ce qu'elle fera toujours mieux et toujours plus vite que vous.

**J.P.C.** - Dans le document explicatif de votre dernier projet sur la rue Saint-Marc, vous écrivez : « Le concept de Solominium, issu principalement de sa situation unique qui fait l'angle d'un important boulevard, se distingue par un ensoleillement maximal. Vu son emplacement face à une importante sortie de l'autoroute, l'immeuble se caractérise par une haute visibilité et une grande facilité d'accès. » Privilégier l'orientation n'est-ce pas nier l'identité de la ville ?

**J.S.** - Dans ma solution, le vocabulaire et les matériaux, c'est-à-dire les textures et les couleurs, accentuent l'identité de la ville. Si l'on veut parler d'architecture traditionnelle à Montréal pourquoi ne pas considérer le bâtiment des Sœurs Grises ? Le toit est en pente et de surcroît il est fait du matériau le plus cher et le plus noble : le cuivre !

**J.P.C.** - Mais pourquoi dans ce cas, insistez-vous autant sur l'orientation ?

**J.S.** - Je n'insiste pas, je reconnais sa présence. Là encore c'est la question des économies d'énergie qui doit prédominer. Les principes dictés par l'architecture solaire passent d'abord par une bonne orientation.

**J.P.C.** - Mais quelle est la place des critères écologiques dans la complexité urbaine ?

**J.S.** - Bien sûr tous les lieux ne favorisent pas cette approche, néanmoins je pense que l'on doit profiter des « situations » à chaque fois que cela est possible. C'est la même chose pour la récupération des matériaux. Quand j'étais à Durgapur j'ai même réalisé un petit jardin entièrement avec des briques abandonnées et avec ce que les gens considéraient comme des débris.

**J.P.C.** - Vous dites qu'au cours de votre carrière vous avez toujours été très habité par le désir d'utiliser certains matériaux de récupération dans vos projets d'architecture. Pourtant la justification économique n'est pas convaincante puisque vous n'avez jamais généralisé le processus, je la comprends donc plutôt comme une quête de la mémoire des choses. Dans les grands projets de parcs et de jardins vous a-t-il été possible d'explorer cette voie ?

**J.S.** - Récupérer cela revient d'abord à ce que nous disions au début, à savoir qu'il faut utiliser ce qui est déjà là. Dans un jardin ce peut être tout simplement des pierres qui encombrant à un endroit mais peuvent devenir fascinantes dans un autre. À ce propos, je voudrais dire qu'au Champ-de-Mars nous sommes en train de redécouvrir les anciennes fortifications et j'y vois une occasion merveilleuse. En effet il serait très simple de sélectionner les pierres de l'ancien mur au fur et à mesure des excavations et de le reconstruire tout de suite. C'est une chance inestimable de retrouver l'histoire de la ville autrement que par une plaque ou une trace abstraite. Le fragment réel serait très accessible si seulement on prenait les dispositions nécessaires !

**J.P.C.** - Est-ce un appel que vous lancez ?

**J.S.** - Assurément, et du point de vue de la mémoire il y en aurait beaucoup d'autres. En fait, les questions environnementales sont d'abord affaire de mémoire. Le paysage est forcément relié à l'histoire et au temps. En exagérant je dirais qu'aujourd'hui on voit l'architecture d'une manière beaucoup trop immédiate. Dès que c'est terminé, on photographie, on juge et on évalue. Avec le paysage, la première leçon c'est que l'on ne peut jamais faire vite. Il y a d'abord le temps de l'arbre et c'est une grande leçon.

**J.P.C.** - En professionnel de l'orientation, quelles sont les directions futures qui vous sembleraient pertinentes ?

**J.S.** - Je suis convaincu que l'architecture telle que l'exercent nos concepteurs contemporains et, à un degré moindre, l'architecture de paysage, ne s'attaquent pas réellement aux questions cruciales dont elles devraient assumer la responsabilité. Devant le nombre croissant de secteurs où une détérioration de l'environnement se produit tous les jours, nos principes conceptuels devraient rechercher des solutions au moyen « d'une architecture de frugalité et d'un paysage de nécessité ».

PROPOS RECUEILLIS PAR JEAN-PIERRE CHUPIN

# GLIMMER OF HOPE

## NEW DIRECTIONS IN URBAN OPEN SPACE DESIGN IN MONTRÉAL

**By and large, the era of indifference towards public squares and parks in Montréal seems slowly, and belatedly, to come to an end. This new awareness is due, to some extent, to a rediscovery of the meaning of the urban environment and to forceful demands by pressure groups to create new open spaces and rehabilitate old ones and, to some extent, to a series of successful recent accomplishments by a rejuvenated public service. This revitalization applies particularly to the Service d'habitation et de développement urbain (SHDU) and the Division de l'aménagement des parcs (DAP), both of which appear to have made a serious commitment to implement change in the realm of urban open spaces in Montréal. This paper attempts to examine both at the underlying nature of urban public spaces, particularly those in Montréal, and the workings of the public bodies that are responsible for the creation of public spaces in the city.**

A REPORT PREPARED BY DEREK DRUMMOND  
AND ADRIAN SHEPPARD,  
PROFESSORS, MCGILL UNIVERSITY

From their emblematic squares and streets to their vest-pocket parks and lanes the urban open spaces of a city are an expression of the value placed on quality of life by the political authority. In contrast, the privately owned but publicly accessible open spaces are expressions of the aspirations and priorities of the private corporate sector. Together these urban open spaces form a network of experiences and exchange that profoundly affect the livability of the city.

At regular intervals, if not on an ongoing basis, stock must be taken of both the physical reality and the patterns of use in the urban open space network. If found wanting, society ought to develop the political will to readjust the priority given the network and if necessary develop more sophisticated control of the aspirations and initiatives of the private corporate sector. Recently in Montréal, there have been positive signs of new directions in both the establishment and the design of public spaces that are clearly indicative of political will to improve, in the first instance, the urban squares. The creation of a renewed Champ-de-Mars and the new place Berri opposite the bus terminal on de Maisonneuve at the corner of rue Berri, involve new patterns of consultation, significant expenditure on the part of the city and, perhaps most importantly, the replacement of two large parking lots with well-designed urban spaces. Given the lack of new publicly owned urban spaces in recent decades and deteriorating conditions due to poor maintenance and design details of existing squares, the recent initiative is most welcome and, one must hope, indicative of political commitment to sustain and improve the entire urban space network.

The development of the necessary political commitment for change is a complex issue as it must deal with value that different groups or individuals attach to urban open space. Different social, cultural, age and economic groups place different value on the informal social interactive life associated with urban squares and parks. This can lead to disagreements resulting from conflicting uses to outright opposition to the expenditure of tax money for the creation of such spaces. Urban open space is essentially political space and as such the political process must sort out those differing and often conflicting demands.

In order to judge the propriety of the design of an urban space the relationship between the design objectives and their ultimate consequences must be compared. The objectives are or should be set by a political process while the actual design should be undertaken by qualified designers. In the world's most livable cities there appears to be two clear guiding principles regarding the creation and detailed design of the urban space network. First, the network encourages citizens to participate, either in an active or more contemplative manner, in public social life. Secondly, the individual spaces transcend in both achievement and aspiration, the merely practical and utilitarian - they are beautiful spaces.

Successful application of these principles promotes the educational value of urban open spaces. Constant informal interaction between individuals of various ages, cultural backgrounds and economic means develop both social skills and a tolerance for others. Increased knowledge about trees, plants, flowers and birds - flora and fauna - develop a sensitivity to and understanding of the natural environment. In addition, the beauty inherent in a well-designed space that includes appropriate public art or sculpture potentially instills in the user an appreciation for art and design.

At this point in time, few, if any of Montréal's urban spaces meet the high standards and objectives outlined above. To a great extent the city's urban spaces have succumbed to both the anti-urban forces of the late twentieth century and the lack of financial resources. Close examination of the older squares, such as Phillips Square, reveal inappropriate landscape design and non-existent

maintenance while new squares such as place Roy, indicate lack of commitment to fundamental objectives and uncoordinated design decision making.

When analyzing and evaluating the various components of the urban open space network one must be aware of and understand the motives of those responsible for initiating the design of the space. For, in addition to stimulating public social life and enhancing the visual quality of the space, there are often other objectives.

A square can be a place of celebration of national or civic glory. Historically such spaces have tended to be formalistic, even monumental and often contain war memorials or statues commemorating important persons or events. Place d'Armes and Dorchester Square are such places although the latter having originated on land previously used as the Catholic cemetery is not formal in plan. These spaces assume symbolic importance as they are often the site of ceremonies marking special occasions.

Urban space can evoke memories - recollection of a city of a vastly different scale and lifestyle. The new Champ-de-Mars, now under construction, or les Cours LeRoyer in Old Montréal retain their historical form although, in the case of the Champ-de-Mars, the nature of the space is altered considerably by the high-rise court house at its west end. Adapting the nineteenth century spaces to twentieth century needs is the challenge for today's designers. Other squares, such as Victoria Square need similar study and redesign.

Urban open space can and should be created in response to public advocacy. Neighbourhood and ethnic group pressure brought to bear on the political process can result in urban space created and designed to fit the specific needs of a group of potential users. In recent years, parks or squares have been designed for the Portuguese and Chinese communities.

Finally, and particularly in the latter half of the twentieth century, urban open space has in many instances become a vehicle for expressing private values and supporting private financial gain. In Montréal, this strategy had its roots in the early 19th century when, after fire destroyed the Château de Vaudreuil at the corner of rues Saint-Charles and Saint-Paul, the land was purchased by two entrepreneurs. After ceding a ninety foot strip of land between rues Saint-Paul and Notre-Dame to the city in order to widen rue Saint-Charles and create a market place, they subdivided the remaining land into seven lots facing the market that, not surprisingly, were quickly sold. The market place was named place Jacques-Cartier by the mid 19th century.

At about the same time (mid 19th century) the heirs of Thomas Phillips, no doubt influenced by the design of the residential squares of London, ceded land to the city for the creation of a square, hoping such an amenity would stimulate sale of the surrounding housing lots. It is today, enclosed by office buildings and important retail stores, known as Phillips Square.

By the mid 20th century the trend to creating privately owned but publicly accessible urban open space that too often was more concerned with conspicuous self-indulgence and display than with fostering public social life was developing. Nevertheless, those spaces form an important component of the urban open space network. Although access, even behaviour, is controlled by the owner and not the public authority, use can at times be intensive and the role of the space symbolic and ceremonial. Such is, or was, the case with Place Ville-Marie before the alterations to the plaza in the past few years. It served for twenty-five years as a civic space hosting political meetings and rallies of all sorts, and was used intensively at lunch hour in good weather. However, most plazas in front of office towers served little public purpose other than providing access to the building itself.

More recently the private sector has given us some smaller

but pleasant and well utilized urban open spaces. Maison Alcan on rue Sherbrooke and Les Coopérants behind Christ Church Cathedral are two buildings which provided basically off-street open spaces with, particularly in the case of Les Coopérants, big budget landscaping. Both contribute to the network as they provide pleasant seating areas and mid-block short cuts that are always appreciated by pedestrians.

The city drastically needs to strengthen its network of experience and exchange provided in urban open spaces. There is no simple formula as each particular space must respond to a different set of pressures and conditions. However the common thread of providing socially active and aesthetically pleasing spaces must run through all our open spaces. The city, at present, seems committed to these objectives and has recently put in place new processes to achieve its goals.

It seems difficult to understand today, that until 1980, the city of Montréal had only four landscape architects in its employ. These four people, together with a dozen engineers and some twenty technicians, constituted the entire DAP, the body that was solely responsible for every aspect of the design and construction of all the city's open spaces. When important studies or designs had to be undertaken, the DAP relied on the collaboration of consultants from the private sector. Studies for Mont-Royal, Henri-Julien, Angrignon and île Sainte-Hélène's parks were done by foreign firms, coincidentally all from New York City. This practice of placing important commissions in the hands of "outside" consultants lasted until 1954. No doubt, this trend was partly due to insecurity or to lack of local professional landscape skills. It was not until 1990 for the design of the new place Berri that the city once again awarded a commission to a landscape architect from the private sector, but this time to a local consultant.

Today, after a few name changes and a final return to its original nomenclature, "Division de l'aménagement des parcs", the service employs 27 landscape architects, 35 specialized technicians, one industrial designer and a large administrative staff, some 90 people in all. Despite the fact that the DAP is one of the largest of any North American city, it has difficulty fulfilling its mission. It is responsible for 1090 urban open spaces, including parks, public squares, playgrounds, street beautification programs and bicycle paths and involves itself in about 150 new projects per year, some relatively small but some, like the Champ-de-Mars and place Berri, large and very complex. Over and above its normal mandate, it must react and respond to 700 yearly requests, petitions, letters or demands from the public and from the elected officials.

Out of this vast number of design projects by the DAP, a few stand out for being exemplary or critical in the evolution of the Division's design approach. Projects such as les Cours Le Royer, the "belvédère de la rue Roy" in parc Lafontaine, the rehabilitation of the parc Jarry and the mini-parc Ontario, all completed in the last few years as well as a number of other projects now under construction such as the belvédère du Mont-Royal in front of the chalet, place Berri, the rehabilitation of parc Jarry and Champ-de-Mars, reflect this new urban design maturity. Many more are in the planning stage: place Pasteur adjacent to the new UQAM complex, place Charles-de-Gaule and place du Vieux-Port; one can only look forward to a continuance of high design standards. Of course, not all the DAP's efforts have met with success; place Roy and place Victoria, to mention but two, demonstrate how easily it is to go wrong. Two key projects, place Berri and Champ-de-Mars, are discussed in greater detail below. Together they illustrate the two major concerns of the DAP and the SHDU: the creation of new public square and the rehabilitation of older or abandoned ones.

A new generation of planners and landscape architects, for the

most part locally trained, working with Montréal's planning department, the SHDU, are making their influence felt at all levels of the decision-making process. Because of their presence, a more discerning view of the city's future development is being taken. Their understanding of the city's cultural, historical and morphological make-up is critical to the redefinition of the significance of the urban open space network. The SHDU's primary responsibility with respect to the network includes overall planning and generation of specific projects, the implementation of which is carried out by the DAP.

Political awareness, public expectation and perception of the city is always changing. Concerns for the quality and the significance of urban open spaces have expanded and matured over the past few years. Environmental and ecological awareness, together with a rediscovery of the "res publica", has shifted some of the preoccupations of urban development from the design of the built form to that of the open spaces, from the solid to the void, from the private to the public.

The city, fortunately, is responding to this new reality. But unfortunately its administrative structure is too cumbersome and its budgets too restrictive. Unlike some other North American cities where parks and squares were built or rehabilitated with great success, the city of Montréal has not yet recognized the importance of creating a full-fledged parks' department, such as these of Boston and Vancouver, that has the necessary power and administrative autonomy to fulfil its mandate. Nonetheless, there is a beginning of a change in attitude at the political level; there is a growing recognition that the design of urban open spaces is a highly specialized skill and that present construction and maintenance budgets are too limited.

There is no longer the need, as in the 1940's and 50's, to seek "a priori" outside professional assistance for major projects and studies. There is now a sufficient critical mass of landscape skills and knowledge to undertake almost any task. All the same, no evolving institution can or should operate within a closed circuit, lest it becomes a stagnant entity. Self-sufficiency is an asset; inbreeding a liability. The exposure to new or critical ideas, no matter how uncomfortable, is a basic ingredient for growth.

There are two effective ways, both of which have been used by the DAP, to solicit new ideas "extra-muros": competitions and the use of consultants from outside the department. Unfortunately during the past few years only one limited competition was held (for the design of the Champ-de-Mars) and only once an outsider was invited to be the prime landscape consultant (for the design of place Berri). In both cases, the results proved to be fortuitous. The decision to commission an outside landscape architect, however, was due more to happenstance than initial intent.

In fairness, it must be pointed out that the DAP is fully conscious of the needs and merits of tapping creative forces from outside its own department. Competitions, as professionals know, have their pitfalls. Few jobs lend themselves to public, or even limited, competitions. Time constraints, technical or administrative difficulties, budgetary restrictions and inappropriate jury composition and decisions can all sabotage the success of a competition. Few actions have as negative an effect on the morale of the profession as a bad competition.

Today, the city certainly has no policy against the selection of consultants by way of competitions or by direct appointment, but neither does it have a clear policy for doing so. One can only hope that this timidity will soon be overcome.

The present municipal government, more than any that preceded it, has been sensitive to the need for public consultation in the design of important public facilities. The DAP has responded to this concern by involving citizens in the design of a number of

public squares, place Roy being the most notorious one. In principle, public participation in the design process concerning the public domain is only right and democratic. It can be argued that a public service is here to serve, and that since its purse is public, citizens have the right to be informed, to make their view known and to decide. "Vox populi, vox Dei".

Experience has shown that this form of direct democracy fails more often than not when applied to the realm of design of urban open spaces. Despite its commitment to the process of public consultation, the DAP has learned the hard way that public consultations have limitations and pitfalls. Most significant and socially successful urban spaces, old and modern, have been created in an authoritarian manner, be it by bureaucratic decree or enlightened benevolence.

The design of urban open spaces is a highly complex matter involving many more consultants and experts than the design of a large building. The social and cultural implications are not always evident to the lay person, who may not be aware of the positive or negative impact that public spaces have on the quality of life of a neighbourhood or the city at large. The long-term effects of any particular design may be a mystery, even to the experts.

If there is a glimmer of hope in Montréal regarding the design of urban open spaces it is due, in part, to a new awareness about the significance of the public realm and, in part, to the encouraging beginnings of a political will to deal with the issues pertaining to creation and design of new open spaces and the conservation or rehabilitation of existing ones. But more important, there is a new generation of solid and well-trained professionals working out of the Service d'habitation et de développement urbain, the Division de l'aménagement des parcs and the private sector. They express a willingness to understand Montréal for what it is and thereby design public spaces that speak of Montréal, of its past and of its future. If this new group of professionals can set the tone for the future, there is hope indeed.

#### NOTES AND REFERENCES

- CHARNEY, Melvin, *Square Berri: Concours d'art public*. Montréal, 1990.  
LEACOCK, Stephen, *Leacock's Montreal*. Toronto - Montréal: McClelland and Stewart Limited, 1948.  
MARSAN, Jean-Claude, *Montreal in Evolution*. Montréal: McGill-Queens Press, 1981.  
OLSON, Donald J., *The City as a Work of Art*. New Haven: Yale University Press, 1986.  
"L'architecture du paysage au Québec", *Continuité*, no. 1 (hors série), 1990.  
*Road Atlas of Montreal*, 1907

#### ACKNOWLEDGEMENTS

The authors wish to thank the following persons who have contributed to this article in giving advice and information:

- Melvin Charney, Architect, Artist and Professor of Architecture, University of Montréal  
Lise Cormier, chef de la Division de l'aménagement des parcs (DAP), Service des loisirs et du développement communautaire (SLDC)  
Michel Devoy, chef de section, DAP  
Peter Jacobs, Landscape Architect and Professor of Architecture, University of Montréal  
Perla Korosec-Serfaty, Service d'habitation et de développement urbain  
Donald Rake, chef de section, DAP

#### BIOGRAPHICAL NOTES

Derek Drummond is Macdonald Professor of Architecture and Director of the School of Architecture at McGill University. He has written extensively and taught courses on the factors affecting the design and use of urban open spaces.

Adrian Sheppard studied architecture at McGill and Yale University. He has practiced in England, Italy, Holland and Canada. He is presently Associate Professor of Architecture at McGill University and a partner in the firm of Sheppard, Dionne, Laflamme.

## WELCOME TRANSFORMATION: PARKING LOT TO URBAN SPACE

### PLACE BERRI, MONTRÉAL

**CLIENT**

VILLE DE MONTRÉAL, DIVISION DE L'AMÉNAGEMENT DES PARCS

**LANDSCAPE ARCHITECT**

PETER JACOBS

**ASSOCIATE DESIGNER**

PHILIPPE POUILLAOUEC-GONIDEC

**ASSOCIATE LANDSCAPE ARCHITECT**

BERNARD SAINT-DENIS, DAP

**ARCHITECT**

JEAN LABERGE, DAP

**ARTIST**

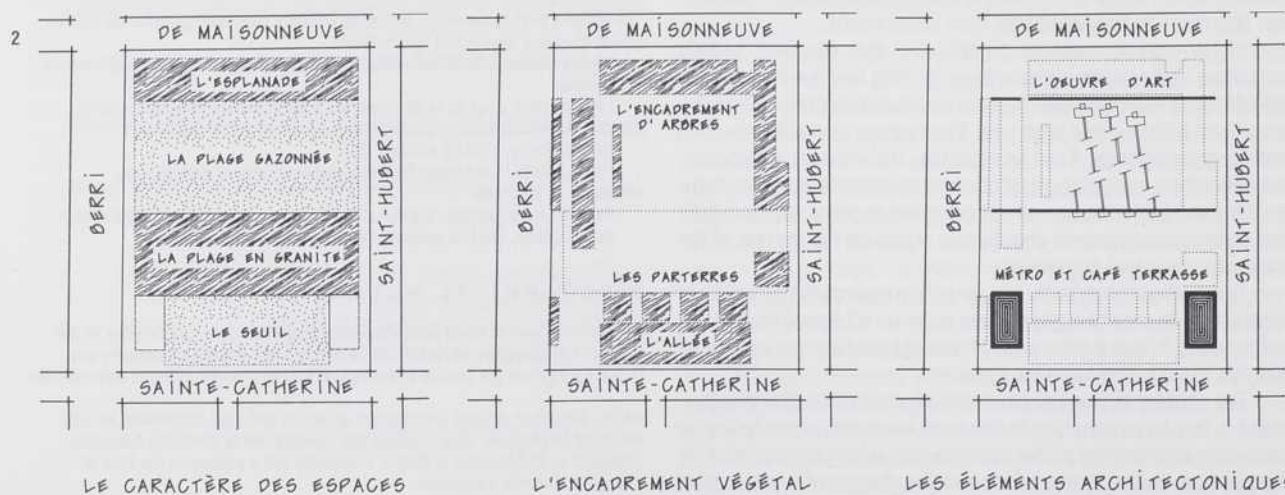
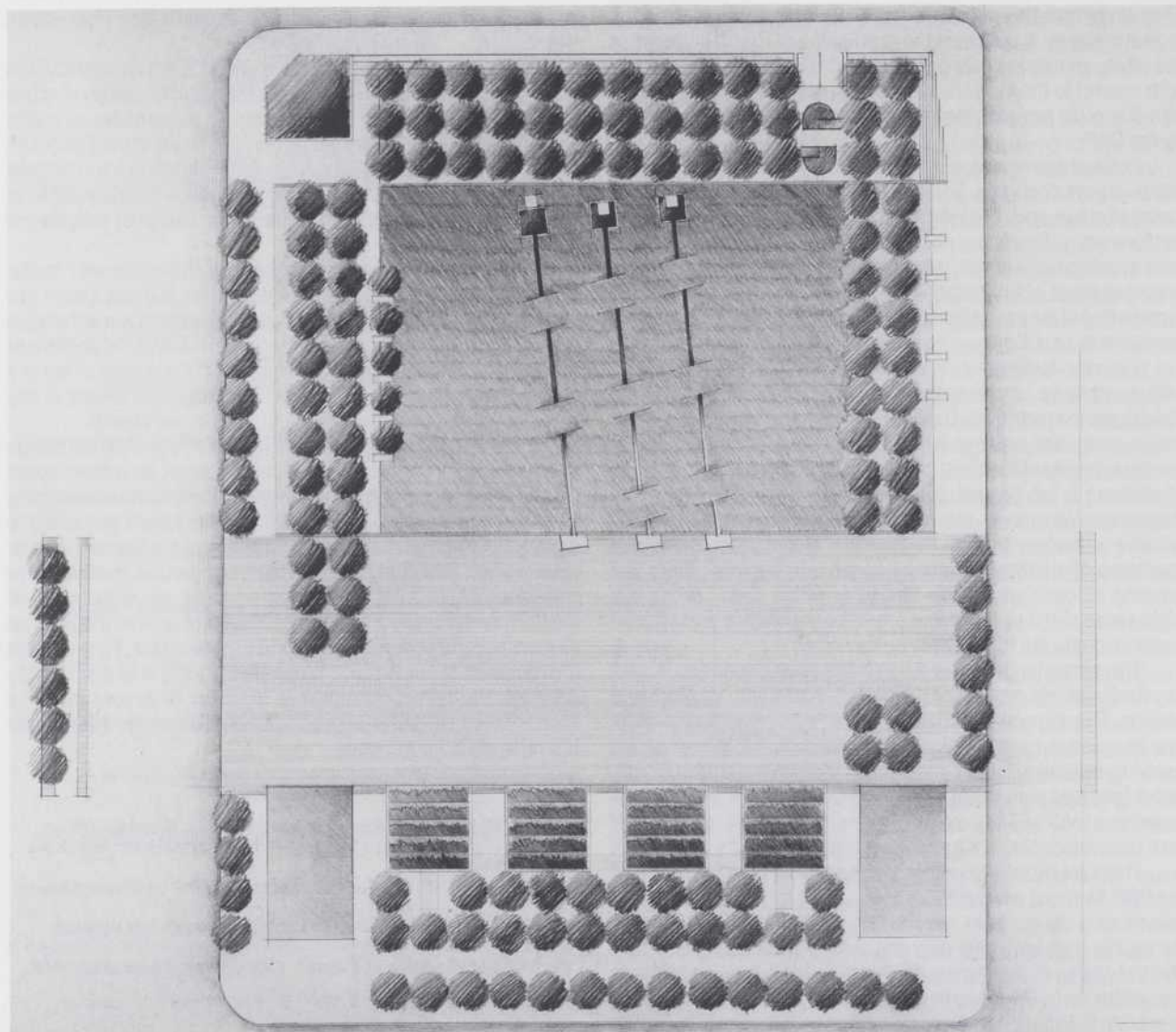
MELVIN CHARNEY

**BUDGET**

\$6,000,000.

**PROGRAM**

TO CREATE A NEW PUBLIC SQUARE THAT IS AN INTERPRETATION OF THE CONTEMPORARY MONTRÉAL LANDSCAPE.

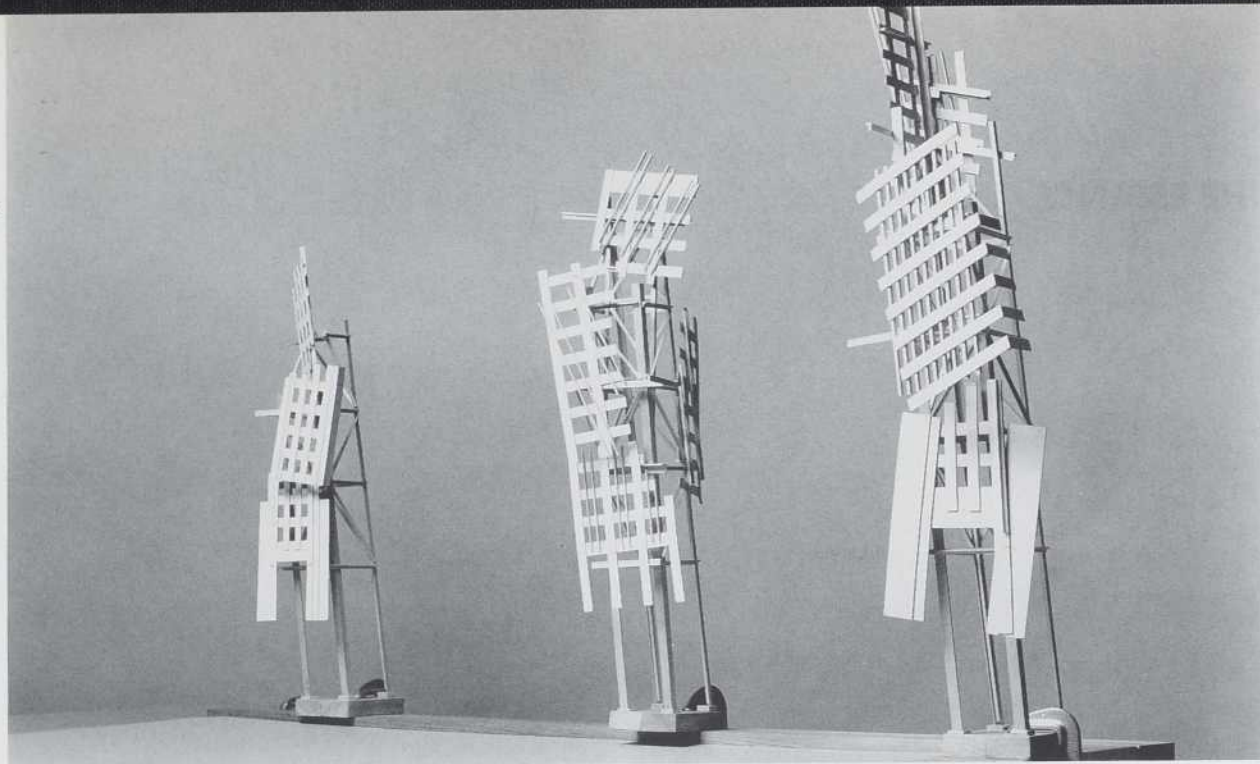


The project for place Berri has previously been published in this magazine in August 1990 (ARQ 56). What was illustrated at the time was the preliminary design of the square by Jacobs and Poullaoeuc-Gonidec. Interestingly, the final design, the one being built now, and discussed in this article has evolved in an interesting way while remaining faithful to the original parti.

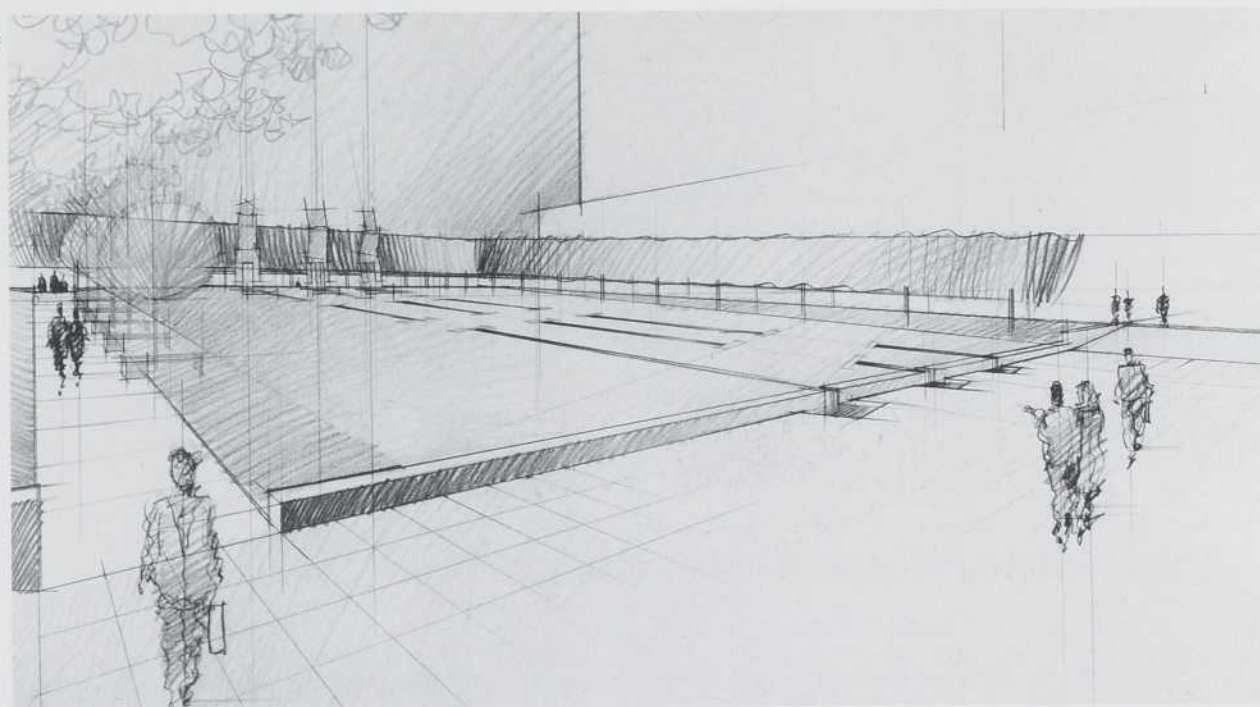
Since the initial publication, the Commission d'initiative et de développement culturels (CIDEC) of the City of Montréal organized a competition for a major environmental sculpture for the square, which was eventually won by Melvin Charney. The principal modification to the project was brought about by the incorporation of Charney's three constructs. In so doing, the circular pool and the look-out tower were removed. Both would have come in direct conflict with the sculptures' form and meaning.

Most of the site of Montréal's newest square has almost always been open space but never been part of the urban open space network. Early in this century it was the grounds of the Providence Convent and more recently a parking lot. In the 1980's

3



4



it was considered as a potential site for a new Symphony Hall but by the spring of 1992, the area bounded by Berri, de Maisonneuve, Saint-Hubert and Sainte-Catherine streets will open as a major open space - place Berri.

The simplicity of the design concept by Peter Jacobs, Philippe Poullaouec-Gonidec and Bernard Saint-Denis, is admirable. The square is to be, in essence, an enclosed outdoor room that is an amphitheatre, although rectangular in plan, with a lawn for spectators sloping down toward an expansive granite plaza or stage with a colourful backdrop of flowers and trees. Located at its southern corners are two potential generators of human activity: the metro station aedicule and a "café-terrasse" - both essential to the vitality and life in the square.

The entire composition, and all its component parts have as their objective the generation and maintenance of various types of human activity. From the quiet contemplative areas under the trees on the periphery to the soft lawn with its sunny exposure to the wide unadorned granite plaza stretching across the entire square, to the

shaded areas beneath the trees along rue Sainte-Catherine where the sale of arts and crafts will be welcome. The designers' intention is to stimulate use and please the eye. Equal opportunity is provided for the extroverted street performer and the quiet reader alike - this is the strength of the design.

Place Berri was not designed as too many of Montréal's squares have been, namely to facilitate short cuts, particularly diagonal shortcuts, across space. It was conceived as a room, with strongly defined edges and with the view toward providing for particular activities in specific parts of that room. The scale of the room is large, but appropriate, given the activities that are produced by its proximity to the bus terminal to the north and the Université du Québec to the west. The scale of the three sculptures by Melvin Charney are equally appropriate. They are inspired by the evolution of skyscraper, but are reduced to the size of a typical Montréal triplex - a dream come true. They are also the source of a water that is funnelled down a trio of channels in the lawn to the granite plaza below - water that will be accessible to those enjoying the lawn.

Place Berri will, when completed, be animated by an environmental sculpture or narrative landscape designed by Melvin Charney that is a play on the contrast between the elements of Montréal's natural landscape and urban fabric. Situated on the sloping lawn, the work consists of three parts. Representing the cliffs and waterfalls of the mont Royal and visually the most dominant are three monochromatic stainless steel constructions, each interpreting a different stage in the evolution of the design of the skyscraper but rendered at the scale of a typical triplex.

Water emanating from the lower levels of the sculptures, representing streams and canals, will appear to flow down to the plaza below in channels set into the lawn. Crossing the canals on the east-west axis will be a series of bridges or lanes which will be reminiscent of the city's structure and, in addition, will provide the opportunity for pedestrians to walk diagonally across the square.

The installation will evoke a multitude of responses from the public - ranging from intellectual delight in the imagery from the most sophisticated to the children's excitement at being able to "sail" objects down the water in the channels. It will both animate and beautify the square.

1. Place Berri, plan.
2. Concept diagrams of the design.
3. Model, ...towers and cascades.
4. Perspective view of the lawn.
5. Place Berri earlier as a parking lot.

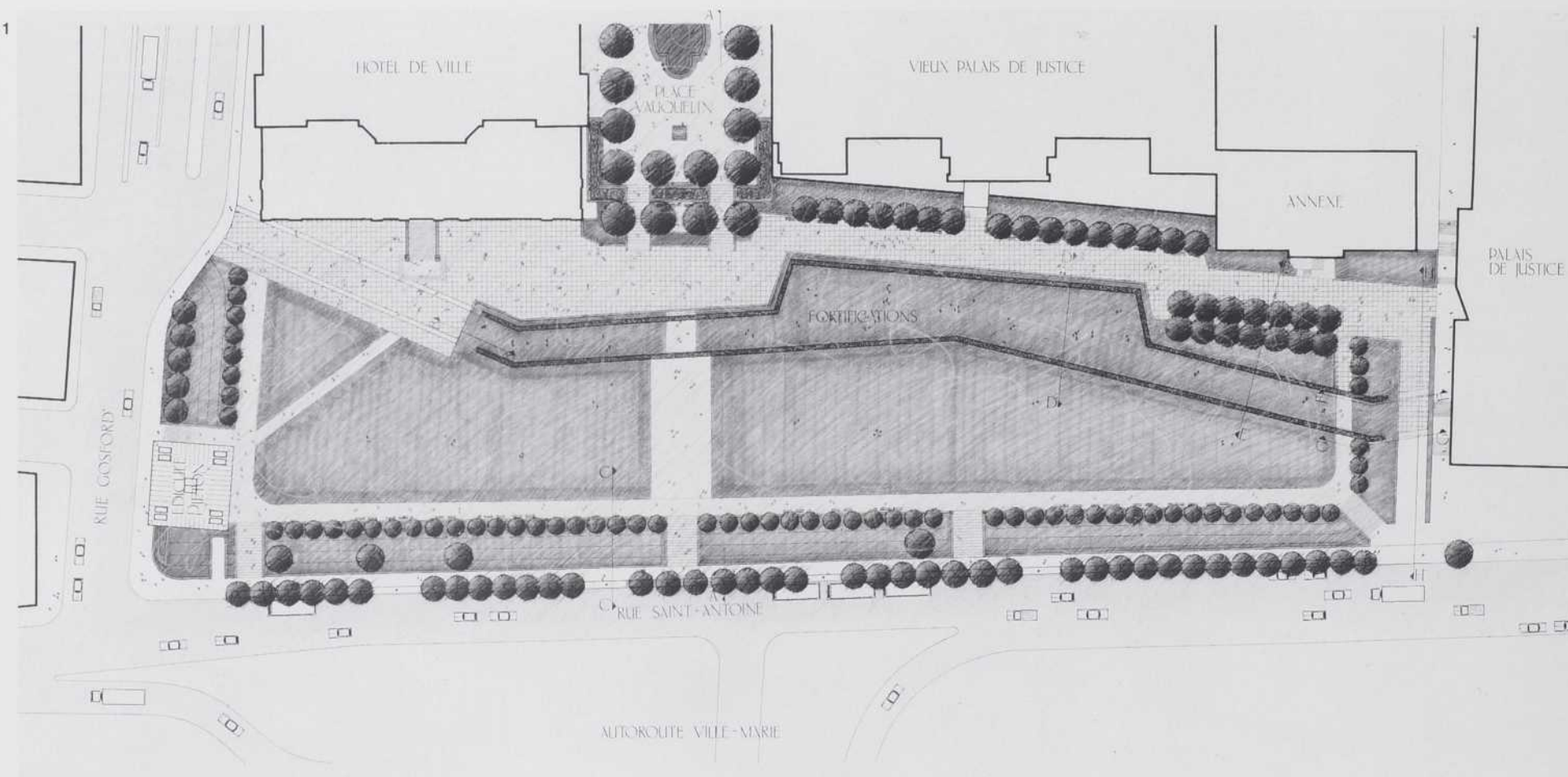
5



Two interesting features in this scheme warrant support and could be included advantageously in the design of other public spaces: first, is the use of moveable benches beneath the trees and moveable chairs in the plaza; second, is the provision of a "café-terrasse". Flexibility in arrangement of seating stimulates use and hence is important to the vitality of the square. The "café-terrasse", a food service on the square, is essential to ensuring activity, particularly in winter when a large portion of the plaza will be flooded to form a skating rink.

The ecology of place Berri will be fragile and possibly subject to abuse. Whereas its shape, location and facilities will make it a tempting site for events of regional importance, these must not be allowed a take over other equally important uses of a more intimate scale. All of its vegetation and all of its uses must be maintained to survive in concert with one another, nothing should dominate, nothing should destroy this delicate balance.

## THE ESSENCE OF PLACE AND THE CELEBRATION OF URBAN MEMORIES



Montréal, like many European and North American cities, has witnessed the restoration or recycling of a number of its significant public buildings over the past two decades. However, unlike other major cities, Montréal is barely starting to re-examine seriously the needs for and the means of preserving and rehabilitating its public squares. At present only two urban spaces of importance are in the process of being comprehensively restored: the "belvédère du mont Royal" and the Champ-de-Mars. Based on the distinction of the design of these two projects, the future of the restoration of public squares in Montréal augurs well.

What was once a strip of undeveloped land along the city's fortifications, then a military parade ground, a fashionable promenade, and later a parking lot is once again becoming a significant urban space. The Champ-de-Mars project is meaningful in many ways. First, in pragmatic terms, it represents the recuperation of a valuable piece of real estate by transforming a ghastly parking lot at the foot of City Hall into a landscaped space. Secondly, in cultural terms, it is a re-assertion of the historical realities of the place, an

evocation of memories of a city and its very difficult beginnings. Thirdly, in social terms, it provides Old Montréal with much-needed recreational space: space for escape and reflection, space for leisure and playing, space for encounters. Fourthly, in symbolic terms, the new Champ-de-Mars finally affords Montréal with an emblematic urban square, a civic space, one that embodies of the spirit of the city and celebrates its inherent qualities. Finally, in landscape terms, the scheme is an appropriate response to a series of clear objectives and design intentions.

Champ-de-Mars will be a simple, and hence legible, space. It resists the usual persisting reflexes of cluttering open spaces in the guise of visual interest, variety or "aesthetic richness". Its formal idea is derived from the archaeology of the site and present-day demands. In essence, Champ-de-Mars is a large man-made plateau, one that defines the edge of the historic city, yet sits mid-way between the high point of Old Montréal and faubourg Saint-Antoine. The perception of the edge condition is reinforced by the fact that from anywhere, be it Champ-de-Mars itself, place Vauquelin



## LE CHAMP-DE-MARS, MONTRÉAL

### CLIENT

VILLE DE MONTRÉAL, DIVISION DE L'AMÉNAGEMENT DES PARCS

### LANDSCAPE ARCHITECT

ROBERT DESJARDINS, DAP

### ASSOCIATE LANDSCAPE ARCHITECT

MARIO MASSON, DAP

### LANDSCAPE AND URBAN DESIGN CONSULTANTS AND WINNERS OF THE IDEA COMPETITION

SCHREIBER, FARLEY, WILLIAMS, ARCHITECTS

### ARCHAEOLOGIST

CLAIRE MOUSSEAU

### BUDGET

\$4,500,000.

### PROGRAM

TO RECREATE A SIGNIFICANT PUBLIC SPACE AND EXPRESS ITS  
SYMBOLIC AND HISTORIC MEANINGS.

above or rue Saint-Antoine below, the totality of the space is always visible. As it can only be read in juxtaposition to the old city above and the new city below, the space re-establishes itself as the primary transitional area between two parts of the city, two geographies, two eras. The collision of the two morphologies becomes comprehensible.

Archaeological digs revealed that the stone walls of the old fortifications were still standing, barely a meter below the Champ-de-Mars. They are the vestiges of two bastions and are delineated by two parallel stone walls, running in a broken fashion longitudinally through the site. These remains will once again be exposed and the strip of land between the parallel walls will be lowered by a meter in order to underscore the presence of this vestige. The "trench" running through the site becomes a historical datum line, the virtual "raison-d'être" of the open space. As such, the new Champ-de-Mars is a juxtaposition of many realities: that of an ancient fortified city, of a later military, social and political space and of a contemporary urban park.

1. Champ-de-Mars. Plan of the renovated space.
2. Cross-section.
3. Champ-de-Mars, 1916.



The edge condition, one of the most difficult things to handle in the design of urban open spaces, is particularly well conceived. To the south, between the existing civic buildings and the exposed vestiges is a sober granite-paved walk, which not only reinforces the reading of the fortifications, but functionally links rues Gosford and Saint-Antoine to the City Hall, place Vauquelin and the Old Court House. To the south and east is a sloping grass berm crowned by a row of formally planted trees. The berms are periodically intersected by wide stairs which no doubt will serve as much as points of access to the grounds as bleachers for those who feel the need to gaze at the passers-by.

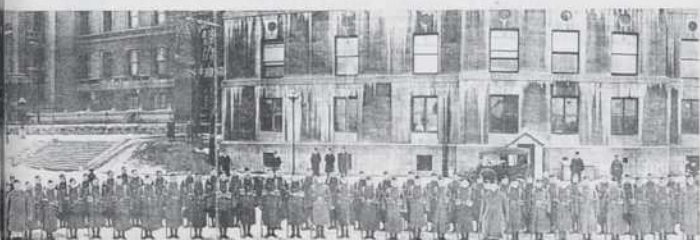
The existing metro aedicule on the north-east corner of Champ-de-Mars, with its over-exuberant concrete forms and finishes, will be replaced by a more disciplined greystone structure and will be combined with an upper-level look-out and information kiosk.

Although it is dealt with as a two-level park pavilion, it owes its allegiance, in terms of its architectural vocabulary, to the City

Hall, and not to the autoroute, as the existing aedicule presently does.

Unfortunately, one superfluous element in the design of the park is in direct opposition with the design intention of delineating and underlining the presence of an edge, that of the perimeter fortifications of the old city. By superimposing a major paved walk directly across the bastion, not only is the concept of "edge" diluted, but the reading of the image is confused and somewhat contradictory. The "wall", instead of being an obstacle, is now a "threshold".

The new Champ-de Mars is a 20th century space that grows out of the urban wreckage of a recent past. It came about because of a new social consciousness and a willingness to give meaning once again to a fragment of the "res publica". It deals with the past and the present simultaneously and unambiguously. It is contextual because it responds to its cultural and physical circumstances and deals with memory and continuity. It underlines the "essence of place".



## THE UNNATURAL ART OF THE GARDEN

The art of Brazilian landscape designer Roberto Burle Marx does not lend itself easily to museum exposition. This statement was demonstrated by the recent show, *Roberto Burle Marx: The Unnatural Art of the Garden*, which ended August 13 at the Museum of Modern Art in New York. The almost alchemical nature of Burle Marx's gardens, dependant on the effects of weather and sunlight, and possessing temporal and spatial aspects not shared by other art forms, make it impossible to translate into any museum setting. Yet the MOMA, in its small and rather pedestrian exhibit, featuring a handful of sketches, plans, models and a film presentation does not strive hard to overcome this limitation. That the gardens of Burle Marx are frequently magnificent is not in dispute, whether this magnificence is apparent at the MOMA is less clear.

This is unfortunate as Burle Marx's work is truly innovative in a field not well known for innovation. Indeed, the art of the garden was one of the only venues in which the Classic/Romantic debate raged well into the twentieth century. Beginning in the 1930's, Burle Marx sought to rework landscape design into a thoroughly modernist aesthetic. Combining a thorough scientific training with a European Beaux-Arts education, he abandoned all tendencies toward historicized eclecticism, particularly the idea that landscape existed as an escape from urbanism. Relieved of its role as an accessory to architecture, the garden could possess a rigorous formal vocabulary of its own featuring plants, water, light and shade. As Burle Marx himself has stated, "For me, the constant interest of landscape gardening has been in reflecting the aesthetic feelings of my age in terms of plastic composition: space, shape, form, volume."

Burle Marx's commissions, numbering over 3,000, have ranged from tiny private gardens to vast public works. The earlier plans at the MOMA reveal a painterly affinity with the biomorphic

Surrealists while the later work exhibits a growing restraint and geometricism. Much of Burle Marx's best work was completed in collaboration with leading South American architects, for example the Olivo Gomes Estate finished in 1965 and designed with Rino Levi. Here Burle Marx can be seen at his most pastoral and



Safra Bank, Rua Consolação, São Paulo (1982)  
(Photo credit: Courtesy Safra Group Headquarters)

romantic, with the creation of artificial lakes and small hills. Yet, true to his modernist ethic, form is still inextricably allied with function.

One of Burle Marx's most interesting projects was a roof garden for the Ministry of Education and Health in Rio, completed in 1938. The building was designed with Le Corbusier as a consultant; the garden rests on a second-story wing below the main tower. Burle Marx conceived of the garden as a dynamic, almost baroque interplay of undulating forms; a careful foil for the ascetic, monochrome structure. True to the architect's utopian vision, the garden was not an oasis from the modernity of the building but formed a dialogue with it. From a distance, it is an abstract canvas, viewed more closely it is almost sculptural.

Burle Marx's accomplishment is something of an oxymoron, transcending naturalism and decoration in a medium that is literally naturalistic and traditionally decorative. His gardens are not so much conceptual as orchestral. They adopt the compositional richness afforded by nature but are transformed according to strict aesthetic principles. It is perhaps unfair to criticize the MOMA harshly in their failure to present a truly evocative presentation of Burle Marx's work, as landscape design is sometimes difficult to appreciate thoroughly even *in situ*. Yet it is clear that the scope and drama of Burle Marx's artistic production would have benefited from a more imaginative effort.

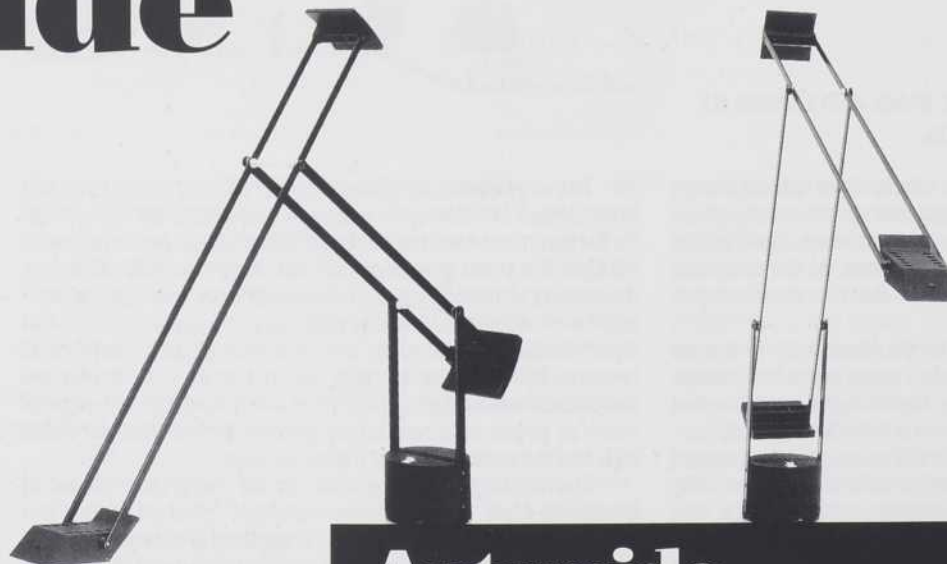
CAROL LEES

**ROBERTO BURLE MARX: THE UNNATURAL ART OF THE GARDEN.**  
An exposition held at the Museum of Modern Art, New York, May 23 - August 13, 1991.

# Artemide

C'est 50 appliques  
en plus de la **Tizio**.

Parlez-en à **Bernard**  
au **733.13.30**



**Artemide**, il lume della ragione

4875, Jean-Talon Ouest, Montréal (Québec) Canada H4P 1W7  
tél.: (514) 733.13.30 fax: (514) 733.67.10

# CCA

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

**PARABOLES ET AUTRES ALLEGORIES:  
L'OEUVRE DE MELVIN CHARNEY  
1975 - 1990**

Du 8 octobre 1991 au 13 janvier 1992

Melvin Charney, qui a toujours travaillé au carrefour de l'art et de l'architecture, suscite un débat philosophique et théorique sur la ville, son histoire, son architecture, en créant des structures rigoureuses et des dessins d'une remarquable force visuelle.

Les salles d'exposition et la Librairie du CCA sont ouvertes aux heures suivantes:  
mercredi et vendredi, 11 h à 18 h  
jeudi, 11 h à 20 h  
samedi et dimanche, 11 h à 17 h

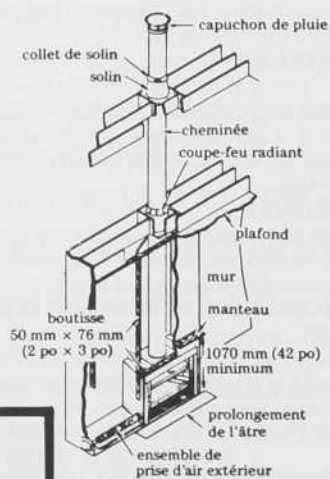
Pour plus de renseignements sur les expositions du CCA veuillez composer le (514) 939-7026

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

*Nous pouvons répondre à toutes vos questions concernant tous modèles de foyers.*

*Installateurs accrédités des plus grands fabricants de foyers et cheminées préfabriqués.*

- dimensions ?
- dégagement ?
- efficacité ?
- conformité ?
- normes de sécurité ?
- pression négative ?



Division contracteur,  
spécialiste technique  
demandez:  
Richard Siméon

Bureau chef:  
10334 St-Michel  
Mtl-Nord,  
H1H 5H3  
Tél.: 388-1414



**À LA  
BONNE BRAISE**

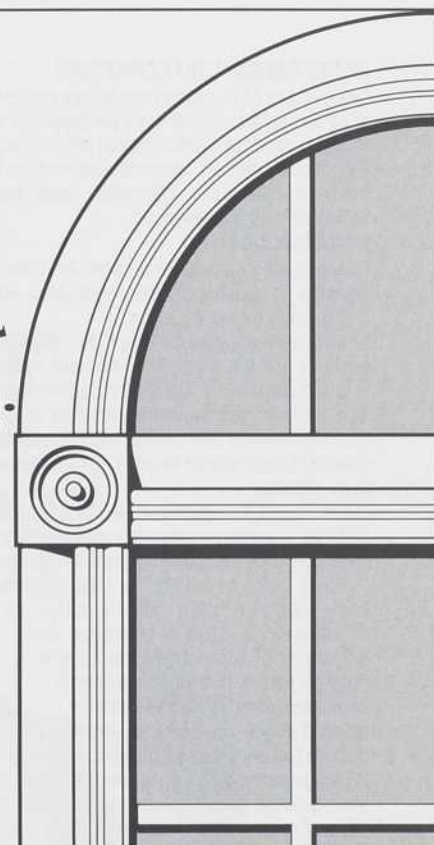
Pour rehausser votre cadre de vie



**MOULURES  
DE BOIS  
DE TOUS GENRES**

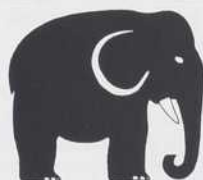
- Moulures de toutes sortes sur demande
- Modèles standards
- Moulures spéciales et architecturales
- Marches, pôteaux carrés et rampes modernes
- 7 essences de bois disponibles:  
Pin no 2, Pin select, Frêne, Chêne, Érable, Merisier, Cèdre et Pin jointé

2305, boul. Brunelle  
Carignan (Québec)  
J3L 3P9  
Téléphone: (514) 658-7517  
Fax: (514) 658-2698

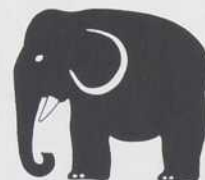


*Moulures Trudel Inc.*

**LES SPÉCIALISTES DU BOIS**



**GOODFELLOW**



**Bois et contre-plaqué  
imprégné sous pression au CCA-K33.**

**Différents profilés de parement traités sous pression  
ou pré-teints en usine dans un éventail de 12 couleurs.**

**Différents profilés de cèdre de l'ouest  
et de pin blanc séché à 19% d'humidité et moins.**

**Bois de charpente  
en sapin Douglas.**

**Poutres lamellées  
en sapin Douglas.**

**Bois et contre-plaqué  
ignifugé au Flameproof L.H.C.**

**Planchers  
de bois franc "Bruce".**

**Fondations de bois  
imprégné au CCA-K33.**

**QUALITÉ ■ SERVICE**

**Catalogues et échantillons disponibles sur demande**

Tél.: (514) 635-6511. Ligne watt pour code 514:1-800-361-7144. Ligne watt pour codes 819/613/418:1-800-361-6503 Fax: (514) 635-3730. Demandez André Rashotte

## CADRE GÉNÉRAL DU CONCOURS

Le concours ARQ permet aux jeunes praticiens ainsi qu'aux étudiants en architecture et en design d'exprimer et de partager une vision architecturale.

Il s'agit avant tout d'une occasion privilégiée de faire émerger des valeurs appelées à bousculer demain les certitudes fragiles d'aujourd'hui. La proposition d'un thème vise en outre à favoriser l'expérimentation et l'exploration dans la formulation même du projet.

## INTRODUCTION

Faisant suite à ce premier numéro de la revue ARQ sur l'architecture du paysage au Québec, le concours ARQ vous propose cette année d'aborder le thème du jardin.

Sous le présent règne de la gestion économique ou écologique du territoire qui vise à ordonner la totalité de notre environnement, le jardin demeure le lieu intime de l'exploration et de l'invention. Lieu réel ou imaginaire situé hors des contingences du quotidien et hors des contraintes minutieuses de la commande, le jardin abrite les plaisirs capricieux de l'utilisateur et du créateur.

D'une figure archétypique de l'ordre produit par l'artifice à partir du désordre de la nature dont témoignent les plus belles réalisations du passé, l'idée de jardin se transforme radicalement à l'âge moderne alors que l'emprise de l'homme sur la nature se consolide: dans un monde où l'artificiel s'impose comme nouvelle nature, la création d'un jardin se loge au cœur du débat entre simulation et réalité. Résistant aux pratiques de l'aménagement qui cherchent par-dessus tout à éliminer l'incertitude du processus de création, le jardin comme métaphore permet d'explorer l'idée de l'incomplet et de l'inachevable. Le jardin devient architecture transformatrice et transformable qui, échappant à la fixité photogénique du formalisme, s'anime selon la temporalité d'un objet-événement dont on ne peut jamais cerner totalement la figure. Sa fluidité exige le bouleversement des conventions de la représentation architecturale qui trop souvent favorise le confort du connu au détriment de la fécondité de l'inattendu; le jardin métaphorique s'épanouit grâce à une représentation renouvelée qui en révèle la nature changeante.

## OBJECTIF DU CONCOURS

S'inspirant des notions de plaisir, d'artifice, de simulation, d'inachèvement, de temporalité et de transformabilité qui accompagnent la métaphore du jardin, le (la) candidat(e) devra créer un objet-événement accompagné d'un texte explicatif, intégré aux planches graphiques ou mis à leur endos. Il (elle) prendra soin de choisir un contexte, réel ou imaginaire et, au besoin, esquissera un scénario d'utilisation.

## PRÉSENTATION

Le (la) candidat(e) devra soumettre son projet sur une ou deux planches (maximum) de format A1. Une importance particulière sera accordée à la pertinence et à l'originalité des types de représentation utilisés pour étayer le projet. **Les envois non conformes à ces exigences seront automatiquement refusés.** Les inscriptions pourront se faire à compter du 16 décembre 1991. Le concours prendra fin le 13 mars 1992 à 18 heures, date à laquelle les envois devront parvenir aux bureaux de la revue ARQ sis au 1463, rue Préfontaine, Montréal (Québec) H1W 2N6, ou être mis à la poste (le sceau postal en faisant foi).

## ANONYMAT

L'anonymat est de rigueur. Les planches seront emballées de papier brun sans aucun signe pouvant dévoiler l'identité de l'auteur. Au dos de chaque planche une enveloppe scellée contiendra une preuve d'âge (photocopie d'extrait de naissance) et quelques notes biographiques, incluant les études en cours et/ou complétées. Dans le cas d'un envoi postal, un emballage adressé et dûment affranchi recouvrira le tout.

## ADMISSIBILITÉ

Le concours s'adresse exclusivement aux jeunes praticiens et praticiennes en architecture et en design, ainsi qu'aux étudiants et étudiantes en architecture, architecture de paysage, design de l'environnement et design industriel des universités Laval, McGill, Montréal et du Québec à Montréal.

**Les candidat(e)s ne doivent pas avoir plus de 40 ans en date du 1er janvier 1992.**

## LE JURY

Le jugement se tiendra le 4 avril 1992 et les gagnant(e)s recevront les résultats dans les quinze jours suivant cette date. La remise des prix et l'exposition des projets auront lieu en avril, à une date et en un lieu qui seront ultérieurement précisés.

**LES PRIX: PREMIER PRIX 3 000\$ TROISIÈME PRIX 1 000\$  
DEUXIÈME PRIX 2 000\$ QUATRIÈME PRIX 500\$**

LA REMISE DE MENTIONS DEMEURE À LA DISCRÉTION DU JURY. Tous les lauréats recevront, en plus de leur prix en argent, des livres d'architecture et leurs projets seront publiés dans la revue ARQ au cours de l'année 1992-1993.

Le Concours ARQ est réalisé grâce à la générosité de ses fidèles commanditaires: la **BRIQUETERIE SAINT-LAURENT**, les produits isolants **CELFORTEC**, deux divisions des produits Jannock, et l'**ASSOCIATION DES MAÎTRES-COUVREURS DU QUÉBEC**.



# Le jardin comme métaphore

## THE COMPETITION: GENERAL INFORMATION

The annual ARQ competition is a platform for young practitioners and students in architecture and design to express their vision of architecture and share it with the whole of the architectural community. The competition format is used to fuel the debate about current attitudes in architectural creation and foster the emergence of the values which will tomorrow overthrow the fragile truth of today. With this commitment towards experimentation, the brief of this competition is conceived by design more as a guideline for exploration than as a programmatic problem seeking resolution.

## THE GARDEN AS METAPHOR

Following the first issue of ARQ exploring landscape architecture in Québec, the 1992 ARQ Competition explores the idea of garden as metaphor.

Under the contemporary rule of good economical or ecological planning which seeks to order completely our environment, the garden remains the personal invention. Real or imaginary, outside the daily activities and the hindrances of architectural programmes, the garden shelters the capricious pleasures of its user and its creator.

Archetypal figure of the order produced through artifice from the «chaos» of nature which informed the most outstanding examples of the past, the idea of garden changes radically with modernity when human rule over nature becomes more assured. In a world where the artificial is the new nature, the creation

of a garden addresses the relationship between simulation and reality. Resisting the elimination at all costs of uncertainty from the design process, the garden becomes the metaphor of a transformatory and transformable architecture which escapes the fixity of photogenic formalism to reveal the temporality of an object-event that cannot be completely determined.

Through the idea of garden as metaphor, one can explore in architecture the idea of the incomplete and the incompletable. Its fluidity requires that new representational conventions be created to portray its transient nature: these conventions must break away from the security of the familiar to stimulate the unexpected so that the metaphoric garden can exist.

## OBJECTIVE OF THE COMPETITION

The participant, inspired by the notions of pleasure, artifice, simulation, incompleteness, temporality and transformability which are suggested by the idea of garden as metaphor, shall create an object-event accompanied by a text, integrated to the panel or on its back, which clarifies his/her intentions. He/She shall give it a context, real or imaginary, and if desired suggest a scenario for use.

## THE PRESENTATION

The project shall be presented on one or two (maximum) A1 boards. Special attention shall be given to the relevance and the originality of the representation methods used to sustain the concept. **Entries which do not comply with these conditions shall be automatically rejected.** Registrations will be accepted as of December 16th 1991.

The competition will close on March 13th 1992 at 6:00 p.m., the deadline for delivery of submissions to the offices or ARQ Magazine, 1463, rue Préfontaine, Montréal (Québec) H1W 2N6, or by mail (the postal stamp acting as proof).

## ANONYMITY

The entry shall be anonymous. The boards shall be wrapped in brown paper with no outward indication of the sender's identity. A sealed envelope shall be fastened to the back of each board containing the proof of age (photocopy of birth certificate) and some biographical notes, including studies now underway or completed. If the entry is sent by mail, it must have an outer wrapping with the necessary postage.

## ELIGIBILITY

This competition is open exclusively to young practitioners and students of architecture, landscape architecture, environmental design and industrial design enrolled at Université Laval, McGill University, Université de Montréal, and Université du Québec à Montréal.

**Candidates must not be more than 40 years of age as of January 1st 1992.**

## JURY

The judging will take place on April 4th 1992 and the winners will be notified before April 15th 1992. The awarding of prizes and exhibition of projects will be held later in the month of April, date and place to be determined subsequently.

**THE PRIZES: FIRST PRIZE 3 000\$ THIRD PRIZE 1 000\$  
SECOND PRIZE 2 000\$ FOURTH PRIZE 500\$**

HONOURARY MENTIONS AT THE JURY'S DISCRETION. All of the winners will receive books on architecture, in addition to their prize money, and details of their projects will be published in a 1992-1993 issue of ARQ Magazine.

The ARQ Competition is made possible thanks to the generosity of its sponsors: **LA BRIQUETERIE SAINT-LAURENT**, **CELFORTEC** insulating products, two divisions of Jannock Ltd., and the **QUÉBEC ASSOCIATION OF MASTER ROOFERS**.

NOM DU RESPONSABLE•REPRESENTATIVE: _____
ADRESSE•ADDRESS: _____
UNIVERSITÉ•UNIVERSITY: _____
ÂGE•AGE: _____ TÉL. •TEL.: (        ) _____

# UN PLANCHER QUI EMPÊCHE LE TOIT DE COULER? LE MONDE À L'ENVERS!

Cet isolant de toiture est en réalité un plancher. Y aviez-vous pensé? Eh oui, c'est vrai pour de nombreuses raisons. En plus d'en attendre une protection thermique, on peut marcher dessus, même y travailler.

Pour répondre à ce besoin, voici donc l'isolant de toiture PERMA-THERM<sup>™</sup> en mousse phénolique de Fiberglas Canada. D'une structure alvéolaire fermée et d'une composition chimique uniques en leur genre, c'est le substrat le plus robuste qui

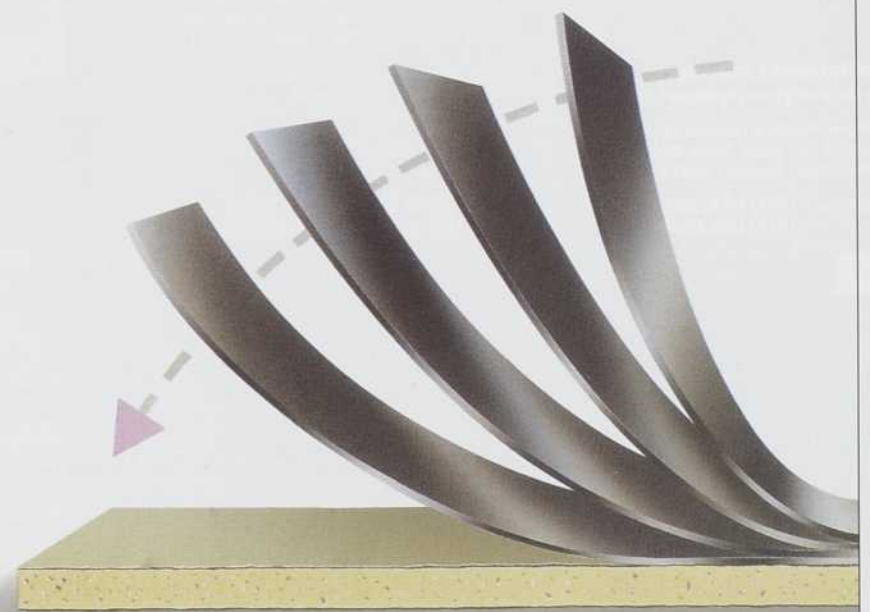
puisse être posé. Il offre un support stable qui ne gauchit pas. Ainsi, il résiste, lors de la pose ou de l'entretien, aux tensions qui provoquent des fissures et des dénivellations et, par la suite, des fuites.

Mieux encore, le panneau PERMA-THERM n'exige pas l'emploi d'un revêtement de fibre de bois, ce qui réduit votre coût total. Et puisqu'il s'agit d'un produit FIBERGLAS\*, vous savez que vous êtes assuré d'une protection thermique maximale durant toute la vie utile du toit.

Le panneau PERMA-THERM s'utilise avec la plupart des autres membranes de toiture. Mais si vous l'utilisez avec les feutres de verre PERMA-PLY\*, vous construisez alors le meilleur système de toiture possible, et de lion.

Dans votre prochain devis, n'oubliez surtout pas de préciser cette exigence: PERMA-THERM, le meilleur plancher qu'un toit puisse recevoir.

\* Marques déposées de Fiberglas Canada Inc.



**PERMA-THERM**

**FIBERGLAS  
CANADA INC.**

LES PRODUITS FIBERGLAS: POUR FAIRE BONNE IMPRESSION



# UN TOUR D'HORIZON

## LES PRODUITS

### Saviez-vous que la fibre de polypropylène (oléfine) ;

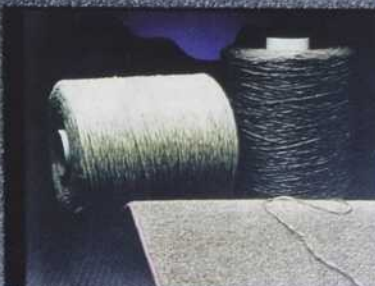
- est naturellement résistante à la décoloration causée par l'exposition aux rayons du soleil ?
- est naturellement résistante aux produits d'entretien les plus corrosifs, tels l'eau de javel et acides ?
- est naturellement résistante aux taches, aux bactéries et à la moisissure ?
- est naturellement résistante aux charges électrostatiques ?

### LA FIBRE SYNTHÉTIQUE NATURELLEMENT RÉSISTANTE !!!

#### Revêtements muraux et de sol de polypropylène (oléfine)

Tissus et Fibres d'Amoco Ltée  
955, boul. St. Jean, Suite 402  
Pointe-Claire, Québec H9R 5K3

Téléphone : (514) 694-9860  
FAX : (514) 694-0105



**ACTIONBAC**



**POLYBAC**

Marquésa  
Lana/ST  
Scotchgard

SOLARE  
SOLARE LANA

PATLON™  
POLY-PROPYLENE OLEFIN CARPET YARN

ActionBac  
Secondary backing

PolyBac  
FLW/IAS  
Anti-static primary backing

SAQQARA

DermaColor  
D'AMOCO



TISSUS ET FIBRES D'AMOCO LTÉE est fabricant de fibres et de fils et non de tapis finis.  
Marquésa Lana et Marquésa Lana/ST est une marque de commerce enregistrée de tissus et fibres d'Amoco Ltée pour le filament continu d'oléfine manufacturé par TISSUS ET FIBRES D'AMOCO LTEE.

Tissus et Fibres d'Amoco Ltée  
955, Boul. St-Jean, Suite 402  
Pointe-Claire, Québec H9R 5K3  
Canada Tél.: (514) 694-9860



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 voies 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.

# Visez haut

Ingénieurs et architectes voient leurs horizons s'élargir grâce aux produits Lafarge. Le ciment présente, en effet, un ensemble de qualités structurales et esthétiques exceptionnelles, grâce auxquelles vous pouvez laisser libre cours à votre imagination.

Nous sommes au diapason de votre créativité. Dans leurs laboratoires de Montréal, les nombreux spécialistes qui forment notre équipe de recherche nord-américaine concentrent leurs efforts sur la mise au point de nouveaux produits à base de ciment et adaptent la technologie moderne à de nouvelles utilisations. Ces recherches vous procurent les matières nécessaires à la réalisation de vos projets les plus audacieux.

Atteignez de nouveaux sommets grâce aux produits Lafarge.



**Lafarge  
Canada Inc.**

*Le ciment, la base de vos créations!*



## ÉLÉMENTS CONTRASTANTS DE PLAFOND

Accessoires de treillis pour les nouveaux systèmes de plafond. Bordures étagées et biseautées rehaussant le motif du plafond. Choix de sept couleurs. Pour obtenir notre brochure, veuillez écrire à: Les Industries mondiales Armstrong Canada Ltée, DCSP, 266 Avenue du Golf, Gatineau, Québec J8P 6K4.

DÉCORS  
COMMERCIAUX  
ARMSTRONG

PLAFONDS  
PLANCHERS  
MURS

**Armstrong**

Motifs déposés par Armstrong.

# CORIAN<sup>md</sup> POUR LA COULEUR.

Du pêche tendre au blanc cassé classique, du blanc glacier au minuit sierra, les dessus de comptoirs en CORIAN sont offerts dans toutes les couleurs dont vous pourriez avoir besoin. Téléphonnez ou écrivez à Produits CORIAN,

Du Pont Canada Inc., C.P. 660, Succursale «A», Montréal (Québec) H3C 2V1 1 800 527-2601.



\*Corian<sup>md</sup> est une marque déposée de E. I. du Pont de Nemours and Company dont Du Pont Canada est un usager inscrit.

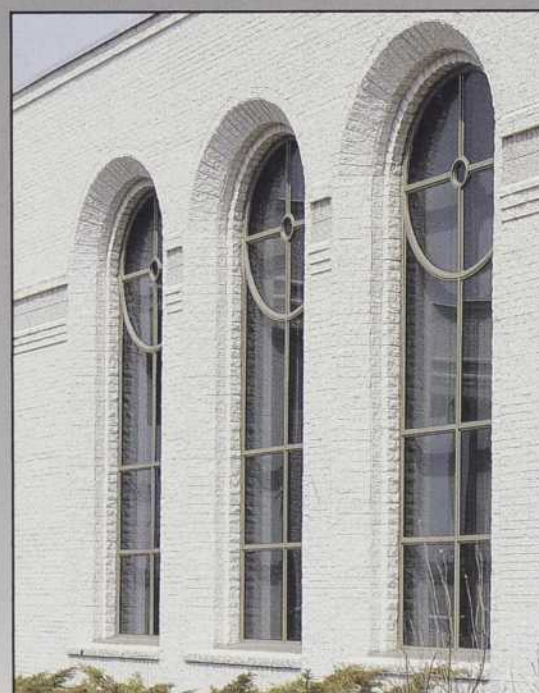
**DU PONT**  
CANADA



## Brique de calcite

Pour chacun de vos projets, vous faites face à une multitude de problèmes complexes, dont celui de choisir les matériaux de recouvrement qui reflèteront le raffinement de votre travail.

Plusieurs alternatives s'offrent à vous, mais une seule s'impose : la brique de calcite des Produits ALBA.



## Le Choix ALBA

La brique de calcite ALBA vous offre durabilité et choix. Ses qualités techniques en font une alliée sûre et fidèle pour toujours.

La surface éclatée de la brique ALBA présente un fini de pierre naturelle aux riches textures. Choisissez dans un éventail de nuances et de teintes inimitables et parmi cinq formats qui multiplient vos possibilités à l'infini.

Alors n'hésitez plus, quand la qualité s'impose, choisissez la brique de calcite ALBA.

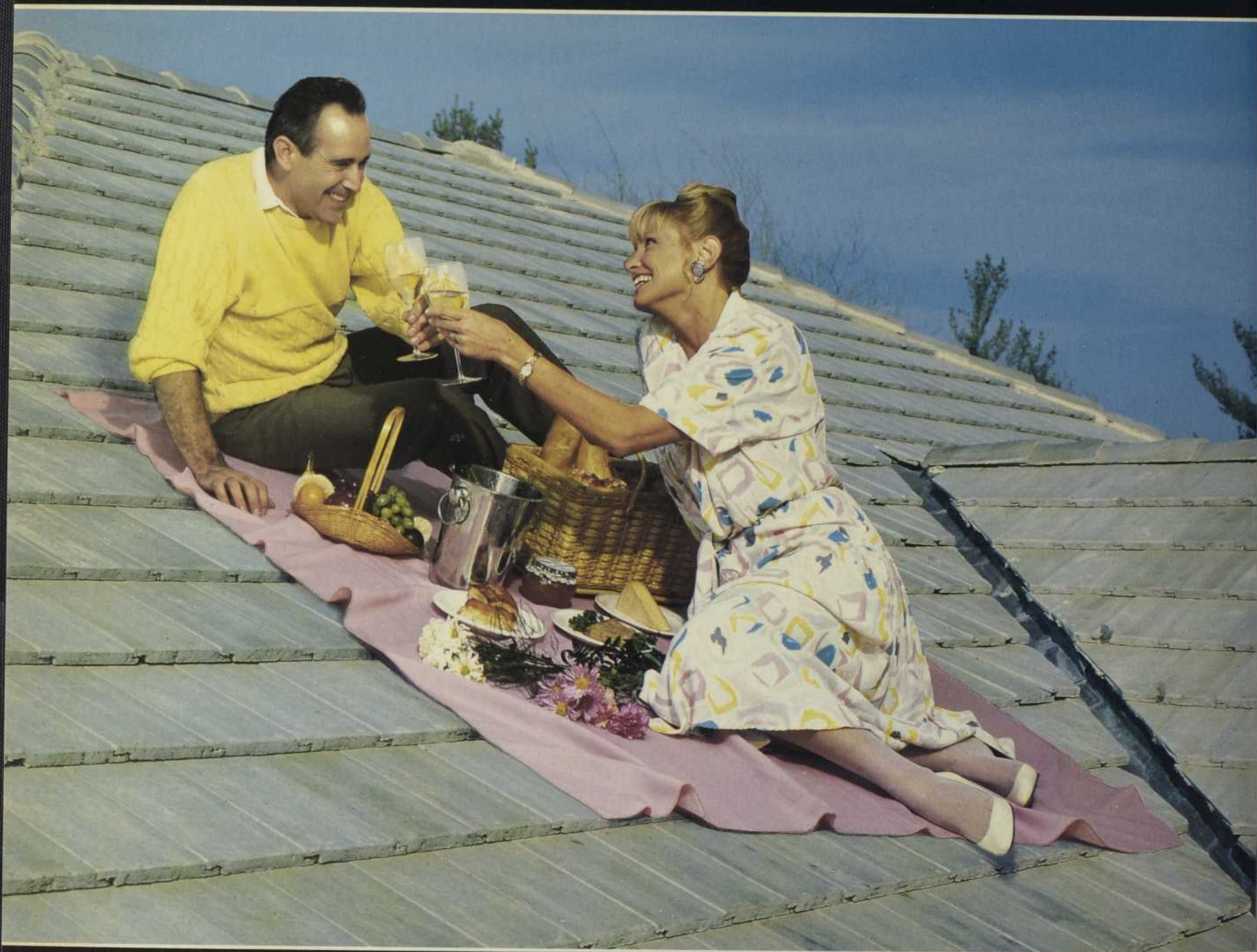


Pour de plus amples informations concernant nos produits, contactez-nous. Une équipe d'experts se fera un plaisir de vous conseiller.

**alba**  
BRIQUE DE CALCITE

75, Boul. St-Jean-Baptiste, suite 225  
Châteauguay (Québec) J6J 3H6  
Tél.: (514) 392-9032 • Fax: (514) 691-6958

# Permacon fait distingué... jusqu'au bout des toits.



Ardoises vert cendré

Un toit représente un investissement important. Il faut donc s'assurer de choisir un revêtement esthétique, de qualité supérieure, pour ainsi augmenter la valeur de sa résidence. Permacon propose aux investisseurs avisés les tuiles de béton durables des sélections Ardoise et Héritage. Ces tuiles de toit, garanties à vie\*, sont offertes dans des teintes à la fois sobres et élégantes. Elles rehaussent les maisons de style, modernes ou traditionnelles. Quelle façon étonnante de se distinguer !

\* Renseignez-vous sur cette garantie à vie auprès de Permacon ou d'un de ses installateurs accrédités.

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 bien