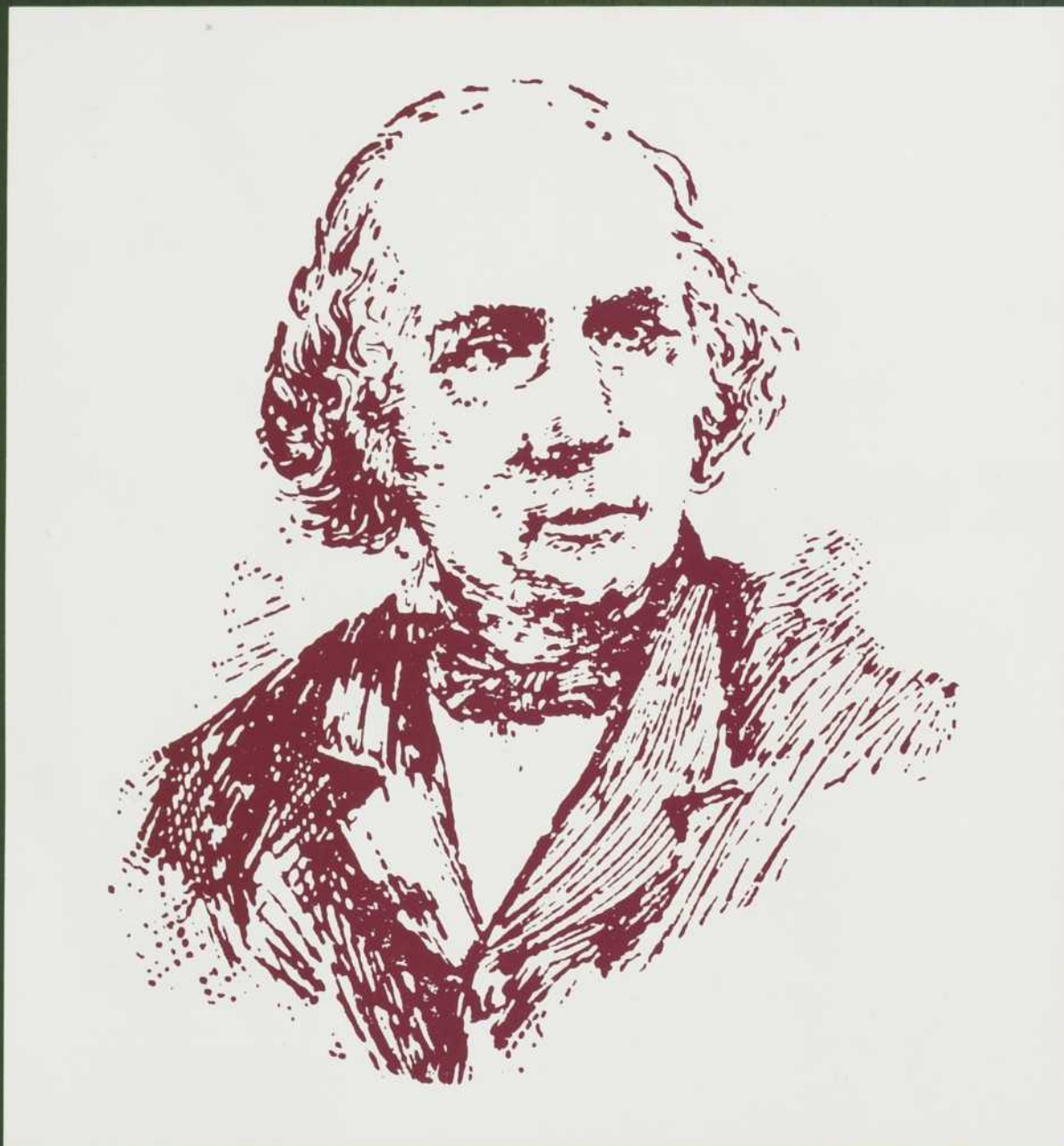


# ARQ

ARCHITECTURE • QUÉBEC



VICTOR BOURGEAU 1809-1888

41

LA GARE ET LE MUSÉE D'ORSAY • CONCOURS ARQ 1988

*imaginez*  
la  
différence



**SUPERVISION**



FENÊTRES ET PORTES DE QUALITÉ

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

# ARQ

A R C H I T E C T U R E • Q U É B E C

7 **ÉDITORIAL**  
JACQUES LACHAPELLE

8 **LE TOURNANT DU 19<sup>e</sup> SIÈCLE**  
NATHALIE CLERK

10 **UNE PRATIQUE ARCHITECTURALE AU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE —**  
**VICTOR BOURGEOU 1809-1888**  
RAYMONDE GAUTHIER

22 **VICTOR BOURGEOU**  
**NOTES BIOGRAPHIQUES ET INVENTAIRE DES PROJETS MAJEURS**  
RAYMONDE GAUTHIER

24 **À PROPOS DE GARES...**  
**PARIS: LA GARE ET LE MUSÉE D'ORSAY**  
ALAIN FINDELI

30 **PATRIMOINE ET ARCHITECTURE,**  
**UN NÉCESSAIRE DIALOGUE**  
DENYS MARCHAND

31 **CONCOURS ARQ 1988**

32 **ANNIVERSAIRES**  
PIERRE-RICHARD BISSON  
ET JACQUES LACHAPELLE

Rédacteur en chef: Pierre Boyer-Mercier

Comité de rédaction: Pierre-Richard Bisson, Paul Faucher, Mark Poddubiuk, Jacques Lachapelle, François Giraldeau, France Van Laethem.

Ont collaboré à ce numéro: Jacques Lachapelle, Nathalie Clerk, Raymonde Gauthier, Alain Findeli, Denys Marchand, Pierre Boyer-Mercier, Pierre-Richard Bisson.

Production graphique: Copilia design inc. design de André Pettigrew.  
Abonnements: Michèle Mercier.

ARQ Architecture/Québec est publié 6 fois l'an par le  
GROUPE CULTUREL PRÉFONTAINE, corporation sans but lucratif.

Les changements d'adresse, les exemplaires non distribuables et les  
demandes d'abonnement devraient être adressées au:

GROUPE CULTUREL PRÉFONTAINE, 1463 rue Préfontaine,  
Montréal, H1W 2N6 (514) 523-6832.

ABONNEMENTS: \$6.00/numéro; \$36.00/6 numéros; (\$48.00: hors Canada).

\$60.00/ institutions et gouvernements.

Courrier de la deuxième classe, permis no 5699,  
port de retour garanti.

Représentants publicitaires: JACQUES LAUZON ET ASSOCIÉS LTÉE  
Montréal: 110 Place Crémazie, suite 422, Montréal H2P 1B9, (514) 382-8630  
Toronto: 102 Bloor street West, Suite 1100, Toronto, Ontario M5S 1M8, (416)  
927-9911



Dépôt légal Premier trimestre 1988

Bibliothèque Nationale du Québec

Bibliothèque Nationale du Canada

ARQ Architecture/Québec est distribué à tous leurs membres par:

L'ORDRE DES ARCHITECTES DU QUÉBEC

LA SOCIÉTÉ DES DÉCORATEURS ENSEMBLIERS DU QUÉBEC

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

© GROUPE CULTUREL PRÉFONTAINE 1987

ISSN-0710-1162

ERRATUM

La couverture du numéro 40  
a été réalisée par Francine Léger

# LE CHOIX



## de la qualité

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

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

## le choix des professionnels



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

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



# Plafonds Artran<sup>MD</sup> . . . en grandeur réelle

## Un détail n'est pas évident.

Les motifs reproduits sur échelle raffinée et les bordures-contours se remarquent rapidement. Par contre, un détail attrayant échappe à la vue.

Ce sont les propriétés acoustiques.

Artran . . . Grâce à une technologie de conception exclusive, le plafond Artran présente un motif aux détails beaucoup plus raffinés que ceux des plafonds acoustiques ordinaires et il assure un bon coefficient de réduction du bruit, sans fissures, ni perforations, ni stries prononcées.

Artran . . . Offert en quatre couleurs neutres et en blanc, ce plafond présente des motifs d'une fraîcheur distinctive . . . à un prix à peine plus élevé que celui des plafonds ordinaires à bordure régulière.

Artran . . . Ce produit s'utilise avec le treillis Suprafine étroit de 9/16" d'Armstrong pour créer un plafond d'une élégance supérieure.

Artran . . . Motif et texture d'une grande simplicité.

Artran . . . Pour obtenir des échantillons et de la documentation, s'adresser à:

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

**Armstrong**

# Fenêtrage

par

**abp**  
Produits A.B.P. Inc.

## Nous traitons sur mesure vos projets de rénovation

Produits A.B.P. Inc. fabrique depuis 25 ans des portes et fenêtres d'aluminium de qualité supérieure. Ses produits fabriqués sur mesure sont destinés au marché de la rénovation commerciale, industrielle et résidentielle. Produits A.B.P. offre aussi en option dans tous ses vitrages scellés le dispositif

**Caloriverre®**

Les appartements  
Le Château,  
fenêtrage ABP  
installé par  
Arcon Canada Inc.



Modèle 710 fenetre coulissante horizontale



Modèle C-40 fenetre institutionnelle  
et commerciale



Modèle 125  
fenetre coulissante  
verticale

Harold Dovle offre un service personnalisé à tous les professionnels de la rénovation.

Pour toute demande d'information (514) 327-5050

Référence au catalogue Sweets - 08500  
ABP

Produits A.B.P. Inc.  
11996 Albert Hudon, Montréal-Nord, Qc. H1G 3K7

\*Caloriverre est une marque de commerce enregistrée de Southwall Technologies.

25  
ans

Au service  
de votre  
satisfaction



*Kaleidoscope*

## Couleur, fraîcheur, splendeur!

Choisissez une de vos 18 teintes mode favorites, ajoutez-y quelques parcelles de couleurs, agitez et admirez. Vous y découvrirez couleur, fraîcheur et splendeur. Vous y verrez... Kaleidoscope de PEERLESS.

Kaleidoscope de PEERLESS vous présente une myriade d'éclats de couleurs, tous aussi splendides les uns que les autres. Des nuances remarquables qui donnent à chacune de vos créations-décor un tel air de fraîcheur, un ton si nouveau qu'on jurerait un tapis résidentiel. D'une apparence et d'une durabilité sans pareilles, Kaleidoscope de PEERLESS est fait de nylon ANTRON® XL de Du Pont.

Kaleidoscope de PEERLESS... Pour faire d'un décor une fantaisie de couleur, fraîcheur et splendeur!



Les spécialistes des tapis commerciaux

LA CORPORATION DES TAPIS PEERLESS  
C.P. 944, PLACE BONAVENTURE  
MONTRÉAL (QUÉBEC) H5A 1E8  
TÉL.: (514) 878-6800 TÉLEX: 055-60791

**Du Pont**  
**ANTRON® XL**

# Kohler a sa place partout.



Construction ou rénovation, salle de bain ou cuisine, Kohler vous offre un vaste choix. Notre gamme de produits est la plus étendue de l'industrie: nous avons sûrement les accessoires et la robinetterie qu'il vous faut.

Pour la maison élégante, il y a la baignoire à tourbillon *Infinité<sup>™</sup> ∞*. Le *Guardian<sup>™</sup>* par contre, est très pratique et convient à une jeune famille.

Optez pour la commodité de l'acrylique, la durabilité de la fonte, ou la simplicité de

la porcelaine vitreuse. Quant aux couleurs, personne n'en a plus que Kohler. Et nos styles vont de l'antique au campagnard, du traditionnel au contemporain.

Les produits Kohler pour salles de bain, toilettes de



dames et cuisines existent dans une vaste gamme de prix. Mais ils sont tous fabriqués avec la même attention minutieuse aux détails.

Il y a de la place pour Kohler dans toutes les maisons,



quels que soient le budget ou le décor. Pour plus de renseignements sur les produits Kohler, adressez-vous à un marchand ou grossiste Kohler. Ou écrivez à: Kohler Ltd., Dept. 1302, 195 The West Mall, Suite 314, Etobicoke, Ont. M9C 5K1.

**KOHLER** SORT  
DE L'ORDINAIRE

## VICTOR BOURGEOU 1809-1888

### PATRIMOINE ET CRÉATIVITÉ

Auteur de nombreux édifices religieux à Montréal et dans ses environs, Victor Bourgeou occupe un rôle de premier plan dans l'histoire de l'architecture québécoise. Jean-Claude Marsan a dit de lui qu'il était avec Ostell l'un des deux architectes les plus importants à Montréal au XIXe siècle. Gérard Morisset le qualifie d'«excellent constructeur et d'architecte au goût sûr». Il ajoute qu'«il a joué à Montréal le même rôle que Thomas Baillairgé à Québec». Enfin, Bourgeou en tant qu'architecte de Monseigneur Bourget est devenu, grâce aux écrits d'Allan Gowans, l'architecte néo-baroque par excellence dont l'art, associé à l'ultramontanisme du XIXe siècle, marquerait l'apogée d'une évolution locale prenant sa source dans le Régime français.

Le centième anniversaire de son décès offre une belle occasion non seulement de revoir cette oeuvre remarquable mais de la repenser. Pour cela il semblait opportun de demander à l'historienne de l'art Raymonde Gauthier qui lui a consacré sa thèse de doctorat de nous présenter Bourgeou. Son texte permet non seulement de mieux comprendre la pratique de l'architecture au siècle dernier mais également de nuancer certaines hypothèses de Gowans. Ainsi Bourgeou n'a pas suivi le seul filon de la tradition locale mais au contraire s'est inspiré de livres de modèles étrangers qui l'ont amené à traiter de la plupart des styles en vogue au XIXe siècle. Son architecture qui repose sur une typologie réduite profite largement du décor stylistique pour transformer et caractériser les intérieurs. A l'église Sainte-Rose par exemple, la colonnade régulière de la nef se poursuit dans le chœur pour former un hémicycle supportant une voûte en cul-de-four qui semble sorti d'un livre d'antiquités romaines. L'ensemble parvient à une monumentalité néo-classique peu commune au Québec. Pourtant, dans d'autres églises comme celle de Lavaltrie un chœur semblable est intégré avec le même bonheur à un ensemble nettement plus diversifié. À Saint-Pierre-Apôtre, Bourgeou, après O'Donnell à Notre-Dame et après Morin et Martin à Saint-Patrick, propose une oeuvre néo-gothique plus convaincante que celles de ses prédécesseurs. À la chapelle de l'Hôtel-Dieu, Bourgeou résout avec vigueur les problèmes de raccords des composantes architecturales. Dans le chœur, les piliers de coin disposés à angle assurent une plus grande unité à l'espace et permet de rapprocher son plan de celui de la coupole qui le surmonte. Cette articulation spatiale ressemble modestement à celle de Raphaël pour la chapelle Chigi à L'Église Santa Maria del Popolo à Rome. Par contre, au-dessus des pendentifs, un porte-à-faux en quart de cercle permet de rétrécir davantage le diamètre de la coupole. Cet élément inattendu donne l'illusion que celle-ci est suspendue dans les airs rappelant le baroque, non pas celui du décor élaboré mais celui d'une théâtralité architectonique ingénieuse.

Varié, expressif, équilibré, le décor architectural de Bourgeou lui vaut largement sa renommée. Sa typologie réduite par contre peu paraître éloignée d'un idéal de grande invention basé sur des principes élevés de composition. La servilité aux modèles peut sembler limiter l'exploration créatrice. Pourtant l'emprunt de modèles, qui existe bien avant Bourgeou comme le montre Nathalie Clerk dans son article sur le palladianisme au Québec, n'est pas non plus absent du monde contemporain. Aussi bien les emprunts américains que le désir de se référer à des typologies locales de l'habiter ne nous permettent pas de lever le nez sur cette oeuvre. Au contraire, ils montrent l'utilité de se pencher à nouveau sur l'oeuvre d'architectes comme Victor Bourgeou, non pas pour la copier évidemment mais pour comparer ses grandeurs et ses misères à l'approche actuelle de l'architecture.

En complément à l'article sur Bourgeou, il apparaissait opportun d'analyser notre propre attitude face au patrimoine. En novembre dernier la Faculté d'aménagement de l'Université de Montréal a organisé un colloque sur les significations et les usages du patrimoine afin de mettre à jour la réflexion sur ce phénomène qui a pris depuis quelques années une ampleur inattendue. Un courant qui provoque chez les uns un agacement, voire une inquiétude, et chez les autres un attrait peu nuancé, parfois presque fanatique, pour la conservation. Le colloque a permis de mettre en relief la relativité du concept en fonction des multiples intérêts divergents que l'on en tire. Denys Marchand qui présidait ce colloque nous fait part de ses réflexions. Et puisque le hasard fait parfois bien les choses, Alain Findeli, professeur à l'École de Design industriel de l'Université de Montréal, nous propose une analyse critique du recyclage de la gare d'Orsay à Paris, qui permet d'illustrer la créativité que le patrimoine favorise aujourd'hui.

JACQUES LACHAPELLE

# LE TOURNANT DU 19<sup>e</sup> SIÈCLE

NATHALIE CLERK

## UNE PÉRIODE CHARNIÈRE DE L'ARCHITECTURE AU QUÉBEC

La fin du 18<sup>e</sup> et le début du 19<sup>e</sup> siècle est une période charnière particulièrement intéressante sur le plan architectural au Québec. Alors que pendant près de cent ans, à l'époque de la Nouvelle-France, l'architecture que l'on peut qualifier d'officielle est une version simplifiée du style baroque français, voilà qu'une nouvelle situation politique et de nouvelles valeurs culturelles favorisent l'apparition et l'implantation de modèles architecturaux tout à fait différents. Dès ce moment, le visage architectural du Québec est marqué par des constructions qui trahissent de nouvelles sources d'inspiration. Quels sont ces nouveaux modèles d'inspiration, par qui et de quelle façon sont-ils introduits ici, voilà quelques-unes des questions qui aident à mieux comprendre l'architecture du Québec au tournant du 19<sup>e</sup> siècle, et même dans une certaine mesure son développement subséquent.

## LES MODÈLES D'INSPIRATION

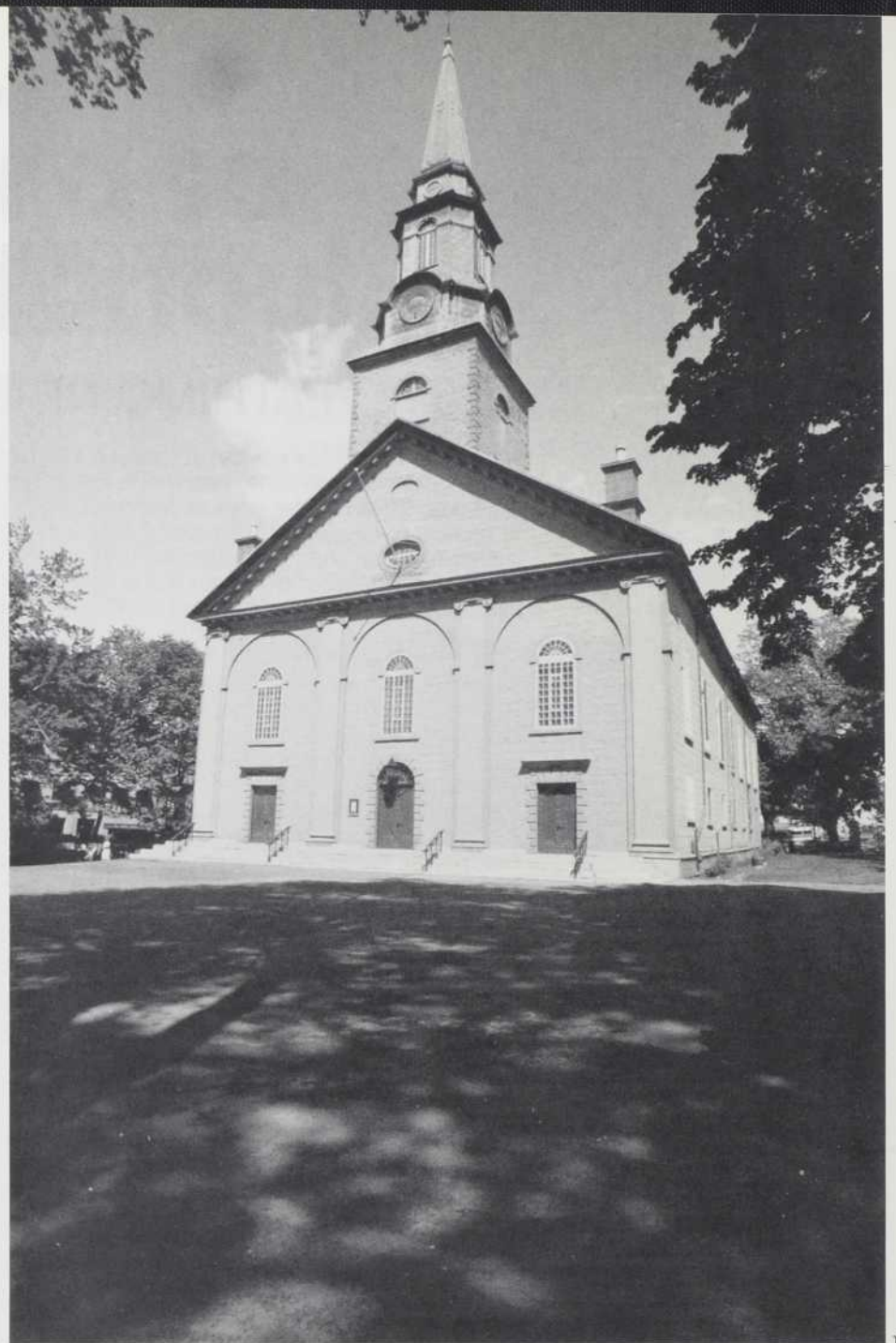
Ces nouveaux modèles d'inspiration qui arrivent de l'Angleterre ou par le biais des États-Unis sont issus d'un classicisme plus dépouillé, dont les sources proviennent d'abord du palladianisme puis du néo-classicisme.<sup>(1)</sup> Comme son nom le laisse deviner, le palladianisme est un style architectural qui se veut une interprétation de l'oeuvre de l'architecte italien Andrea Palladio (1508-1580). Très populaire en Angleterre au cours des années 1710 à 1750, ce style est introduit au Québec à compter de 1790 pour y demeurer présent jusque dans les années 1820. Non seulement les architectes anglais ont-ils emprunté à Palladio ses règles de symétrie et d'harmonie mais ils ont également repris les principaux motifs de son répertoire comme les frontons, les ailes latérales et les fenêtres vénitiennes.

Parmi les édifices religieux et administratifs représentatifs de ces nouvelles formes d'origine britannique, on compte la cathédrale anglicane Holy Trinity de Québec (1800-1804, par le capitaine William Hall et le major William Robe) et la prison de Trois-Rivières (1816-1819, par François Baillaigé) (fig.1 et 2). Le dessin général de la cathédrale anglicane de Québec est celui simplifié de St.Martin-in-the-Fields à Londres (1721-1726, par James Gibbs). Certains éléments de la façade du bâtiment de Québec, comme le fronton, les arcades et le clocher, seront maintes fois repris sur la façade d'églises du Québec, comme par exemple l'église anglicane St.James de Trois-Rivières (1754, modifiée en 1796 et 1823). Quant à la prison de Trois-Rivières, elle présente en façade

un avant-corps en saillie coiffé d'un fronton, une formule empruntée encore une fois à l'architecte anglais Gibbs, et qui fait école jusque dans les années 1820 pour la construction d'édifices publics notamment des prisons et palais de justice. On en voyait un exemple à l'ancien palais de justice situé rue Saint-Louis à Québec (1799-1803, incendié en 1873) (fig.3).

Alors que le style palladien prend ses sources dans la Renaissance et surtout chez Palladio, le style néo-classique qui se veut plus rationnel et exact va retourner directement à l'Antiquité pour y puiser des plans, façades ou éléments décoratifs provenant de l'architecture grecque et romaine. Les façades présentent désormais une linéarité et un géométrisme absents des constructions palladiennes et sont marquées de colonnades sans base, de pilastres s'étendant sur toute la façade ou encore d'arcades aveugles. L'Université Laval (1854-1856, par Charles Baillaigé, modifié) et le Bureau des douanes à Québec (1830-1839, par Henry Musgrave Blaiklock) expriment deux aspects de ce style tel qu'il s'est exprimé au Québec (fig.4). Le premier bâtiment exprime la facette française du courant néo-classique, notamment par sa façade très dépouillée, simplement mise en relief par de minces cordons et un ordre dorique sans base autour de la porte. Le second bâtiment traduit davantage la facette anglaise du courant néo-classique par l'emploi d'arcades aveugles et de pilastres peu prononcés.

Toutes ces nouvelles constructions ne se conforment toutefois pas exactement aux modèles anglais. Bien au contraire, ces édifices simplifient le style original et l'adaptent aux conditions et aux traditions qui existent déjà ici. On sait ainsi que la qualité et la nature des matériaux qui sont disponibles aux constructeurs d'ici vont souvent entraîner des modifications au dessin original des bâtiments. C'est ce qui se produit au moment de la construction de la cathédrale Holy Trinity de Québec. Voici par exemple ce qu'écrivait le major William Robe: «Les pilastres projettent moins que l'exigent les règles de Palladio, à cause de la pierre utilisée, celle de Pointe-aux-Trembles qui, en raison de l'état de la carrière à l'époque, ne pouvait être extraite en blocs assez gros qu'à grand frais...»<sup>(2)</sup> Le climat est un autre facteur qui va occasionner des changements de proportions. Le manque de capitaux et l'expérience de la main-d'oeuvre vont aussi avoir pour conséquence la simplification de certaines constructions. Par ailleurs, certains traits de l'architecture traditionnelle du Qué-



bec seront souvent conservés et intégrés à ces nouvelles constructions. C'est notamment ce qui se produit au Bureau des douanes de Québec dont la toiture à forte inclinaison (maintenant modifiée) traduisait l'influence québécoise.

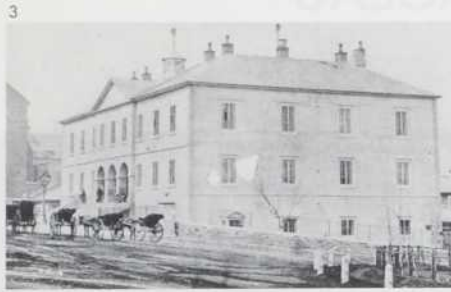
## LES FACTEURS DE CHANGEMENT

À une époque où la formation architecturale est pour ainsi dire inexistante et les moyens de communication avec l'extérieur somme toute assez limités, on peut se demander de quelle façon cette nouvelle architecture est introduite ici. L'immigration est tout d'abord un facteur primordial. L'arrivée progressive, dès la fin du 18<sup>e</sup> siècle, d'administrateurs et de membres de la bourgeoisie et du clergé permet, avec un certain décalage, d'introduire des modèles architecturaux déjà

bien implantés en Angleterre. L'influence de ces nouveaux venus s'exprime spécialement par la construction de résidences officielles et d'édifices publics et religieux. Ainsi, lorsque vient le moment de construire de nouveaux édifices, il tentent de reproduire des formes qui leur sont déjà familières, comme par exemple l'église paroissiale ou la maison familiale. Assez tôt également, l'arrivée d'une main-d'oeuvre d'origine anglaise, écossaise ou loyaliste va permettre d'introduire de nouvelles techniques de construction, par exemple des façons différentes de travailler le bois ou la pierre. Par ailleurs, certains officiers des corps du génie et d'artillerie, dont l'une des responsabilités était la construction d'édifices civils et militaires, vont participer à la conception d'édifices dont quelques-uns



1. Église Holy Trinity, Québec, Québec  
crédit: Section des relevés des richesses du patrimoine, Environnement Canada.
2. Prison de Trois-Rivières, Québec  
crédit: L'inventaire des bâtiments Historiques du Canada, Environnement Canada.
3. Ancien Palais de Justice de Québec, Québec.  
crédit: Archives Nationales du Canada.
4. Douanes de Québec, Québec  
crédit: Héritage recording services, Environnement Canada.
5. Collège Morrin, Québec, Québec  
crédit: L'inventaire des bâtiments historiques du Canada, Environnement Canada.



effectué à Paris de 1778 à 1781 découvre les principes et modèles de l'Académie royale d'architecture, où la Renaissance dans son ensemble, et non pas seulement Palladio, y tient une place importante. À son retour, Baillaigé commence à utiliser des éléments de l'architecture palladienne qu'il peut voir à Québec, et aussi de l'architecture française comme le démontre l'ancienne prison de Québec (aujourd'hui Morrin College, 1808-1811) (fig. 5). Sur cet édifice, on retrouve une utilisation très originale de l'avant-corps en saillie propre aux édifices administratifs palladiens combinée à une articulation et une ornementation d'inspiration française (3). À sa façon, François Baillaigé établit donc une transition entre l'architecture du régime français et l'architecture d'origine britannique introduite par les nouveaux immigrants. Cette situation se poursuit dans l'oeuvre de son fils, Thomas Baillaigé, dont les travaux seront davantage influencés par le néo-classicisme.

Dès la fin du 18<sup>e</sup> siècle l'importation de livres d'architecture d'auteurs anglais va constituer un autre facteur d'une grande importance pour la diffusion de nouvelles formes architecturales et jouera une part non négligeable dans la propagation de nouveaux modèles. Ces livres servent de guides et de livres de référence aussi bien aux administrateurs qu'aux architectes et constructeurs.

En fait, dès les années 1780 de tels livres en provenance d'Angleterre commencent à circuler à Québec. Au catalogue de 1785 de la Bibliothèque publique de Québec (fondée en 1779) figurent non seulement le Cours d'Architecture de Blondel (édition de 1771, mais aussi les quatre livres d'architecture de Palladio (sans doute l'édition de 1738 d'Isaac Ware). Et la Gazette de Québec du 6 septembre 1787 annonce l'arrivée de quatre volumes d'architecture: *Skaife's Architecture*, *Everyman a complete builder's*, *Carpenter's Guide* et *The Manner to secure buildings from fire*.

Il faut cependant souligner que les auteurs populaires en France vont également continuer de circuler comme en font foi l'inventaire des biens de François Baillaigé (1808), le testament de Thomas Baillaigé (1848) et le cours d'architecture de Jérôme Demers (1828). Pour faire face à la rareté des livres d'architecture, un professeur au Séminaire de Québec, l'abbé Jérôme Demers, va résumer les idées qu'il enseigne déjà dans ses cours. C'est ainsi que son célèbre *Précis d'architecture* (terminé en 1828) constitue le premier traité d'architecture produit au pays. Ce traité reflète la pensée classique

française telle qu'elle est enseignée sous Louis XVI. L'école française ayant toujours été moins sélective que l'école anglaise, il ne faut pas s'étonner d'y retrouver l'influence de Palladio greffée à celle de plusieurs auteurs tels Vignole, Philibert de l'Orme, d'Aviler et Jacques-François Blondel. Ce traité reflète assez bien la situation architecturale du Québec où l'influence de l'architecture française demeure présente pendant une bonne partie du 19<sup>e</sup> siècle, et ce malgré l'apparition de nouveaux modèles d'origine britannique.

À l'époque où l'architecture néo-classique commence à s'implanter, les livres se font plus nombreux et continuent d'inspirer architectes et constructeurs. À ce moment, non seulement des livres d'origine britannique comme ceux de Chambers, Adam, Soane, Nash et Gwilt sont disponibles mais un petit nombre d'auteurs américains commencent aussi à circuler tels ceux d'Asher Benjamin et Minard Lafever.

Ainsi donc l'apparition de nouveaux modèles architecturaux inspirés du palladianisme puis du néo-classicisme va apporter d'importants changements au paysage architectural du Québec et ce, dès la fin du 18<sup>e</sup> siècle. Les nouvelles constructions d'inspiration britannique qui font leur apparition doivent cependant souvent être adaptées aux conditions qui sont particulières au Québec. Aux côtés de cette architecture officielle se greffe une architecture dont les racines traduisent davantage l'influence française ainsi que la tradition qui est déjà bien établie. Tout au long du 19<sup>e</sup> siècle, l'immigration, l'arrivée en plus grand nombre d'architectes formés à l'étranger et la plus grande disponibilité de livres d'architecture vont continuer de jouer un rôle de première importance dans l'apparition et l'implantation de nouveaux courants stylistiques.

#### NOTES

- 1 Leslie Maitland, «L'architecture néo-classique au Canada», Études en archéologie, architecture et histoire, Parcs Canada, Ottawa, 1984, Nathalie Clerk, «Le style palladien dans l'architecture au Canada», Études en archéologie, architecture et histoire, Parcs Canada, Ottawa, 1984.
- 2 F.C. Wurtele, «The English Cathedral of Quebec», Transactions of the Literary and Historical Society of Quebec (1889-1891, no. 20, 1891, p. 78-84.
- 3 D. Karel, L. Noppen et C. Thibault, «François Baillaigé et son oeuvre (1759-1830)» (Québec, Musée du Québec, 1975), p. 72-73.

seront particulièrement importants pour la diffusion de nouvelles formes architecturales: on pense ainsi à la cathédrale Holy Trinity de Québec du capitaine William Hall du corps d'artillerie et du major William Robe, officier de la garnison.

C'est au début du 19<sup>e</sup> siècle que commencent à émigrer au Bas-Canada des hommes qui ont reçu une formation architecturale en Europe et qui ont aussi beaucoup voyagé. Ainsi William Berczy qui en 1804 dressa les plans de l'ancienne cathédrale anglicane Christ Church de Montréal (1805-1820, démolie en 1856) avait sans doute reçu une formation architecturale à l'Académie de Vienne au cours des années 1750, puis avait voyagé en Europe et aux États-Unis. Mais c'est surtout à partir des années 1830 que se fera vraiment sentir l'apport d'architectes

formés en Angleterre: on pense par exemple à George Brown, Frederick Hacker, John Ostell ou Henry Musgrave Blaiklock dont les édifices feront bien connaître les principes néo-classiques. C'est aussi au cours des années 1830-1850 qu'un certain nombre de constructeurs d'origine britannique commencent à s'établir dans les Cantons de l'Est. Eux aussi érigent de petits bâtiments publics d'inspiration néo-classique. L'influence américaine se fait davantage sentir après 1850, lorsque les architectes et constructeurs britanniques commencent à s'intéresser aux modèles provenant d'Amérique du Nord.

Tout au long de cette époque, le lien avec la France demeure cependant vivace. On sait ainsi que l'architecte québécois François Baillaigé lors d'un séjour

# UNE PRATIQUE ARCHITECTURALE AU XIX<sup>E</sup> SIÈCLE VICTOR BOURGEOU 1809-1888

RAYMONDE GAUTHIER

Dans cette série qui revoit la production architecturale d'une autre époque, nous examinons maintenant l'oeuvre d'un architecte majeur de la région montréalaise au XIX<sup>e</sup> siècle: Victor Bourgeou. Mais pour mieux comprendre le contexte au sein duquel s'élaborera son oeuvre, il est d'abord nécessaire de revoir certains concepts. Un examen des activités de plusieurs personnes qui sont qualifiées du titre d'architecte, tout au long du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècle, permet de définir ce terme et de mieux comprendre la naissance d'une profession.

On consultera avec avantage, sur le sujet la thèse de Raymonde Landry-Gauthier intitulée «Victor Bourgeou et l'architecture religieuse et conventuelle dans le diocèse de Montréal (1821-1892)» soutenue à l'Université Laval en 1983.

## LA PROFESSION D'ARCHITECTE

Mentionnons d'abord que, depuis le début de la colonie française au Canada, des maçons, charpentiers, des entrepreneurs, arpenteurs, ingénieurs militaires, des Sulpiciens comme des Jésuites se disent ou sont dits, «architectes». En l'absence de corporation professionnelle, chacun peut naturellement s'arroger un titre comme celui-ci.

Au moment où Victor Bourgeou commence sa pratique, de nombreux artisans issus de la tradition du Régime français travaillent dans la ville de Montréal ou dans la campagne environnante, à réaliser des édifices de facture traditionnelle. Ces artisans n'ont besoin que d'un certain nombre de directives de leur client pour réaliser les murs extérieurs du bâtiment projeté. Ces directives, que l'on retrouve de façon régulière dans les marchés de construction passés devant notaire, précisent le matériau, les dimensions, le nombre d'ouvertures et de cheminées pour le maçon, le type de toits et de planchers pour le charpentier, le nombre et la qualité des fenêtres, portes et armoires, pour le menuisier.

Cette description, même un peu rapide, résume la question. Jusqu'ici, il ne s'agit pas d'architecture, mais de construction. Nous parlons aussi de deux groupes d'ouvriers: ceux qui travaillent la pierre et ceux qui travaillent le bois. Ces artisans ne sont pas regroupés en corporations; ils peuvent contracter pour eux-mêmes ou accepter de travailler pour un autre entrepreneur. Les connaissances acquises par apprentissage et par expérience, leur suffisent pour réaliser les commandes





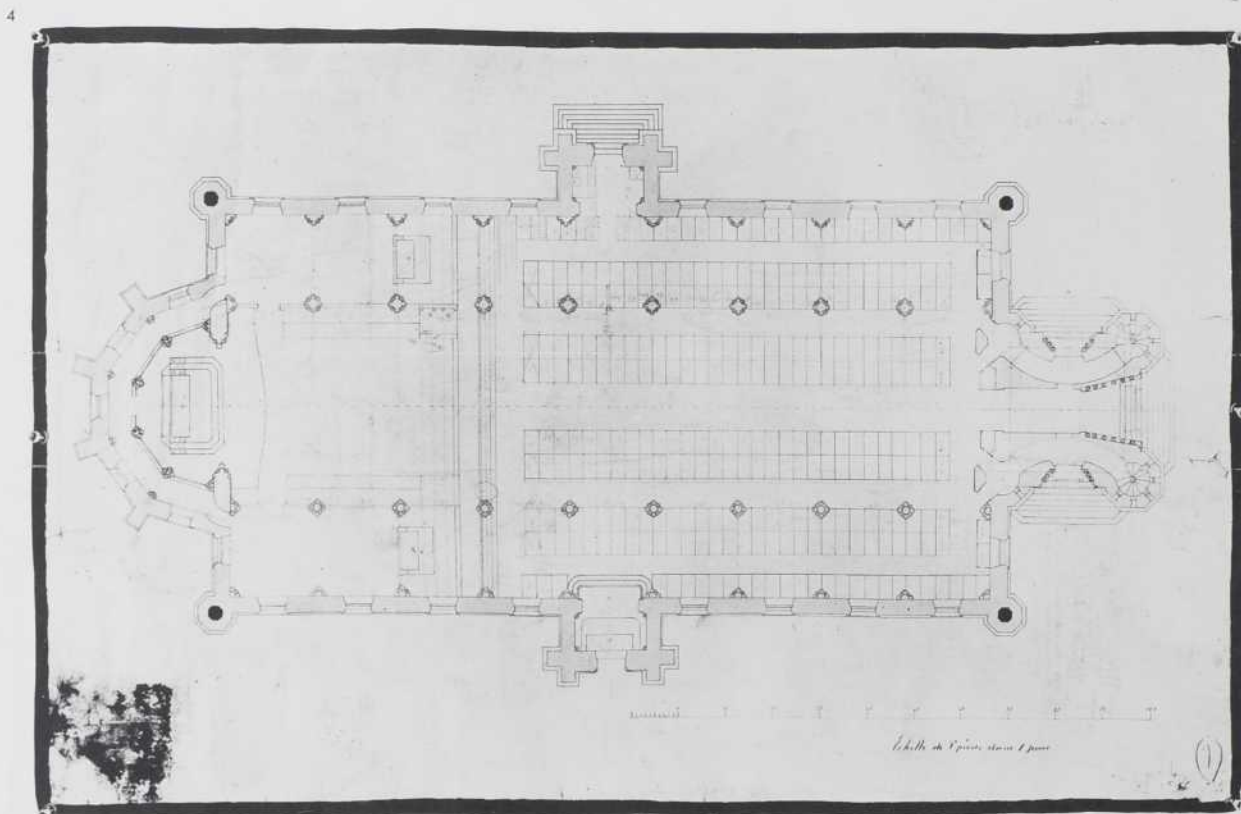
qui ne s'écartent pas de ce qui se fait habituellement dans le secteur.

Mais, au sens où l'entend le XIXe siècle montréalais, l'architecture, c'est l'utilisation de l'ordre d'architecture, ou des ordres, et l'architecte est celui qui sait utiliser l'ordre. Cet architecte peut concevoir des plans, sinon les tracer, qu'il soit maçon ou charpentier de métier, arpenteur, ou suffisamment lettré pour connaître les règles qui président à l'élaboration des constructions dans le respect des proportions.

L'architecte du XIXe siècle connaît donc le système des proportions et peut au besoin reproduire ce système sur une feuille de papier, ou par le biais d'une maquette, puisque sa connaissance livresque lui fournit les bases nécessaires pour ce faire, ou parce que l'utilisation fréquente de plans lui a permis de se familiariser avec le système.



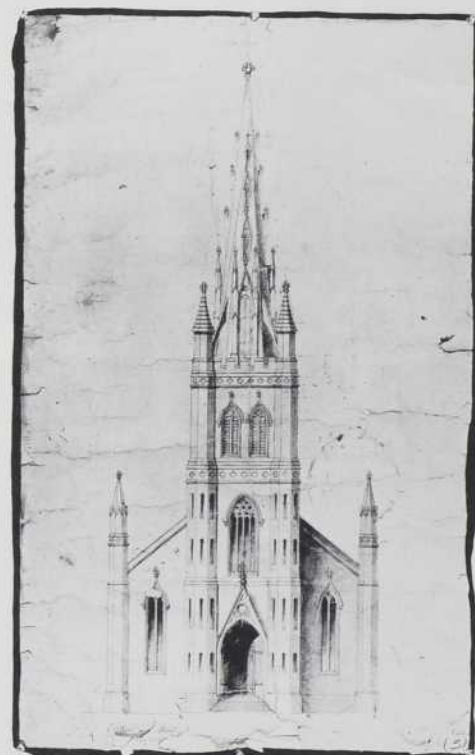
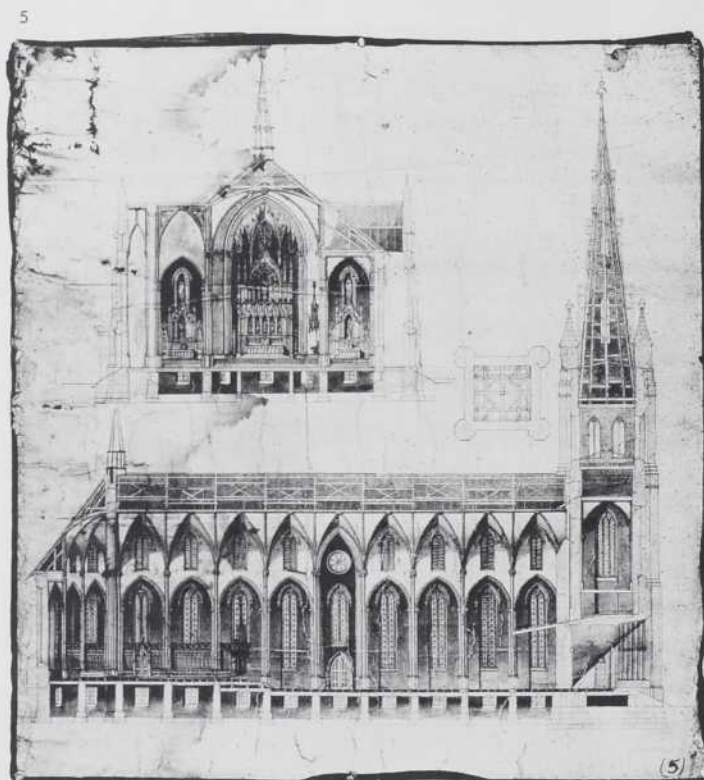
1. 1851 Intérieur Saint-Pierre Apôtre
2. 1851 Intérieur - Sainte-Rose (IBC)
3. 1849 Sainte-Anne de Varennes (IBC)

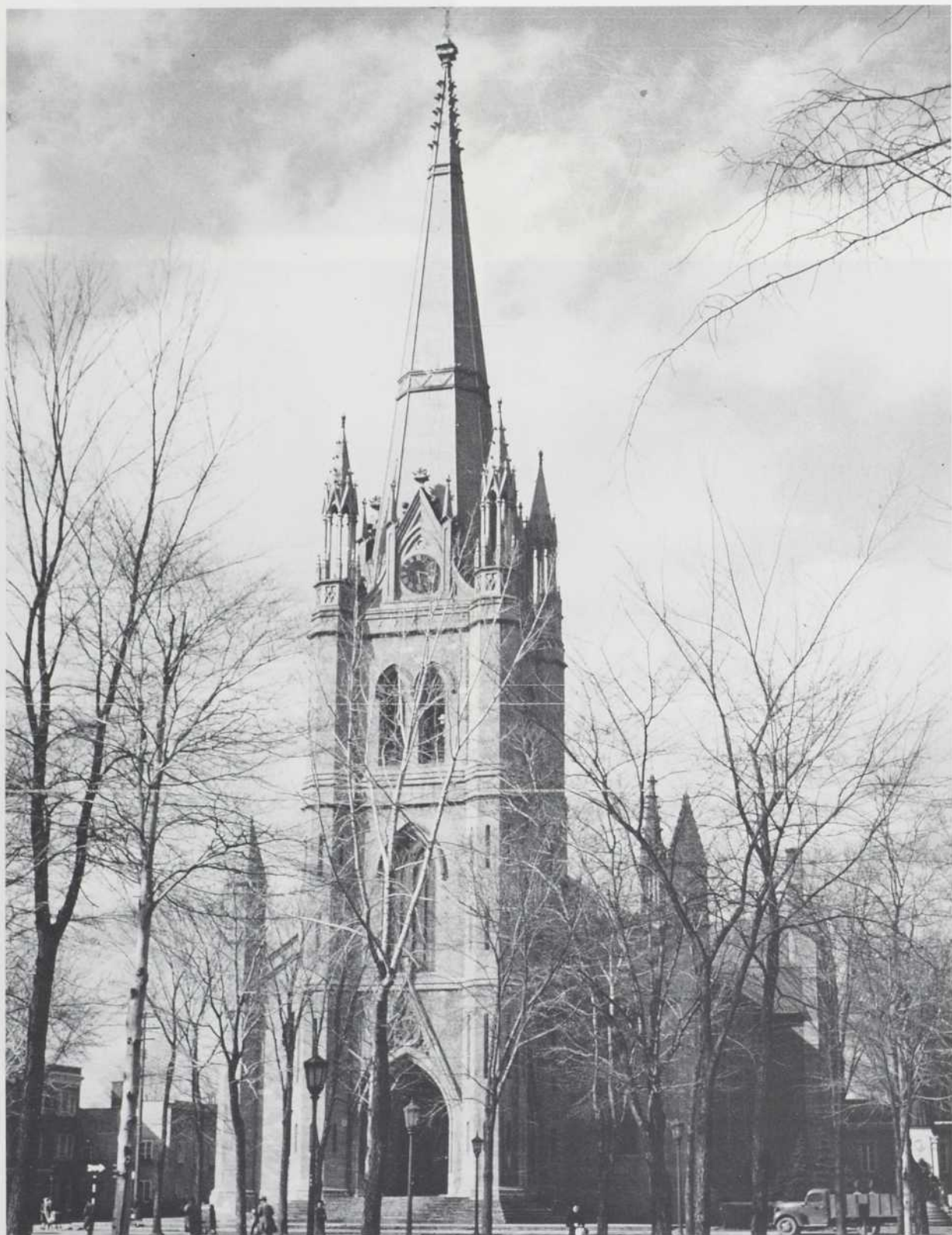


#### L'ARCHITECTURE AU DÉBUT DU XIXE SIÈCLE

Au moment de l'entrée de Victor Bourgeau dans ce que nous appelons aujourd'hui, l'industrie de la construction, celle-ci était tributaire d'une situation qui avait commencé de s'élaborer vers 1790 et qui allait changer certaines données. La construction avait été peu florissante de la Conquête à 1820, dans la région de Montréal, une grande partie de l'activité dans ce secteur étant constituée par la sculpture et l'assemblage des décors intérieurs d'églises construites à partir de 1775. Pour ce type de travail, c'est à l'atelier de Quévillon qu'étaient octroyés les contrats, contrats que les membres affiliés à l'atelier se redistribuaient et se transmettaient suivant les disponibilités. Parmi les artisans issus de la tradition de l'atelier de Quévillon, figurent Amable Gauthier, Alexis Millette qui travailleront surtout dans la région de Trois-Rivières, Thomas Baillargé et Louis-Thomas Berlinguet qui exerceront leur art dans la région de Québec.

En ce début du XIX<sup>e</sup> siècle, Victor Bourgeau, dont la famille était probablement reliée à l'atelier d'Amable Gauthier, sera du nombre des architectes provenant du milieu des ouvriers du bois. Du bois, ces ouvriers passeront à la pierre, lorsque le besoin s'en fera sentir, mais dans ce second temps, ils n'auront plus à manipuler eux-mêmes le matériau puisqu'ils disposeront d'un moyen encore plus efficace pour obtenir l'effet désiré: le plan. Ayant, d'autre part, expérimenté les possibilités du matériau et ayant appris les règles fondamentales de l'art, ils sauront appliquer aux constructions les règles de la proportion, ressentant, après un certain temps, le besoin de construire les murs extérieurs des bâtiments pour y accrocher leurs oeuvres de sculpture sur bois. Fait curieux, des architectes formés ailleurs, soit John Wells, Pierre-Louis Morin, Félix Martin et John Ostell, venus d'Europe à Montréal entre 1825 et 1845, et ayant fourni les plans de bâtiments importants, cesseront brusquement leur carrière après 1850, pour des





4. 1854 Trois-Rivières — Plan de la cathédrale projetée (Service audio-visuel de l'Université Laval)
5. 1854 Trois-Rivières — Coupe de la cathédrale proposée (Service audio-visuel de l'Université Laval)
6. 1854 Trois-Rivières — Façade de la cathédrale projetée (Service audio-visuel de l'Université Laval)
7. 1854 Cathédrale de Trois-Rivières (IBC)
8. 1857 Saint-Louis-de-Gonzague (IBC)

motifs divers, comme si leur rôle en avait été un de suppléance en période de pénurie.

Né en 1790, John Wells vint s'établir à Montréal autour de 1830. L'article du Dictionnaire Biographique du Canada qui lui est consacré, précise que sa première fonction fut la surveillance de la construction de la prison située au Pied-du-Courant, entre 1831 et 1834. Wells se distingua très tôt par ses qualités d'ingénieur plutôt que par ses qualités d'architecte. Dans le domaine de la construction religieuse, il fournit les plans de l'Église de La-Nativité de Laprairie en 1836 et peut-être également ceux de la façade de l'Église de Saint-Eustache datée de 1831, dont la composition se révèle sèche et sévère.

De l'architecte américain O'Donnell, rappelons l'imposante Église Notre-Dame de Montréal, qui reste le symbole de l'influence des Sulpiciens sur l'ensemble de l'architecture religieuse et conventuelle dans la région de Montréal au XIXe siècle et qui propagera, jusqu'au milieu du présent siècle, l'image d'une ville placée sous la protection de la Vierge.

L'Anglais John Ostell qui, ayant pu juger des possibilités que Montréal offrait à un architecte grâce à un voyage de reconnaissance qui lui permit une cléricature auprès de l'arpenteur André Trudeau, revint s'installer définitivement dans cette ville. L'oeuvre par laquelle il se signala fut le bâtiment de la Douane érigé en 1836; il commença à travailler pour le compte de l'évêque de Montréal dès 1840. On lui doit entre autres bâtiments religieux, l'Église Notre-Dame de Grâces, l'Église Sainte-Anne aujourd'hui détruite et la reconstruction après incendie de la première Église Saint-Jacques, coin Saint-Denis et Sainte-Catherine. Architecte attiré de la Congrégation Notre-Dame, il fournit à cette communauté tous les plans des couvents qu'elle devait ériger en ville et ailleurs au pays jusqu'à ce qu'il cesse de concevoir des plans pour plutôt se consacrer au commerce du bois à partir de 1852.

### L'ÉVÈNEMENT-CLÉ

L'architecture monumentale devait donc changer de visage après 1852, le grand incendie du quartier est ayant d'ailleurs incité les autorités municipales à promulguer de nouvelles normes de construction et à repenser l'organisation de la ville. Un premier évêque, Jean-Jacques Lartigue, s'était établi au faubourg Saint-Louis, à l'intersection des actuelles rues Sainte-Catherine et Saint-Denis. Le siège épiscopal devait rester dans ce qui est aujourd'hui considéré comme le quartier latin, jusqu'à la conflagration, moment où le second évêque décida brusquement de reconstruire la cathédrale et l'évêché au faubourg Saint-Antoine, sur l'emplacement actuel de la Cathédrale Marie Reine du Monde.

Le climat social et religieux devait changer radicalement à Montréal après l'accession à l'épiscopat d'Ignace Bourget en 1836. Le second évêque de Montréal, de naissance obscure, voyait grand; il devait agir comme un véritable promoteur immobilier et bouleverser ainsi toute l'industrie de la construction dans la région de Montréal.

Dès le début de son épiscopat, Bourget utilisera les services des architectes déjà présents dans la ville. Après quelques années, cependant, il se réservera les services d'un seul, Victor Bourgeau, qu'il saura employer à toutes les fins reliées à l'architecture et imposer à toutes les communautés religieuses placées sous sa juridiction par le droit canonique. Peu à peu, Bourgeau acquerra une spécialité, et toutes les paroisses de la région de Montréal, comme toutes les communautés, recourront à ses services, pour tous les types de construction. Il deviendra l'homme de confiance. D'autre part, l'évêque Bourget sera responsable de la définition d'une architecture régionale, en privilégiant l'emploi d'un architecte issu du milieu traditionnel, au détriment de tout autre, pour l'érection des centaines de bâtiments religieux et conventuels dont devait se doter un diocèse en pleine expansion.

### VICTOR BOURGEOU

Le personnage autour duquel s'articule notre observation a été qualifié par Gérard Morisset dans *L'architecture en Nouvelle-France*, «d'excellent constructeur et architecte d'un goût sûr». Il ne nous appartient pas ici de vérifier sous quel éclairage ces jugements ont été portés par l'ancien Secrétaire de la Commission des Monuments historiques, mais plutôt d'essayer de comprendre comment un artisan originaire de Lavaltrie, petit village avoisinant Montréal, a pu en venir à être l'architecte le plus en demande dans les milieux conventuels et religieux durant une grande partie du XIXe siècle.

Victor Bourgeau naît dans ce village en 1809, d'un père exerçant le métier de charron, c'est-à-dire de fabricant de chariots et charettes. La tradition mentionne que c'est son oncle, du même prénom, qui lui apprend son métier de charpentier-menuisier, ceci sans doute pour expliquer qu'on ne trouve son nom dans aucune transaction avant son mariage célébré à l'Assomption en 1833, son contrat de mariage étant signé d'une croix. On retrouve l'architecte à Montréal en 1839, où il signe le contrat d'achat d'un terrain dans le fief Lagauchetière, quartier où se retrouve une concentration d'artisans et où il habitera sa vie durant. On ne peut qu'imaginer ce qui a pu se passer durant les six années qui séparent son mariage de son installation à Montréal, les documents manquent encore pour étayer les hypothèses qui ne manquent pas de surgir.

Victor Bourgeau exerçait son métier de maître-menuisier, puis, après 1851, d'architecte, dans sa maison. Il



13



exercit seul, si l'on excepte le bref épisode de son association avec Étienne-Alcibiade Leprohon, du 23 janvier 1869 au 29 mai 1877, association reprise à compter du 18 août 1880 pour le reste de sa carrière. L'acte de société passé devant Léonard-Ovide Héту, notaire, cette année-là, décrit son bureau d'affaires comme étant «fixé en la Cité de Montréal, à la résidence actuellement occupée par M. Bourgeau». Cette résidence de trois étages, située au 390 de la rue Dorchester, contenait entre autres effets, un établi de menuisier et ses outils, une armoire pour mettre des plans, une seule table à dessin, mais deux tabourets, une bibliothèque contenant soixante-quinze livres et «un grand cadre sur la cheminée représentant la ville de New York. La valeur de la bibliothèque et de son contenu était estimée à 30,00\$ et représentait l'élément majeur du contenu de la maison évalué au total à 290,00\$.

Pour mieux faire comprendre le processus de forma-

14



tion de Victor Bourgeau, rappelons que la plupart des membres de sa famille ont exercé des métiers liés à la construction et se sont mariés dans la région de Joliette, à la fin du XVIIIe siècle ou au début du XIXe, soit à Lavaltrie, d'où partait la souche, soit à Saint-Paul de Joliette, L'Assomption ou Lanoraie. La plupart des membres de cette famille étaient soit menuisiers, couvreurs ou charpentiers. Il ne faut donc point s'étonner que Victor Bourgeau ait eu un chemin tout tracé dans les métiers du bois; c'était un matériau dont il avait connu l'odeur dès sa plus tendre enfance.

#### LA PREMIÈRE OEUVRE MAJEURE

La vie publique de Victor Bourgeau ne commencera vraiment qu'en 1851, moment où l'évêque Bourget lui confiera la construction de l'Église Saint-Pierre située au faubourg Sainte-Marie, église érigée pour servir au ministère des Pères Oblats. En 1849, on lui avait cepen-

15



9. 1858 Projet d'intérieur — Notre-Dame de Montréal (Reproduit de Token, Franklin. The Church. / Notre-Dame in Montreal — McGill — Queen's University Press, 1970

- 10. 1859 Dôme — Chapelle de l'Hôtel-Dieu
- 11. 1859 Chapelle de l'Hôtel-Dieu
- 12. 1861 Cours Le Royer Montréal
- 13. 1858 Saint-Hyacinthe (IBC)
- 14. 1862 Intérieur de l'Église de L'Assomption (IBC)
- 15. 1863 Saint-Bernard de Lacolle (IBC)

dant confié l'agrandissement de l'Église Saint-Anne de Varennes, construite en 1780. Celle-ci est élargie par l'élévation de nouveaux murs latéraux dans l'axe reliant les transepts aux tours-clochers; au sommet des nouveaux murs, une série d'oculi éclairaient les galeries intérieures nées de l'agrandissement. Cette manière de créer de nouvelles «places de banc» était plutôt courante à l'époque, encore qu'à Varennes, on ait aussi voulu ajouter des galeries pour loger plus de paroissiens, opération nouvelle et plus risquée qui devait d'ailleurs se solder par un échec.

La *Minerve* du 23 juin 1851 faisait état du projet des Oblats de construire une église nouvelle dans le faubourg est de Montréal: «Le plan de cette église, qui est d'ordre gothique, est du meilleur goût dans des proportions assez considérables, il promet à cet intéressant faubourg et à la cité un des monuments les plus remarquables de la province. Il est en entier l'ouvrage d'un

architecte canadien assez connu qui le fait lui-même exécuter dans son ensemble. Le travail d'exécution est suffisamment avancé pour exciter une louable curiosité et contenter le goût.»

Côme-Séraphin Cherrier, intime de l'évêque Bourget présent à la cérémonie d'inauguration ajoute dans son allocution «...l'architecte de ce temple est un Canadien français dont le talent mérite d'être connu. Nous avons parmi nous, sans le savoir, un architecte d'un génie distinct qui a marché jusqu'ici dans une humble carrière».

### L'ARCHITECTE ATTITRÉ

Bourgeau qui allait hériter d'un nombre considérable de commandes après 1851, si mit en devoir de les satisfaire toutes, son emploi du temps étant dicté par l'autorité. Aucun autre architecte ne devait venir troubler sa chasse gardée, à l'exception d'Adolphe Lévêque qui a donné les plans de quelques églises construites en périphérie du diocèse et d'Henri-Maurice Perrault qui a fourni les plans de quelques couvents de la Congrégation Notre-Dame.

On doit donc considérer la carrière de Bourgeau comme monolithique; celui-ci disposait d'un nombre restreint de plans et allait les utiliser sur tout le territoire qu'on lui avait mis entre les mains, dans les diocèses de Montréal, Trois-Rivières et Saint-Hyacinthe. À l'intérieur de ce monolithe, nous pouvons quand même distinguer trois périodes qui tiennent davantage à des événements extérieurs à l'oeuvre, mais qui nous fournissent des tranches plus aisées à analyser.

La première période s'étend de 1851 à 1859, cette année marquant le début de la construction de l'Hôtel-Dieu de l'avenue des Pins, premier grand ensemble conventuel confié au talent de Bourgeau qui en donna les plans et en surveilla l'érection. Cette période fut marquée d'un voyage en Europe où l'architecte devait, en principe, visiter les églises et les couvents susceptibles de lui servir de modèles, mais qui ne semble pas avoir été très productif.

La seconde période s'étend sur dix-sept ans et est la plus intéressante. Elle comprend l'association avec Étienne-Alcibiade Leprohon, dessinateur compétent, mais éternel assistant resté dans l'ombre de Victor Bourgeau. Ce laps de temps verra la mise en chantier de la Cathédrale Saint-Jacques de Montréal et d'une grande quantité d'églises paroissiales et de bâtiments destinés à l'éducation et à la bienfaisance en milieu rural. Cette période verra aussi la démission d'Ignace Bourget, mécène, mais surtout grand commanditaire d'oeuvres architecturales qu'il veut adaptées et résistantes pour éviter que les finances du diocèse en pleine expansion ne soient trop taxées.

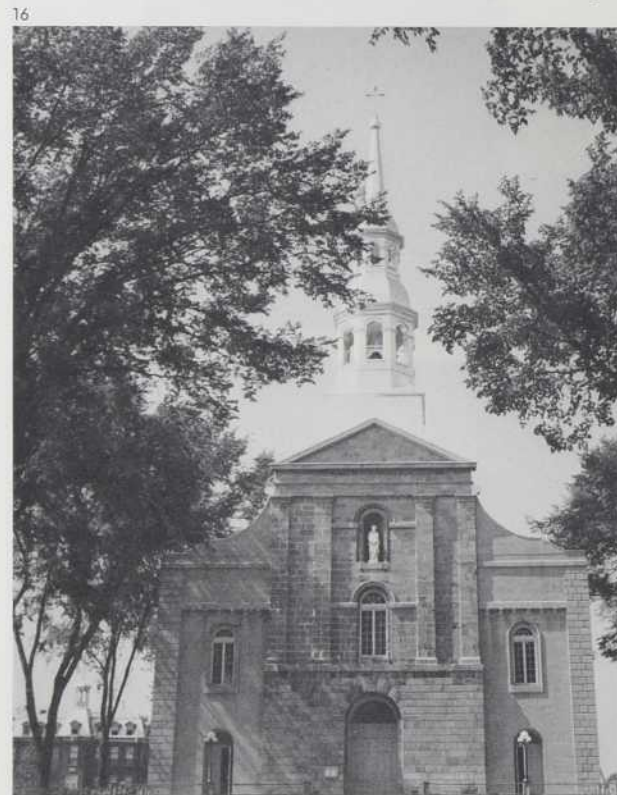
Au cours de la troisième période, Victor Bourgeau sera aux prises avec la concurrence d'architectes formés ailleurs et formés autrement. Laissé sans protecteur avec le départ de Bourget, l'architecte terminera les travaux mis en chantier et consolidera son oeuvre auprès des communautés religieuses, se concentrant sur les constructions destinées aux Soeurs Grises, avant de mourir en 1888.

### LA PRATIQUE ARCHITECTURALE

La question est maintenant de savoir comment un architecte travaillant seul pourra ainsi, au cours des quarante-huit années sur lesquelles s'étale sa carrière, fournir les plans d'à peu près deux cent cinquante églises, chapelles, presbytères, couvents, collèges et asiles en tout genre pour desservir une population catholique s'accroissant de façon rapide sous l'oeil vigilant de l'évêque



16. 1864 Sainte-Rosalie (IBC)  
 17. 1869 Intérieur Église de Lavaltrie (IBC)  
 18. 1869 Église de Lavaltrie (IBC)  
 19. 1870 Intérieur — Cathédrale Saint-Jacques de Montréal  
 20. 1870 Cathédrale Saint-Jacques de Montréal  
 21. 1871 Chapelle de l'Institut Nazareth — Montréal (IBC)  
 22. 1869 Hôpital Général des Soeurs Grises tel que projeté (IBC)





19

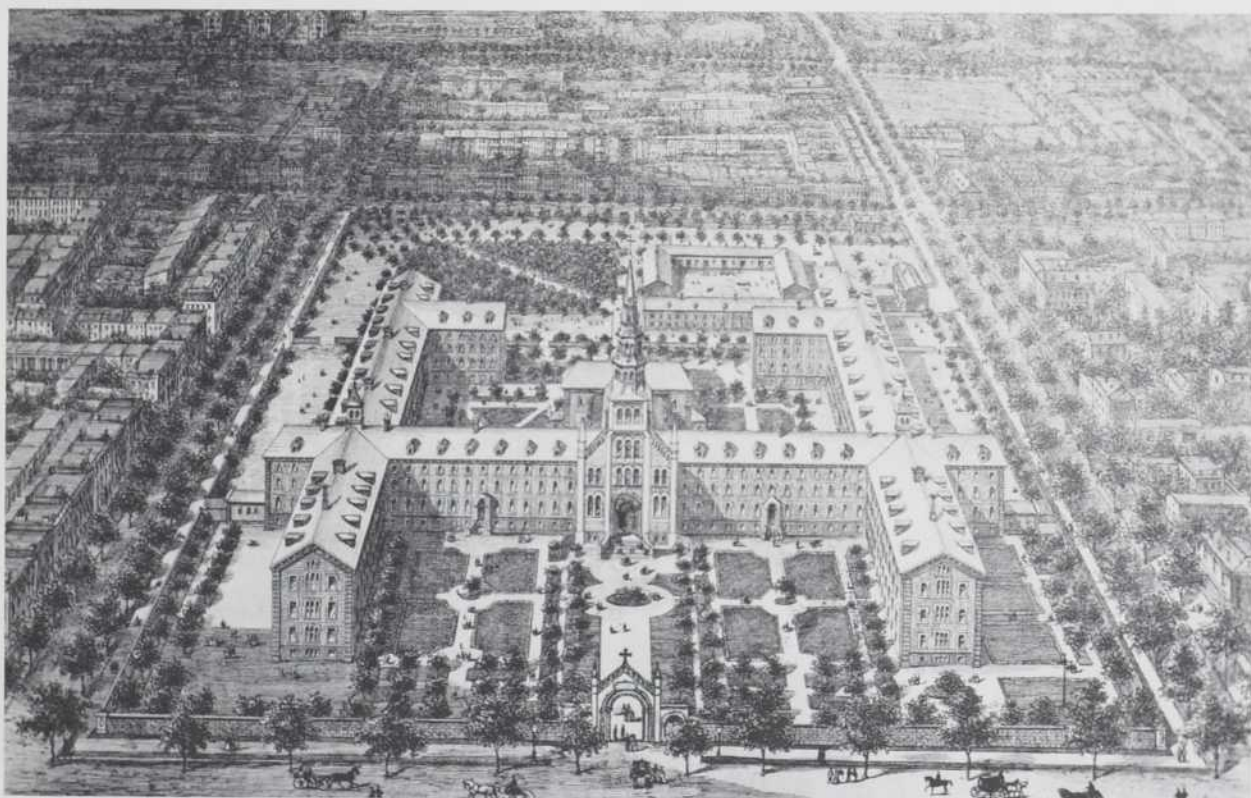


20



21

22



qui se chargera de fournir à ses diocésains les équipements immobiliers considérés nécessaires et ceci en réservant une partie de son temps à des surveillances de chantiers.

Car, comme le précise Gérard Morisset dans un article paru dans *La Patrie* en 1950: «Chose étrange, cet homme qui est parti de rien et conquiert la célébrité à force de talent et de travail, cet homme qui fait autorité dans l'art de bâtir et à qui personne ne conteste la suprématie du talent et du goût, cet homme dis-je est un parfait isolé. Il n'appartient à aucun groupe; il n'a point de disciple et ne se soucie pas de s'en faire; et s'il prend à la fin de sa vie, un associé en la personne d'Étienne-Alciabiade Leprohon, c'est que la besogne est vraiment écrasante et qu'il ne peut suffire à tant de travaux.»

L'explication est culturelle. Le Canada se développe à deux pas des États-Unis, pays florissant avec lequel il transige sans arrêt, à son grand bénéfice d'ailleurs, et ceci tout au long du XIXe siècle. Les recherches nous montrent que, dès 1797, des modèles imprimés circulaient au Bas-Canada, fournissant aux constructeurs, des plans et des élévations d'édifices divers, surtout de bâtiments à usage domestique, mais aussi de bâtiments publics, comme des églises. Ces livres de modèles qui se retrouvent dans la plupart des catalogues des bibliothèques publiques montréalaises au XIXe siècle, auront une influence certaine sur l'ensemble de la production en matière d'architecture dans la région. Ce sont vraisemblablement des ouvrages de ce type que contenait la bibliothèque de Bourgeau.

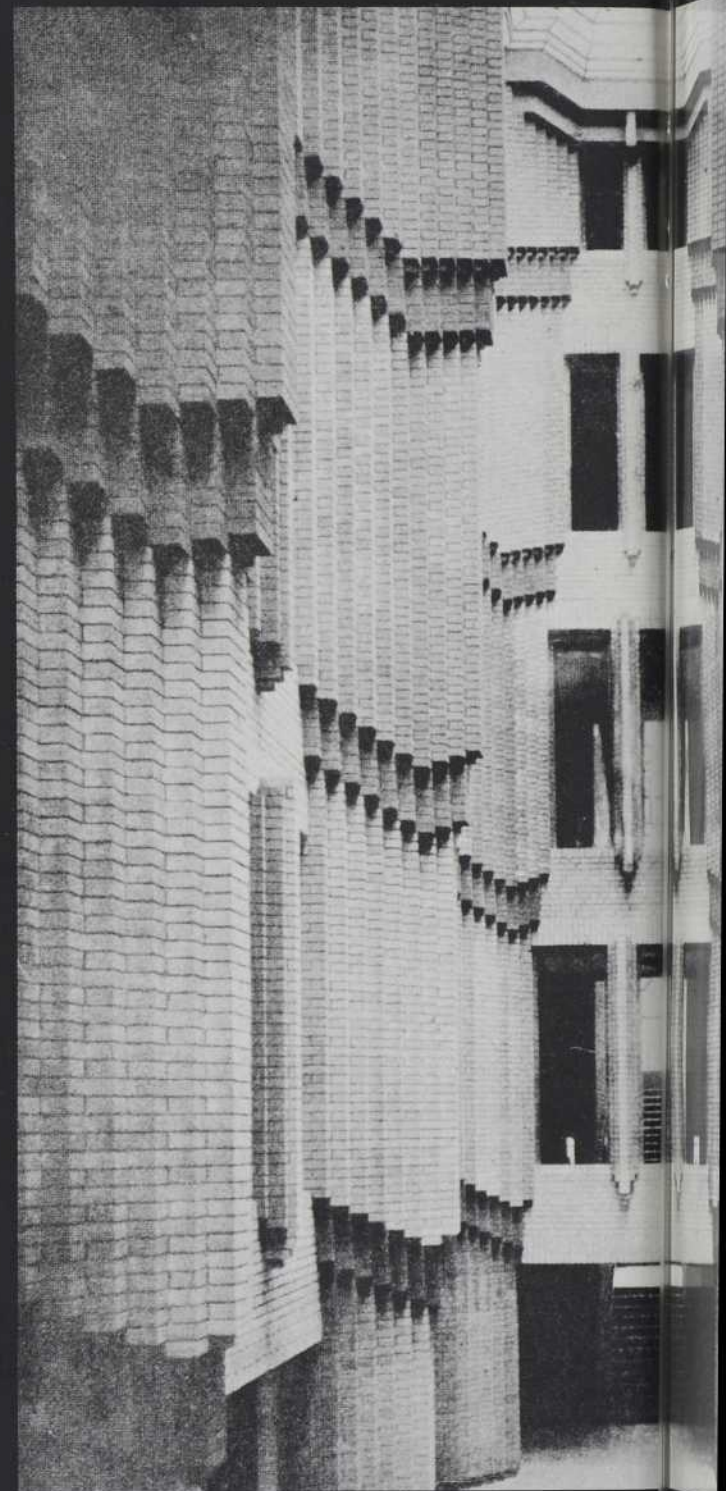
Les premiers de ces ouvrages à nous arriver sont sans doute ceux d'Asher Benjamin qui fournissent des modèles conçus par ce menuisier américain originaire de Boston, mais aussi des modèles de l'anglais James Gibbs, légèrement transposés pour l'usage des Américains. Ces publications du début du XIXe siècle viendront s'ajouter aux traités d'architecture, tels ceux de Vignole et de d'Aviler déjà présents au siècle précédent, en Nouvelle-France que la plupart des artisans connaissaient et utilisaient largement, comme en fait foi la production du Régime français et de la période antérieure à 1800.

Après 1829, l'Américain Minard Lafever diffusera ses idées en matière d'architecture, et quelques-uns de ses modèles en faisant paraître d'abord *The Young Builder's General Instructor* puis *The Modern Builder's Guide* et en 1835 *The Beauties of Modern Architecture*. L'architecte John Ostell utilisera largement ces ouvrages pour réaliser les commandes de l'évêque en matière d'architecture religieuse. À ces ouvrages disponibles en librairie, à Montréal, s'ajoutent encore ces gravures au trait diffusées par les journaux montréalais après 1850, ou encore celles illustrant les dernières réalisations en matière d'architecture, disponibles à la feuille pour encadrement. L'inventaire des biens de Victor Bourgeau mentionne quelques gravures; outre celle représentant la ville de New York, on retrouvera une représentation de l'église St. Patrick et une autre du pont de Brooklyn.

Il ne faut pas chercher ailleurs les sources d'inspiration de Victor Bourgeau; elles sont américaines. Le monde canadien-français catholique de la région de Montréal était au fait de ce qui se construisait au-delà du 45e parallèle, puisque les fabriciens de la paroisse Notre-Dame de Montréal étaient déjà allés en 1822, quérir les services du protestant James O'Donnell pour la construction de l'église de la Place d'Armes. Victor Bourgeau disposait, donc dès 1850, de livres ou de gravures d'origine américaine pouvant lui servir de modèles. L'examen attentif de sa production nous apprend qu'il les utilisa à bon escient.

L'art de la brique: édifice administratif

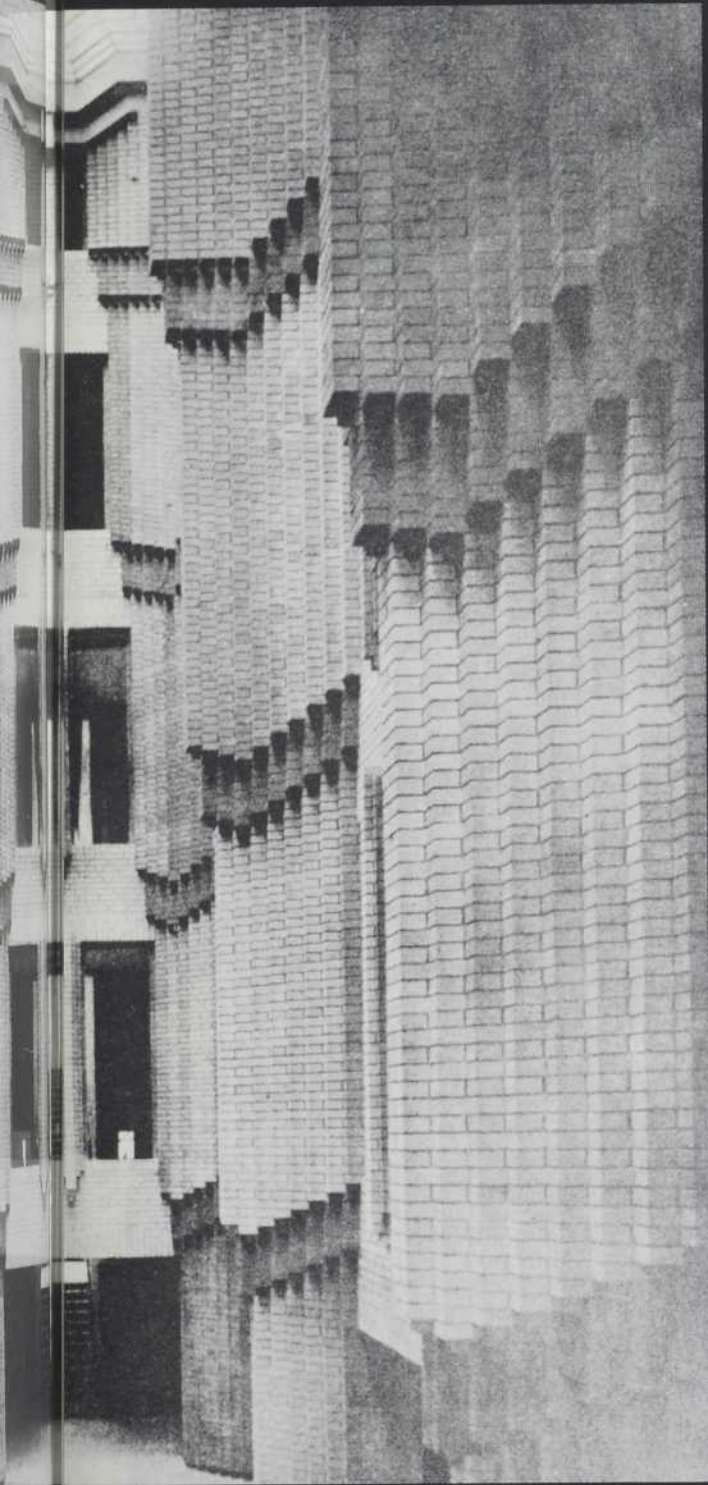
# QUI DIT



La durabilité de la brique d'argile

trati 1 Allemagne, Peter Behrens architecte.

# MIEUX ?



gile est encore la meilleure assurance.

23. 1876 Clocher — Église Saint-Jacques  
 24. 1876 Intérieur — Église Notre-Dame-de-Montréal  
 25. 1876 Intérieur — Église Notre-Dame-de-Montréal  
 26. 1885 Intérieur — Église Pointe-Claire



23

En effet, si nous plaçons côte à côte la production de Bourgeau et celle de ses contemporains américains, nous pouvons facilement relever des concordances. La première et la plus évidente, est l'utilisation du modèle de l'Église Holy Trinity construite à Brooklyn par Minard Lafever, dont une représentation gravée circulera à partir de 1844, et qui est à rapprocher de l'Église Saint-Pierre qui sera construite en 1851, selon les plans de Bourgeau et sous sa surveillance. L'échelle de cette église montréalaise sera amplifiée et le modèle en sera simplifié pour la Cathédrale de Trois-Rivières construite à partir de 1854, et celle de Rimouski qui lui est postérieure.

Mais celui à qui se référera le plus souvent notre architecte sera Samuel Sloan de Philadelphie qui fera paraître *The Model Architect* en 1852 et *The City and Suburban Architecture* en 1859. Un de ces modèles offerts par Sloan nous rappelle évidemment la chapelle intégrée au magnifique couvent des Soeurs Grises de Montréal construit après 1869, et quelques églises de la campagne environnant Montréal, telle celle de Contrecoeur. C'est de ces ouvrages de Sloan que Bourgeau tirera aussi la plupart des détails architecturaux dont il ornera les structures de plans plus traditionnels tels les grands ensembles conventuels.

#### L'ADAPTATION DES MODÈLES AUX BESOINS

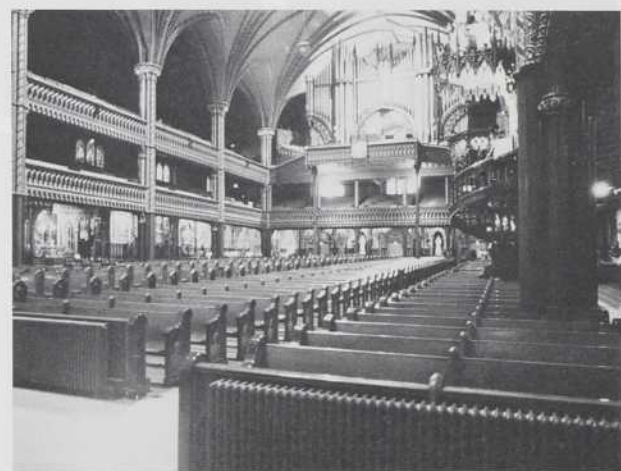
Mais ce qui est curieux chez Bourgeau, c'est justement l'usage qu'il fait des modèles d'églises relevés dans ce qu'il est convenu d'appeler les «pattern books». Deux cas se présentent: ou bien il simplifie largement les lignes des églises qu'il copie, question de respecter un

budget très surveillé par l'évêque et les fabriciens, ou bien il ne copie que la façade, les données relatives aux autres parties du bâtiment religieux faisant l'objet d'un schéma presque immuable.

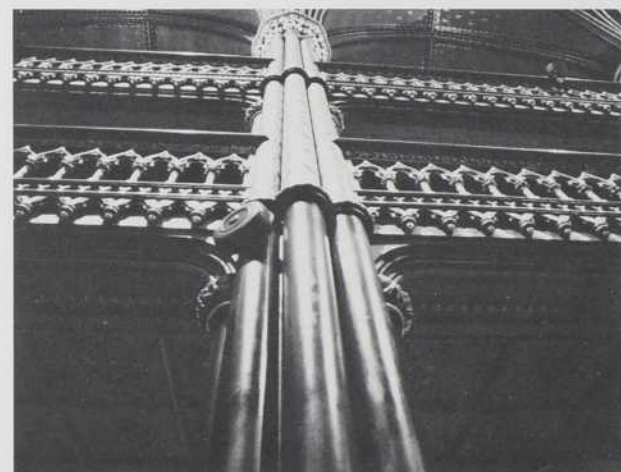
Les plans et les dimensions de ces églises sont en effet, fixés à l'avance, d'une part par les normes de la liturgie catholique, et d'autre part, par la nécessité de restreindre les coûts de la construction, ces coûts étant répartis entre l'ensemble de la population de la paroisse au prorata des arpents cultivés. Dans ce cas, l'important est, pour les paroissiens, d'obtempérer aux ordres d'un évêque qui a l'oeil à tout, tout en donnant au bâtiment à usage religieux dont ils assument les coûts, une façade prestigieuse susceptible de susciter l'envie des paroisses environnantes. Et pour réaliser promptement ces objectifs, l'architecte formé en atelier qu'est Victor Bourgeau, assuré par sa présence auprès de l'évêque de la plupart des commandes, plaquera sur des coquilles toutes semblables et dont les formes sont connues et acceptées de la population, des façades au goût du jour où quelques historiens d'art ont vu des lignes directement issues de la Renaissance italienne ou du Moyen-Âge français.

#### LE DÉCOR INTÉRIEUR

Mais là où Bourgeau excellera, c'est dans l'ornementation intérieure des églises qu'il construit. Les dimensions de la coquille de maçonnerie étant fixées, il lui sera facile de prévoir pour décorer nef et chœur, ces lambris blanc et or, qui consacreront pour cent ans son talent d'architecte infatigable, au goût très sûr.



24

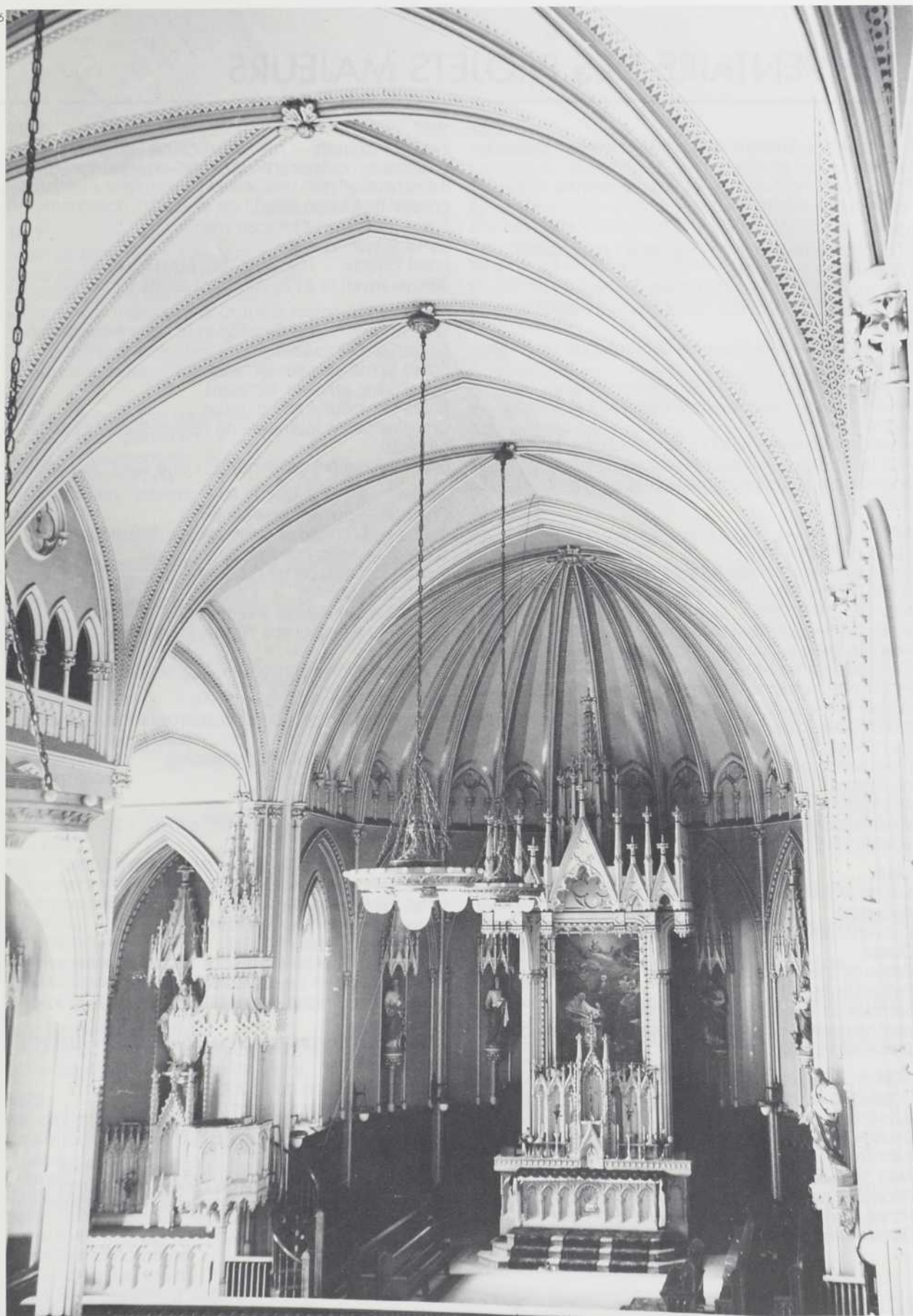


25

Nous savons, après lecture de la liste des oeuvres attribuées à Victor Bourgeau, que celui-ci est responsable de très nombreux décors intérieurs d'églises construites dans la région de Montréal. Le système se décrit comme suit.

Au moment de la construction de la coquille maçonnée du bâtiment religieux est aussi construite une voûte monocoque en bois qui sert d'isolant entre la nef et le toit de ces églises peu ou pas chauffées en hiver. Cette voûte n'est pas ornée, mais le chœur est doté d'un tabernacle qui constitue le seul élément indispensable pour la célébration du culte. Lorsque la situation financière le permet, un retable plat vient fermer le mur du chœur et fournit un immense tableau décoré à la piété des fidèles. La production de ces éléments composés de colonnes, pilastres, corniches et couronnements se révélant coûteuse, on aura tendance à réutiliser chaque fois que possible les pièces commandées à des sculpteurs, les adaptant aux besoins lorsque ceux-ci sont modifiés.

La création de sacristies indépendantes fera perdre au retable, son rôle de mur-écran délimitant un espace-sacristie et permettra aux sculpteurs d'ornez le chœur dans son entier. Les ornemanistes déploieront, à compter de ce moment, un retable épousant le contour du chœur percé de deux portes menant à la sacristie, le tabernacle-autel étant incorporé à l'ornementation de ce mur. Un autre modèle, très courant, consistera à boiser le mur du chœur, dégageant entièrement l'autel pour assurer l'accessibilité à la sacristie par une porte dérobée au regard des fidèles. L'atelier de Quévillon



ayant favorisé ce second système, c'est aussi celui-là que privilégiera Bourgeau.

Celui-ci respectera d'abord les oeuvres laissées dans les églises du diocèse de Montréal par l'atelier de Quévillon; il évitera, surtout au moment des agrandissements d'églises, de proposer des modifications au choeur, confinant à la nef ses projets de transformation. Mais il ornera aussi certaines églises restées sans lambris, en compartimentant la voûte, surtout celle du choeur, d'une manière semblable à celle de Quévillon. Comme l'on montrera d'autres historiens de l'art, cette manière de faire est inspirée de Vignole, dont tous les artisans canadiens du bois se sont inspirés abondamment dans un domaine où la tradition devait être respectée. À ces renvois à Vignole, nous ajouterons des renvois à James Gibbs qui fait paraître *A Book of Architecture* en 1728, ouvrage largement utilisé dans la colonie par les ingénieurs et architectes britanniques et ceci dès 1790. Une grande parenté d'organisation réunit toutes les églises décorées par Victor Bourgeau; le carrelage de la voûte repose sur un ensemble de pilastres qui parcourent la nef, supportant la voûte, et se poursuivant sans interruption dans le choeur. Ce système transforme presque l'église en un salon de l'époque néo-classique, sans référence à la fonction religieuse du bâtiment, contrairement à la production de l'atelier de Quévillon. La production ornementale de Bourgeau ne comporte pas, en effet, de motifs iconographiques rappelant la présence du sacré, parce que les artisans qui ont travaillé sous ses ordres ne semblaient pas manier avec art la gouge et le ciseau; elle sera essentiellement composée d'une mouluration exécutée en atelier et assemblée sur place. D'autre part, ces pièces ornementales seront des reprises des traités d'architecture de base, et non des reproductions de livres de modèles, qui eux, présentent des ensembles déjà conçus.

Mais la tradition de l'atelier de Quévillon inaugurée à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle mourra avec Bourgeau, dans la région de Montréal.

#### LE JUGEMENT DES CONTEMPORAINS

Au terme de ce survol, il est intéressant de voir comment son oeuvre était perçue. Napoléon Bourassa, gendre de Louis-Joseph Papineau, artiste et architecte, résume bien plus de cent ans avant nous, l'opinion des intellectuels de l'époque sur le «bonhomme Bourgeau» ainsi qu'on l'appelait. «M. Bourgeau est de nos amis, dans les conditions où il s'est formé, il fait preuve d'un talent et d'un goût remarquable, et on peut l'excuser, sur un terrain aussi libre et aussi peu soucieux du passé que l'est le nôtre, de ne pas connaître suffisamment l'archéologie, et de ne pas assez respecter certaines lois d'harmonie fondées sur le symbolisme chrétien et consacrées par les siècles et les grands maîtres (...).

Aujourd'hui M. Bourgeau vous avez de l'autorité, quand une compétence, quelle qu'elle soit, vient à vous pour vous faire commettre une ineptie, veuillez s'il vous plaît lui dire, avec tous les égards d'ailleurs dont vous êtes capable: je ne la ferai pas.»

Le problème qu'a connu Victor Bourgeau est que, même conseillé par Napoléon Bourassa, il n'a jamais refusé de réaliser ce qu'on lui demandait, à plus forte raison lorsque la «superbe compétence» de Mgr Bourget se manifestait.

Mais pour les amateurs d'architecture que nous sommes, l'oeuvre de Bourgeau, quelles qu'en soient les sources, quelles qu'en aient été les limites, reste une oeuvre majeure.

# VICTOR BOURGEOU

## NOTES BIOGRAPHIQUES ET INVENTAIRE DES PROJETS MAJEURS

**1809**

Le 26 septembre, naissance à Lavaltrie, de Victor Bourgeou (il signera Bourgeault jusqu'en 1839), fils de Basile Bourgeault, charron, et Marie Lavoie de cette localité.

**1833**

Le 17 juin, mariage avec Edwidge Vaillant célébré à L'Assomption (l'architecte signe l'acte de mariage d'une croix).

**1839**

Achat d'un terrain à Montréal; premier document actuellement disponible confirmant son installation dans la ville. Il se dit maître-menuisier et signe. Réparations à l'Église Sainte-Famille de Boucherville.

**1843**

Achat d'un terrain dans le fief Lagauchetière, propriété de Louis-Joseph Papineau; il signe. Il habitera toute sa vie durant le quartier appelé alors Saint-Louis, à l'est immédiat de Saint-Laurent, soit rue Lagauchetière, soit rue Dorchester. Réparations mineures à l'Église Notre-Dame (Montréal).

**1848**

Ornementation intérieure de l'Église Saint Patrick (Montréal).

**1849**

Agrandissement de l'Église Sainte-Anne de Varennes.

**1850**

Église de Saint-Grégoire-le-Grand. Réparations majeures à l'Église de La Purification de Repentigny.

**1851**

Église Saint-Pierre Apôtre (Montréal).  
Église de La Visitation de l'Île Dupas.  
Église de Sainte-Rose.

**1852**

Aile nord du Pensionnat des Soeurs des Saints Noms de Jésus et de Marie (Longueuil). Façade et clochers de l'Église Saint-Jacques-de-l'Achigan.

**1853**

Asile Saint-Vincent-de-Paul (Montréal).  
Église de Saint-Hubert.  
Réparations majeures à l'Église Saint-Grégoire de Nicolet.  
Réparations majeures à l'Église de Saint-Benoît.

**1854**

Couvent des Oblats (presbytère Saint-Pierre-Apôtre — Montréal).  
Cathédrale de Trois-Rivières.  
Église de Saint-Thomas de Pierreville.  
Église Saint-Félix-de-Valois.  
Église Saint-Pie-de-Bagot.  
Réparation et ornementation intérieure de l'Église Saint-Barthélémy.

**1855**

Réparation et ornementation intérieure de l'Église de La Nativité de Laprairie.  
Projets de modifications I et II du chœur de l'Église Notre-Dame (Montréal).

**1856**

Chapelle Notre-Dame-de-Pitié de la Congrégation Notre-Dame (Montréal).  
Aile ouest du Couvent Villa-Maria (Montréal).  
Couvent des Soeurs des Saints Noms de Jésus et de Marie à Verchères.  
Église de la paroisse Saint-Michel-Archange de Napierville.  
Clocher de l'Église Saint-Roch-de-l'Achigan.  
Projet de modifications III du chœur de l'Église Notre-Dame (Montréal).  
Mentionné comme membre de «l'Académie des Beaux-Arts de L'Institut Philotechnique» en compagnie notamment d'Adolphe Lévesque et de Napoléon Bourassa.

**1857**

Église de L'Épiphanie.  
Église Saint-Vincent-de-Paul de l'Île Jésus.  
Église Saint-Viateur (devenue Saint-Enfant-Jésus du Mile-End, Montréal).  
Église Saint-Louis-de-Gonzague.  
Réaménagement du chœur de l'Église des Récollets, rue Notre-Dame (Montréal).  
Projet non numéroté d'ornementation intérieure de l'Église Notre-Dame (Montréal).  
Clocher de l'Église Saint-Jacques (Pavillon Judith-Jasmin de l'Université du Québec à Montréal).  
Ornementation intérieure de la chapelle du Séminaire de Nicolet.  
Aménagement d'une petite chapelle à l'Hôtel-Dieu du Vieux-Montréal.

VOYAGE EN EUROPE

**1858**

Aile de l'Asile de la Providence — rue Demontigny (Montréal).  
Couvent de la congrégation Notre-Dame à Rivière-Ouelle.  
Église de Saint-Hyacinthe.  
Église Sainte-Hélène-de-Bagot.  
Sacristie de l'Église Saint Patrick (Montréal).  
Aménagement du jubé de l'orgue de l'Église Notre-Dame (Montréal).

**1859**

Hôtel-Dieu du Mont-Sainte-Famille — avenue des Pins (Montréal).  
Couvent des Soeurs de la Miséricorde — rue Dorchester (Montréal).  
Asile Saint-Joseph (Montréal).  
Réparations majeures à l'Église Saint-Jacques (Montréal).  
Projet d'ornementation du chœur de l'Église Notre-Dame (Montréal) en collaboration avec William Footner.

**1860**

Institut Nazareth — rue Sainte-Catherine (Montréal).  
Chapelle de l'Asile de la Providence — rue Demontigny (Montréal).  
Collège de L'Assomption.  
Église Saint-Jean-Chrysostome.  
Église Sainte-Julienne.  
Hôtel Payette — rue Saint-Paul est (Montréal).  
Travaux mineurs à l'Église Notre-Dame (Montréal).

**1861**

Entrepôts de l'Hôtel-Dieu (Cours Le Royer — Montréal).  
Église Saint-Hugues.  
Église Saint-Roch-sur-Richelieu.  
Église Saint-Jean-sur-Richelieu.  
Église Saint-Guillaume d'Upton.  
Ornementation intérieure de l'Église Saint-Ambroise-de-Kildare.  
Ornementation intérieure de l'Église Saint-Hyacinthe.

**1862**

Chapelle Sainte-Anne — Varennes.  
Chapelle de l'Hospice Saint-Joseph (Montréal).  
Cathédrale Saint-Germain de Rimouski.  
Église Saint-Joseph de Lanoraie.  
Église Saint-Janvier.  
Réparations majeures à l'Église de L'Assomption.  
Réparations majeures à l'Église Sainte-Thérèse-de-Blainville.  
Ornementation intérieure de l'Église Saint-Augustin.

**1863**

Premier Institut des Sourdes-Muettes — rue Saint-Denis (Montréal).  
Église Sainte-Trinité de Contrecoeur.  
Église Saint-Barnabé.  
Église Sainte-Brigide.  
Église Saint-Bernard de Lacolle.

**1864**

Chapelle du Grand Séminaire (Montréal).  
Église Sainte-Rosalie.  
Église Saint-Sébastien.  
Église Saint-Germain-de-Grantham.  
Église Saint-Isidore.  
Projet d'église pour Saint-Louis de Terrebonne.  
Portail et clocher de l'Église Saint-Hubert.  
Ornementation intérieure de l'Église Saint-Pierre-Apôtre (Montréal).  
Ornementation intérieure de l'Église Sainte-Élizabeth.

**1865**

Église Saint-Simon de Bagot.  
Église Saint-Bonaventure d'Upton.  
Église Sainte-Marthe de Vaudreuil.  
Église Saints-Anges de Lachine.  
Ornementation intérieure de l'Église Saint-Alexis.  
Ornementation intérieure de l'Église de L'Assomption.  
Ornementation intérieure de l'Église Sainte-Trinité de Contrecoeur.

1866

Refuge Saint Brigit.  
Église Saint-François-Xavier de Batiscan.  
Réparations majeures à l'Église Saint-Barthélémy.  
Ornementation intérieure de l'Église de L'Épiphanie.

1867

École de Réforme — rue Demontigny (Montréal).  
Église de L'Assomption de Maniwaki.  
Église de Saint-Théodore d'Acton.  
Réparations majeures à la Chapelle Notre-Dame-des-Anges (Montréal).  
Ornementation intérieure de l'Église Sainte-Ursule.  
Maison Sincennes — rue Viger est (Montréal).

1868

Maîtrise Saint-Pierre (Montréal).  
Noviciat des Oblats (Lachine).  
Église Saint-Étienne-des-Grès.  
Église Sainte-Martine.  
Ornementation intérieure de l'Église Saint-Simon de Bagot.

1869

Association avec Étienne-Alcibiade Leprohon; cette association se poursuivra jusqu'en 1877.  
Maison-mère des Soeurs Grises — rue Dorchester (Montréal).  
Asile Saint-Vincent-de-Paul.  
Église Saint-Antoine de Lavaltrie.  
Église Sainte-Victoire de Victoriaville.  
Agrandissement de l'Église de Saint-Clet.  
Réfection de la façade du Collège de L'Assomption.  
Clocher de l'Église Saint-Esprit.  
Restauration de l'Église Saint-Enfant-Jésus de Pointe-aux-Trembles.

1870

Cathédrale Saint-Jacques (Marie-Reine-du-Monde — Montréal).  
Église Saint-Martin.  
Église Sainte-Geneviève de Batiscan.  
Ornementation intérieure de l'Église de Saint-Grégoire d'Iberville.  
Ornementation intérieure de l'Église Saint-Benoît.  
Ornementation intérieure de la chapelle du Cimetière de la Côte-des-Neiges (Montréal).

1871

Asile Bethléem (Montréal).  
Chapelle de l'Institut Nazareth (Montréal).  
Église Saint-Joachim de Pointe-Claire.

1872

Aile de l'Institut des Sourdes-Muettes (Montréal).  
Couvent de Bellevue de la Congrégation Notre-Dame (Québec).  
Couvent de la Congrégation Notre-Dame à Rimouski.  
Église Saint-Damase.  
Église Saint-Angèle de Monnoir.  
Église Saint-Raphael de l'Île Bizard.  
Église Sainte-Dorothee.  
Église Saint-Stanislas de Champlain.  
Église Saint-Ephrem d'Upton.  
Ornementation intérieure de l'Église Saint-Barthélémy.

1873

Agrandissement du Collège des Frères des Écoles Chrétiennes (Montréal).  
Église Saint-André d'Acton Vale.  
Église Saint-Joseph de la Rivière des Prairies.  
Clocher de la Chapelle Notre-Dame-des-Anges (Montréal).  
Rosaces de la voûte de l'Église Notre-Dame (Montréal) en collaboration avec Napoléon Bourassa.  
Ornementation intérieure de l'Église Saint-Roch sur Richelieu.

1874

Achèvement de la chapelle de l'Hôpital Général.  
Couvent de la Congrégation Notre-Dame d'Ottawa.  
Aile arrière du Mont-Sainte-Marie (Montréal).  
Église Sainte-Croix de Dunham.  
Église Saint-Zotique.  
Église Sainte-Rose-de-Lime de Sweetsburg.  
Modifications diverses à l'Église de Saint-Sulpice.

1875

Couvent de la Congrégation Notre-Dame à Saint-Romuald.  
Couvent des Soeurs de Sainte-Croix à Sainte-Rose.  
Église Saint-Cuthbert.  
Église Saint-Cyrille de Wendover.  
Ornementation intérieure de l'Église Sainte-Rose.  
Ornementation intérieure de l'Église Saint-Marc-sur-Richelieu.

1876

Chapelle de l'École de Réforme (Montréal).  
Église Saint-Philippe de Laprairie.  
Église Saint-Isidore de Laprairie.  
Clocher de l'Église Saint-Jacques (Montréal).  
Ornementation intérieure de l'Église Saint-Laurent.  
Ornementation intérieure de l'Église Saint-Aimé-sur-Richelieu.

1877

Décès d'Edwidge Vaillant, première épouse de Victor Bourgeau.  
Dissolution de société entre Étienne-Alcibiade Leprohon et Victor Bourgeau.  
Agrandissement de l'Hospice Saint-Antoine de Longueuil.  
Ornementation intérieure de l'Église Saint-Joseph de la Rivière-des-Prairies.  
Ornementation intérieure de l'Église Saint-Isidore de Laprairie.  
Ornementation intérieure de l'Église Saint-Théodore d'Acton.

1878

Mariage de Victor avec Delphine Viau, célébré à la Cathédrale de Montréal.  
Chapelle du Monastère des Soeurs du Bon-Pasteur (Montréal).  
Chapelle du Couvent des Soeurs de la Miséricorde (Montréal).  
Clocher de l'Église Saint-Joseph de Montréal.

1879

Ajout d'une aile à l'Orphelinat Saint-Alexis (Montréal).  
Église Saint-Joseph de Huntingdon.  
Église Saint-Joseph de Soulanges.  
Église de La Visitation de Champlain.  
Église Saint-Constant.  
Ornementation intérieure de l'Église Saint-Martin.  
Modification de la façade et ornementation intérieure de l'Église Saint-Édouard.  
Ornementation intérieure de l'Église Saint-Raphael de l'Île Bizard.

1880

Nouvel acte de société entre Étienne-Alcibiade Leprohon et Victor Bourgeau.  
Église Saint-Joseph-du-Lac.  
Ornementation intérieure de l'Église Saint-Louis-de-Gonzague.

1881

Modifications majeures au Couvent des Soeurs Grises de l'Île Saint-Bernard (Chateauguay).  
Église Saint-Henri de Mascouche.  
Église Saint-Joseph de Chambly.

1882

Couvent de la Congrégation Notre-Dame à Terrebonne.  
Église Saint-Alexandre.

1883

École Saint-Jean-l'Évangéliste des Soeurs de Sainte-Croix (Montréal).

1884

Couvent de la Congrégation Notre-Dame à Oka.

1885

Orphelinat Beaudry (Montréal).  
Reprise des travaux interrompus à la Cathédrale Saint-Jacques.

1886

Bâtiment à l'usage des Soeurs Grises — rue McGill (Montréal).

1887

Couvent de la Congrégation Notre-Dame à Côte Saint-Paul (Montréal).

1888

Couvent de la Congrégation Notre-Dame à Boucherville.  
Couvent de la Congrégation Notre-Dame à L'Assomption.  
Couvent des Soeurs de Sainte-Croix à Varennes.  
Modifications à l'ornementation intérieure de l'Église Sainte-Famille de Boucherville.  
Portes du Cimetière de la Côte-des-Neiges (Montréal).  
Mort de Victor Bourgeau le 3 mars et inventaire après-décès.

Le 19 septembre 1963, Salvador Dalí note dans son journal: «J'ai eu à la gare de Perpignan une espèce d'extase cosmogonique plus forte que les précédentes. J'ai eu une vision exacte de la constitution de l'Univers. L'Univers qui est l'une des choses les plus limitées qui existe serait, toutes proportions gardées, semblable par sa structure à la gare de Perpignan». Deux ans plus tard, lors de la première présentation à New York de son tableau *Le Mystique de la gare de Perpignan*, il confirme que cette gare est en fait «le centre de l'Univers».

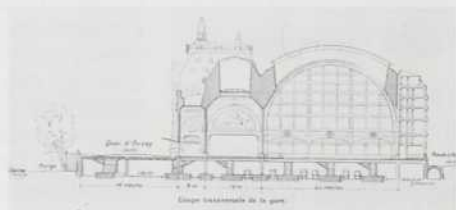
Rassurons-nous: notre intention n'est pas de découvrir ce qui a valu au «génie» ces propos sur la cosmologie. Cependant, le fait qu'il ait choisi une gare a retenu notre attention; quoi de plus apparemment banal qu'une gare en effet? Il est vrai que les gares contemporaines sont pour la plupart enfouies sous le sol et que le temps est révolu où leur conception et leur visibilité constituaient pour les architectes des problèmes autres que ceux d'un défi strictement fonctionnel. C'est ce temps-là que j'aimerais évoquer dans le cadre d'une série d'articles portant, on l'aura deviné, sur les gares, principalement nord-américaines. Car, outre l'intérêt qu'elles présentent des points de vue structural et technologique, elles restent des témoins irremplaçables d'une époque où «les forces de volonté de puissance matérielle», selon les mots de Bachelard, étaient résolument tournées vers un progrès scientifique et technologique qui rendait imminent l'avènement de l'Âge d'or. À une époque où l'on ne construisait plus guère de cathédrales, les gares représentent, avant les gratte-ciels, un exemple instructif d'architecture monumentale, la seule qui selon Giedion mérite ce nom. À ce titre, et bien entendu «toutes proportions gardées», elles peuvent effectivement être considérées comme le centre d'un univers, celui de l'univers social qui les a vues naître.

L'ouverture récente du Musée d'Orsay dans une ancienne gare à Paris nous fournit opportunément l'occasion de la visite inaugurale. Cependant, plutôt qu'à un parcours systématique et exhaustif, c'est à une dérive que je vous convierai et plus précisément, tant pis pour le mauvais jeu de mots, à des *égarements*. C'est pour-quoi on sera peut-être surpris, indisposé même, par l'aspect accidenté du parcours proposé et par les nombreux chemins de traverse empruntés; on voudra bien excuser cette entorse au sens de la méthode qui caractérise notre époque: elle traduit en réalité un souci délibéré de laisser agir ce que Goethe appelait *Anschauende Urteilskraft*, c'est-à-dire une sorte de faculté de jugement contemplative. Je souhaite que ces détours, plutôt que de nous éloigner de notre sujet, l'ar-



chitecture des gares, nous y remènent au contraire avec une pénétration accrue.

#### L'ANCIENNE GARE D'ORSAY ET SON QUARTIER



L'actuel Musée d'Orsay est situé dans un quartier qui ressemble à celui, plus connu peut-être, du Marais, en ce qu'on y trouve de nombreux hôtels particuliers construits pour la plupart au XVIII<sup>e</sup> siècle par les nobles désireux de posséder un pied-à-terre dans la ville de Paris; malgré l'inter-

## À PROPOS DE GARES...

### PARIS: LA GARE ET LE MUSÉE D'ORSAY

ALAIN FINDELI

vention de l'urbanisme haussmannien autour de l'axe du Boulevard St-Germain tout proche et le grand désordre immobilier qui le caractérisèrent, on devine encore aisément l'ancien tissu que constituaient ces petits châteaux implantés dans un paysage alors principalement rural. Ils abritent aujourd'hui la plupart des ministères de la République selon un plan identique pour tous: un grand porche d'entrée grillagé, donnant sur une cour, encadrée par le corps de logis principal en face et les dépendances latérales; un jardin complétait à l'arrière ce plan classique dont Versailles est le prototype ultime, tant par sa dimension que par sa sophistication. Le style, qui se manifeste à l'extérieur par la composition, l'ornementation et le travail de maçonnerie est ici un mélange de Louis XV et de Louis XVI, versions urbanisées et simplifiées de leurs prédécesseurs les châteaux royaux qui ne furent qu'une variante française

du *revival* classique italien. (1) L'intention de proposer un bâtiment qui s'intègre au quartier tout en répondant, face à lui et de l'autre côté de la Seine, aux palais du Louvre et des Tuileries, explique le parti architectural et ornemental choisi par Victor Laloux, l'architecte de la gare d'Orsay. (2) Celle-ci, édifée à l'occasion de l'Exposition universelle de 1900, devait permettre aux voyageurs en provenance du sud-ouest (Bordeaux, Toulouse, Nantes, Orléans) de débarquer plus près du centre de Paris que ne le leur permettait alors l'actuelle gare d'Austerlitz, et de la manière suivante: les trains arrivés à Austerlitz étaient ensuite convoyés jusqu'à la nouvelle gare par des tractrices électriques, sur des voies souterraines, comme pour le métro. On épargnait ainsi aux passagers des halls de départ et d'arrivée le désagrément causé par les fumées des locomotives à vapeur dans cette gare pourvue par ailleurs de nombreux équi-

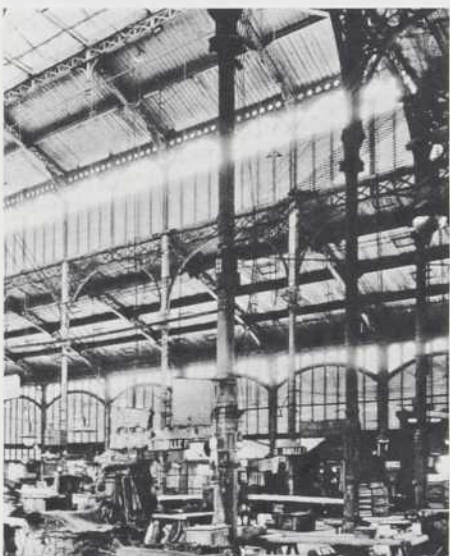


3

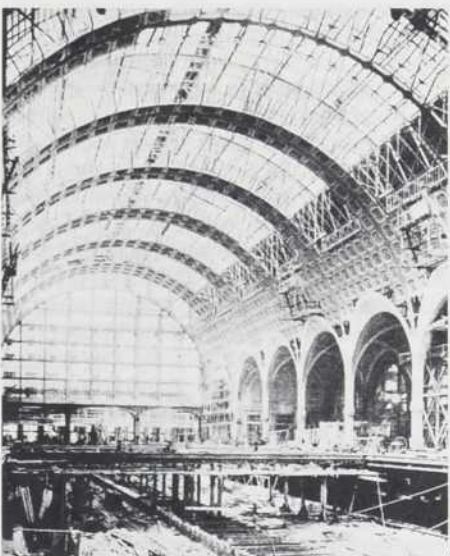
pements «modernes». Le rôle de l'architecte, dont le projet fut accepté sur la seule étude des façades, consista à masquer par une ornementation-intérieure en staff peint, extérieure en pierre sculptée — l'audacieuse structure métallique conçue par les ingénieurs de la compagnie Five-Lille selon un principe de fermes métalliques sans tirants; ce travail de maquillage était rendu d'autant plus nécessaire que la gare d'Orsay devenait la plus luxueuse de Paris, ainsi qu'en témoignent les salons de l'hôtel attenants, magnifiquement restaurés. Bien avant le Crystal Palace (1851), la technologie des structures métalliques avait été mise au point et les gares furent parmi les premiers bâtiments à en bénéficier; à Paris, citons la première gare du Nord (1847), mais également la bibliothèque Sainte-Geneviève (1843-50), le magasin «Au Bon Marché» (1852) et les halles de Balfard (1854-70) que l'intérêt plutôt tardif pour l'archéologie industrielle en France a empêché de préserver. La gare d'Orsay bénéficia par contre in extremis de la redécouverte du XIXe siècle et de l'engouement consécutif, et fut classée monument historique en 1978. La restauration du bâtiment, qui nécessita la reprise totale des fondations et la vérification d'une structure restée en bon état général, ainsi que sa conversion en musée présentèrent aux maîtres d'oeuvre des difficultés techniques considérables, accentuées par des changements de programme en cours de chantier; celui-ci dura cinq ans pour s'achever en 1984, alors que la construction de la gare originale s'effectua, jour et nuit, en dix-huit mois, de février 1899 à juillet 1900! Les difficultés particulières liées à la modification de la destination de l'édifice justifiaient l'imposante — et très controversée — intervention d'un architecte d'intérieur; il s'agissait en effet, d'une part de conserver et de montrer un monument historique, de l'autre d'y installer un musée (25 000 m<sup>2</sup> utiles), autrement dit d'exposer à la vue un espace principalement vide tout en le remplissant par l'architecture cloisonnée propre à un musée et aux services auxiliaires (50% de surface de plancher supplémentaire). Et c'est ici que réside le défaut majeur du Musée d'Orsay: l'espace y est insuffisant pour accueillir la foule des visiteurs.



4



6



8



5



7

1. «Le centre de l'Univers»: la gare de Perpignan.
2. Coupe transversale de la gare.
3. L'actuel Musée d'Orsay.
4. Vues de l'intérieur de la gare et des équipements «modernes» de convoyage des bagages.
5. Les salons de l'hôtel «Palais d'Orsay», restaurés, abritant les collections d'art officiel de la jeune III<sup>e</sup> République (1870).
6. Les halles de Balfard, vers 1900.
7. Vues de l'intérieur de la gare et des équipements «modernes» de convoyage des bagages.
8. Le chantier de la gare en mai 1900.

### L'ESPACE DU MUSÉE D'ORSAY

Six architectes furent consultés en 1978 en vue de l'élaboration d'un avant-projet qui, après cinq mois et demi d'études, fut déposé. (3) C'est le projet de l'agence A.C.T. Architecture de MM. Colboc, Bardou et Philippon qui fut retenu en juin 1979; sur l'insistance des conservateurs du musée que certains aspects du projet initial ne satisfaisaient pas entièrement, on chargea Mme Gae Aulenti de concevoir l'architecture intérieure, c'est-à-dire l'architecture du musée proprement dit, ce qui eut pour effet, clairement visible, de distinguer les deux projets: d'une part celui de réhabilitation de la gare, de l'autre celui de construction d'un musée dans l'espace ainsi ménagé. On sait que le projet de Gae Aulenti, réalisé «après sept années de souffrances totales», dérivait sensiblement du projet d'A.C.T. Architecture, ce qui expliquerait l'impression visuelle, maintes fois décriée, de deux architectures qui s'opposent. (4)

L'implantation dans le tissu urbain telle que Laloux l'avait proposée pour la gare n'a pas été respectée par les architectes du musée: on y entrant en effet à partir du quai d'Orsay bordant la Seine par sept portes surmontées de monumentales marquises en fonte et fer forgé qui donnent à la façade principale (nord) son aspect particulier; on aboutissait ensuite dans un vestibule qui abrite aujourd'hui les salles d'exposition du rez-de-chaussée ainsi que la librairie (remarquable) et la carterie. C'est par la porte de sortie de la gare (façade ouest) qu'on entre aujourd'hui au musée; celle-ci prolonge l'axe principal de la grande halle (41 mètres de portée, 100 mètres de longueur) où entraient en contre-bas les voies de chemin de fer et qui est ornée d'une monumentale horloge judicieusement conservée à sa place, témoin du passage obligé d'une durée intimement vécue à un temps mesuré et normalisé. L'arrivée dans cet espace est émouvante et rappelle l'émotion ressentie dans les grandes nefs romanes, pour l'espace, et dans les cathédrales gothiques, pour la mise en scène; (5) l'allée centrale du musée que l'on parcourt vers l'orient en montant doucement une série de gradins étagés renforce cette analogie. Pourquoi s'étonner d'une telle image en une fin de siècle où l'art semble bien tenir le lieu autrefois



occupé par la religion?

Je trouve que Mme Aulenti a parfaitement réussi l'implantation de son architecture, monumentale, à l'intérieur de l'architecture de la gare, également monumentale, et qui risquait, soit de l'écraser, soit de disparaître. Le choix des matériaux et des couleurs atténué par sa douceur l'échelle un peu écrasante de l'ensemble et fait de cette allée centrale flanquée de ses balcons supérieurs l'une des promenades les plus agréables de Paris. C'est cette partie, accueillant sous l'éclairage zénithal d'une verrière impeccablement restaurée une collection de sculptures dont la richesse était singulièrement ignorée, qui est incontestablement la plus réussie du projet. L'impression veloutée et feutrée qui nous envahit une fois passé le saisissement du premier regard sur l'espace, se confirme lors de la promenade; elle est accentuée par un éclairage laiteux, soigneux et savant mé-

lange d'éclairages artificiel et naturel, ainsi qu'une acoustique que l'on sait avoir été traitée avec une sophistication technique avancée.

On peut bien entendu discuter, interminablement, le bien-fondé de l'actuel regain d'intérêt pour la monumentalité en architecture, surtout lorsqu'il se fait au détriment d'exigences techniques et fonctionnelles qu'il n'est pas question de négliger. Les matériaux contemporains et leurs procédés de mise en oeuvre sur le chantier autorisent, il est vrai, toutes sortes de maquillages qui semblent contraires à l'esprit d'authenticité et d'honnêteté envers le matériau, tant prôné par Gropius au Bauhaus. De la même manière en effet qu'il fallait, selon lui, permettre au matériau de révéler sa nature, il était indispensable que les objets et les édifices indiquent, par leurs formes, leur fonction et leur destination, dont elles n'étaient en sorte qu'une conséquence;



toute intervention uniquement formaliste devrait être ainsi à la fois évitée et superflue. Aux accusations, qu'au nom de ce dogme du puritanisme moderniste on porte volontiers au travail de «décoration et autre mise en scène» de Mme Aulenti, on pourrait aisément rétorquer que le génie des architectes et des designers réside également, comme celui des artisans dont Gropius se réclamait, dans l'exploitation maximale des propriétés constructives et expressives d'un matériau qu'il s'agit de pousser dans ses derniers retranchements. En faisant la preuve d'une profonde connaissance des propriétés des matériaux traditionnels et actuels, Mme Aulenti se place ainsi dans la grande tradition de son art. C'est faire preuve d'injustice que de condamner une réalisation au nom d'un idéal esthétique implicite qu'il s'agirait tout d'abord de définir, et en méconnaissant toute la complexité et les contraintes du programme; et c'est faire preuve d'un singulier humour que d'opposer le «maquillage» de Mme Aulenti à la prétendue authenticité de l'architecture qui l'environne, que Laloux, nous l'avons vu, eut pour principal souci de camoufler!

Le talent et le sérieux du travail d'architecture intérieure à Orsay apparaissent également dans le raffinement des nombreux détails des équipements mobiliers: cimaises, luminaires, vitrines, serrurerie et quincaillerie, garde-fous, passerelles, sont conçus et réalisés à l'aide d'une technologie simple, dépouillée mais très efficace, qui leur confère leur exquise élégance.

Quelques réserves cependant: malgré les précautions évoquées, on n'a pu éliminer le brouhaha dans l'allée principale, bruit de fond lassant à la longue mais qui rappelle celui des...halls de gare, contribuant ainsi, d'une manière plus évocatrice si l'on se place en haut des tours d'observation, à nous restituer la gare d'origine; gageons que Mme Aulenti, pour qui «l'architecture se voit avec les yeux, les oreilles, le mouvement, le toucher» n'a pas manqué d'y être sensible! Une deuxième réserve concerne les éclairages, aspect crucial des musées: l'éclairage non directionnel atténue les contrastes de la sculpture, ce qui est regrettable pour de nombreuses pièces où l'expression, constituant leur nouveauté es-

thétique à l'époque, est le principal effet recherché, d'autre part, s'il faut convenir qu'il était techniquement impossible de se dispenser de l'éclairage artificiel dans les nombreuses petites salles où l'on a choisi de présenter les collections, il est bien vrai que la couleur claire de la pierre utilisée pour revêtir les murs éteint, au lieu de la révéler, la richesse lumineuse des couleurs des Impressionnistes et des Post-impressionnistes. On regrette également là les colonnes, accentuées à la peinture noire, qui enferment, telles des barreaux, les tableaux de Gauguin et du douanier Rousseau: les pauvres, ils n'avaient vraiment pas besoin de cette prison supplémentaire!

La nécessité de créer davantage de surfaces a amené l'architecte à construire deux tours de cinq étages au fond de la nef, dans lesquelles sont présentées des collections d'art décoratif (Art nouveau); on y remarque spécialement les détails ornementaux de Guimard en fonte, fer forgé, plâtre, grès et porcelaine, bois, verre, où les spécialistes apprécieront les difficultés liées au dessin (quelques planches techniques sont exposées), au moulage et à l'assemblage de ces formes alambiquées du maniérisme bourgeois fin-de-siècle, véritables casse-têtes technologiques; on comprend, à la vue de ces pièces, que ce style n'ait pu faire long feu.(6) Le parcours d'ensemble se fait dans les escaliers et est de ce fait un peu pénible; l'effort est cependant récompensé à l'arrivée au sommet des tours où une plate-forme d'observation nous offre le point de vue le plus impressionnant sur l'ensemble de l'espace, ainsi que sur Paris, par-delà la terrasse extérieure bordée des statues représentant les villes de Bordeaux, de Toulouse et de Nantes. À ce sujet, et quelles que soient les raisons qui ont présidé à cette mesure, on ne peut guère pardonner que l'accès à cette terrasse ait été interdit, car, tout en permettant de reprendre un peu d'air frais pour pallier un système de ventilation mal conçu, il nous aurait offert une magnifique vue sur la ville et surtout l'une des plus belles sur Montmartre, éclatante de blancheur, au loin.(7)

#### LES COLLECTIONS

La richesse des collections de peinture du Musée d'Orsay ne fait pas de doute;

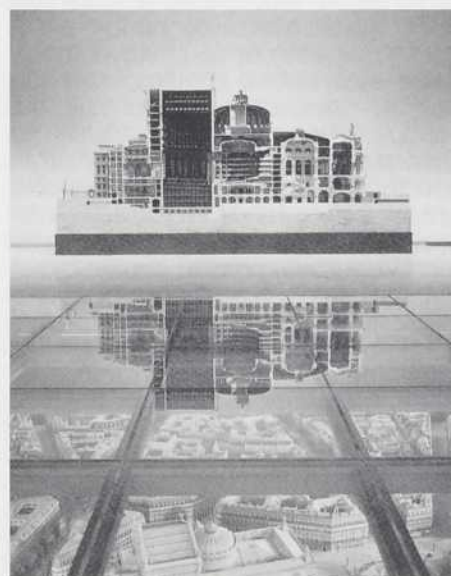
9. L'allée centrale du Musée d'Orsay flanquée des balcons. Au fond, vers l'ouest, sous l'horloge d'époque, l'entrée principale du musée, ancienne sortie de la gare.
10. Gauguin derrière les barreaux!
11. Une salle d'exposition sous les coupes du vestibule de l'ancienne gare. Remarquer les équipements mobiliers et, dans les parois, les trous des amortisseurs phoniques.
12. Vue sur la terrasse ornée des statues symbolisant les villes desservies par la gare: Toulouse, Nantes, Bordeaux.
13. La maquette de l'Opéra de Charles Garnier et, sous la dalle de verre, celle du quartier environnant remodelé par Haussmann.
14. «L'atelier du peintre, allégorie réelle» de Gustave Courbet (1855).
15. Panneau de balcon en fonte, de Hector Guimard (1905)

par contre, une levée de boucliers, où malheureusement transparait le ton persifleur et acariâtre de la critique française, a accueilli le choix des tableaux et l'accrochage; pas plus que l'architecture, ceux-ci n'auront bénéficié du nuancement et du discernement indispensables à toute critique éclairée. C'est la place accordée à la peinture dite «officielle», celle des Salons, et aux peintres académiques, dits «pompiers» par opposition aux «modernes» du réalisme et de l'impressionnisme, qui a suscité des débats qu'il serait illusoire de prétendre épuiser. On ne peut s'empêcher d'y voir exactement la suite des batailles qui firent rage au XIXe siècle, lorsque le métier de peintre commença à se métamorphoser pour gagner davantage d'autonomie. C'est sous l'impulsion des Romantiques (non représentés à Orsay car antérieurs à 1848), s'opposant violemment à l'académisme hérité du XVIIe siècle, qu'une peinture contestataire prit peu à peu naissance aux côtés d'une pratique dépendant exclusivement des commandes de l'Église, de la Cour puis de l'État, enfin de la grande bourgeoisie industrielle et financière: celle du métier de peintre. Ce phénomène, fondamental pour comprendre notre propre siècle, aura une incidence décisive sur l'architecture, dont les premiers contestataires théoriques n'apparaîtront néanmoins qu'au début du XXe siècle (Loos, Gropius, Oud, et dans une certaine mesure Wright et Le Corbusier). En effet, les grands principes esthétiques du XXe siècle, plus particulièrement la régression parfois brutale aux seuls éléments constitutifs des divers arts (abstraction en peinture, constructivisme en sculpture, atonalisme et sérialisme en musique, fonctionnalisme en architecture et en design, jusqu'au conceptualisme pur d'après-guerre) commencent à poindre au XIXe siècle; cette charnière, qu'Orsay a précisément pour tâche d'illustrer (la période couverte va de 1848 à 1914), révèle de façon frappante comment, en cherchant à gagner son autonomie, l'art perdit peu à peu en universalité, donc en monumentalité et en compréhensibilité. Après ces premières tentatives et par un refus total de toute référence à l'histoire, il ne restera plus à l'art abstrait qu'à s'épanouir et à une science de l'art à apparaître. L'architecture n'y échappera pas, bien au con-



traire. Quant à l'aspect contestataire esthétique, social et politique, du nouvel art, qui bien souvent sera au XXe siècle son unique caractéristique (voir Dada), c'est *L'atelier* de Courbet (mal éclairé) qui reste l'ancêtre incontesté(8); depuis ce jour, l'art «d'avant-garde» refusera obstinément, et pour longtemps, de se mettre au service d'un pouvoir autre que révolutionnaire.

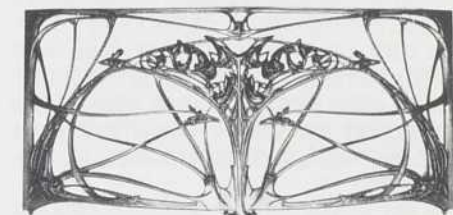
L'un des intérêts du Musée d'Orsay réside dans la réunion en un seul lieu, non seulement de la peinture et de la sculpture, mais également de la gravure et de l'illustration, de la photographie et du cinéma, des arts décoratifs et de l'architecture. Le parti adopté pour ces arts est cependant très conservateur et ne suggère qu'imparfaitement la profonde mutation dont ils ont été l'objet et les initiateurs: celle de l'industrialisation de la production, donc de la possibilité de distribution en masse des marchandises, dont il ne faut désormais plus exclure les produits de l'art. Cette mutation représente le changement d'un mode de vie et de consommation basé sur le besoin et la rareté vers celui, nouveau, régi par le désir et l'abondance. Il est vrai que la photographie est devenue un art aussi «traditionnel» que la peinture, mais elle a également permis le développement, amorcé par la gravure, des magazines illustrés, des romans-photos, des reproductions bon marché. L'artisanat, bien sûr, s'est souvent haussé au niveau de l'art, mais il a débouché également sur la production en série d'innombrables objets domestiques distribués dans les grands magasins qui apparurent au même moment. L'origine du design industriel se trouve davantage dans ces objets (absents à Orsay) que dans la préciosité décadente des Viennois du Jugendstil ou dans les ténébreux enlacements des frondaisons des Nordiques (Arts and Crafts, Art nouveau). Le musée, qui était tenu de respecter la ligne générale vénérable des Musées nationaux, semble là s'être identifié avec l'architecte de la gare, Victor Laloux, plus soucieux de camoufler la réalité industrielle de son époque derrière la respectabilité des stucs peints et des moulures dorées. On peut espérer que les expositions temporaires, à l'image de celle en tous points remarquable sur l'industrie des frères Thonet, vien-



13



14



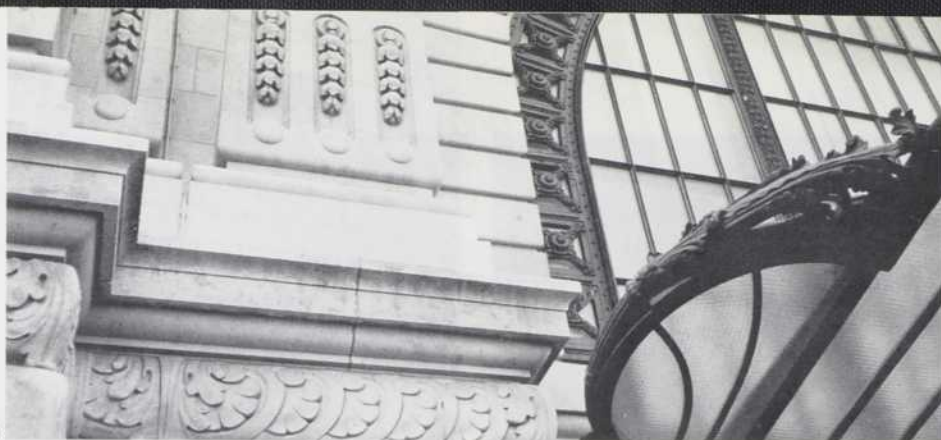
15

dront combler cette lacune. Cette précaution des conservateurs dans le choix très exclusif des objets permet en tous cas d'apprécier un phénomène qui, en raison précisément des possibilités de la production industrielle, prit au XIXe siècle une ampleur sans précédent: le kitsch. En s'efforçant de copier les chefs-d'oeuvre sous forme de pastiche, le kitsch représente la transposition fidèle en art de la vanité des aspirations d'une bourgeoisie besogneuse et bien pensante, celle qui, selon Stefan Zweig, met «l'apparence morale au-dessus de l'être humain».

Quelques mots maintenant sur la collection d'architecture qui constitue, et c'est le cas pour tous les musées, un casse-tête muséographique: une salle entière est consacrée à l'Opéra et à sa construction (1861-1875, architecte: Charles Garnier). On comprendra l'importance de cet édifice, dont la coupole est en fer, dans un quartier récemment réa-

ménagé sous Haussmann. La reconstitution en maquette au 100e du quartier, disposée sous les pieds mêmes des visiteurs en-dessous d'une dalle de verre a beaucoup de succès, autant que les maquettes des décors de scène disposées dans des vitrines. La peur de la fragilité du verre, en raison vraisemblablement de sa transparence, et ceci malgré une épaisseur confortable nettement visible des dalles, retient singulièrement les spectateurs — mais non pas les enfants! — de se promener dans/sur ce quartier. Cette présentation rappelle que le XIXe siècle vit également naître les premiers rudiments de l'urbanisme moderne que l'extraordinaire accroissement de la population des villes sous la poussée de l'exode rural rendit nécessaire. Si les urbanistes se trouvent donc, même succinctement, représentés à Orsay, il n'en est pas de même des architectes de paysage. Frustrés, à juste titre, par l'absence totale de

16. Détail d'ornementation de la maçonnerie en façade. Boie vitrée et marquise en fer forgé avec ornements rapportés en fonte.
17. Structure en fer de la gare: détail d'un joint riveté.
18. La queue au restaurant dans les salons de l'ancien hôtel Infrastructure du musée: détail d'un joint soudé.
19. La signalétique, inefficace, a dû être doublée par des panneaux auxiliaires.
20. Un chantier contemporain de celui de la gare: le Grand Palais. Illustration des techniques de montage des structures en fer avec, à gauche, une équipe de riveteurs.



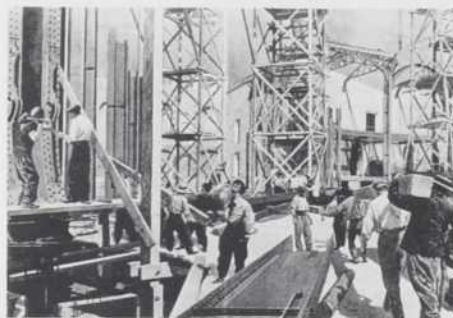
16

leur intervention dans les abords du musée et presque totale dans son aménagement intérieur, ils devront se contenter des collections ravissantes de peinture de paysage dont on sait toute l'importance qu'elle prit en un siècle où l'environnement naturel subit pour la première fois d'aussi considérables transformations.

Dans l'espace restreint et ingrat qui lui est alloué, la collection d'architecture du musée d'Orsay présente quelques désins représentatifs de l'ornementation architecturale que l'on retrouve dans les admirables dentelles de briques des cheminées d'usine et dans les moulages, remarquablement réalisés dans les ateliers du musée, d'intérieurs et de façades de quelques maisons représentatives de l'architecture domiciliaire. Face à cet échantillonnage, deux attitudes contradictoires peuvent s'imposer: d'une part, c'est une bonne chose que l'architecture y soit représentée et que le public soit ainsi sensibilisé à son cadre de vie quotidien; d'autre part, on pourrait penser qu'il valait mieux ne rien montrer que de se contenter de cette indigence (mais dans ce cas, l'objection est valable également pour l'art décoratif, la photographie, l'illustration, etc.).

Il est bien entendu que tout cela est fort peu pour rendre compte de la métamorphose de la conception architecturale en cette fin de XIXe siècle et de ses enjeux, que l'oeuvre de Viollet-le-Duc développe avec éloquence. L'accent mis sur la décoration laisserait entendre à un public non averti que là se situe l'essentiel de l'intervention des architectes! Mais comment donner à voir dans un musée ce qui distingue fondamentalement les diverses conceptions architecturales qui s'opposent à une époque donnée? Cette question est encore loin d'avoir reçu une réponse satisfaisante, de sorte que l'ennui qui se dégage de la plupart des expositions d'architecture n'est pas prêt d'abandonner leur public, spécialistes compris. Il faut souhaiter que les architectes eux-mêmes prendront à coeur de dénouer, en collaboration avec les conservateurs, cet épineux problème. Dans la même salle figure un grand tableau représentant Paris vu de ballon, peint par Victor Navlet (1855), que l'on contemplerait pendant des heures (il n'y a pas de fauteuils), une fois remis de sa surprise

de ne pas y voir figurer l'emblème de la ville, la Tour Eiffel; on y remarquera notamment l'aspect encore rural de nombreux quartiers aujourd'hui entièrement urbanisés. Évidemment, la principale pièce de la collection est le bâtiment du musée lui-même qu'il nous est loisible d'observer en détails en de nombreux endroits. On appréciera les difficultés techniques dues à la mutation d'une architecture en maçonnerie (entièrement en compression) vers celle de la fonte puis du fer, toutes trois présentes; on remarquera spécialement la structure de la voûte sans tirants, contemporaine de celle du Grand palais tout proche, qui s'appuie, d'une part sur la façade sud de l'ancien hôtel d'Orsay, de l'autre sur la structure en coupoles du vestibule rappelant les parapluies de Labrouste à la Bibliothèque Nationale. C'est dans le traitement des joints, problème majeur, que s'illustre le mieux le nouvel esprit du constructeur: autrefois problème de tailleurs de pierres et de maçons, réalisées sur place à mesure que s'élevait l'édifice, les pièces désormais en fer arrivent sur le chantier munies des trous qui recevront les boulons et les rivets, la fonte étant réservée pour les colonnes supportant les efforts de compression et pour l'ornementation. Ces observations sont rendues d'autant plus intéressantes qu'une troisième génération de principe constructif, celui des infrastructures en acier soudé de Gae Aulenti, est visible par endroits, bien qu'elles soient remarquablement discrètes dans l'ensemble.



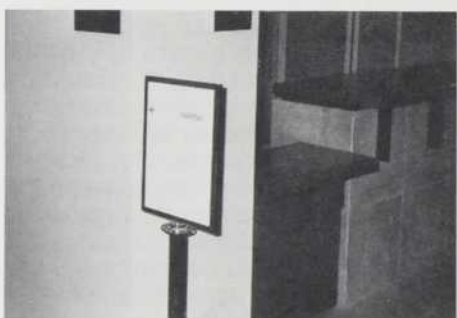
21

#### UNE VISITE ÉPROUVANTE

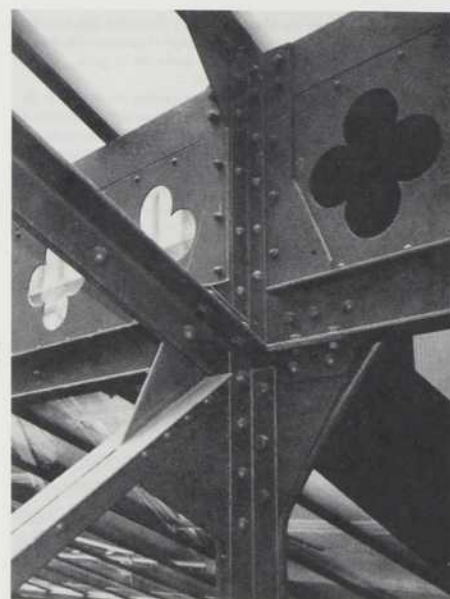
Je terminerai par une critique sévère des solutions apportées à l'interface musée/usagers dont l'indigence, très «dix-neuvième» elle aussi, est totalement hors de



18



20



17



19

proportion face aux exigences fonctionnelles. En effet, une attention plus vigilante aurait pu être apportée aux conditions actuelles qui prévalent pour la fréquentation des musées; les temps sont révolus où de petits salons intimes accueilleraient dans une ambiance feutrée quelques visiteurs érudits venus là pour l'étude ou le recueillement.

Il se pose aujourd'hui aux grands musées, et partout dans le monde, un problème de gestion des foules, qui à Orsay atteignent quinze à vingt mille personnes par jour. La difficulté, l'impasse pourrait-on dire, était à prévoir: l'espace vide de la gare accueillait vraisemblablement une foule équivalente de voyageurs et il n'est pas étonnant que cet espace, désormais rempli par les collections, soit rapidement engorgé. Tout commence d'ailleurs aux guichets où une queue interminable s'allonge tous les jours dès l'ouverture, formée d'une foule de touristes impa-

tients, au programme chargé en raison d'un temps de séjour généralement limité: un musée le matin, un autre l'après-midi, et dans les intervalles un restaurant et les magasins! Or dans les gares, il n'est pas rare de trouver jusqu'à une vingtaine de guichets; à Orsay, seuls deux guichets doubles, qui rappellent singulièrement par leur style ceux d'une gare, accueillent les visiteurs; ne parlons pas de la visibilité pratiquement nulle du tableau des tarifs qui ne fait que retarder la remise des tickets aux visiteurs mal renseignés et souvent malhabiles à s'exprimer en français. Ce problème se répercute ensuite partout: au vestiaire conçu comme celui d'un théâtre du siècle dernier autant par sa taille que par les techniques de rangement et de classement des effets; aux toilettes (deux cabines par unité, quatre unités en tout); aux téléphones (quatre appareils dont deux, nous sommes à Paris, en panne); au bar, ravissant mais bien

trop petit (pas de consommation au bar, peu de places assises, pour un public assoiffé par les allées-venues, la ventilation sous-dimensionnée et le manque total de fontaines); aux ascenseurs, trop étroits et bien cachés; au splendide restaurant qui rappelle de manière très réussie les grands buffets des gares où l'on s'attablait en famille à l'époque où prendre le train était l'occasion d'une journée presque entière; dans les aires de repos enfin, où les fauteuils libres (très jolis, en rotin peint) sont rares. Ajoutons à cela une signalétique, due à Jean Widmer, totalement inefficace (panneaux trop petits, invisibles, choix de couleurs faisant fi des règles élémentaires de l'ergonomie de la vision et du design graphique) qui ajoute à la confusion créée par le labyrinthe des salles supérieures à l'ouest (aucun repère visuel, escaliers introuvables, gardiens en nombre trop restreint) et qui fait que sur une visite de trois heures, les visiteurs qui n'ont pas pris l'impérative précaution de lire et d'étudier soigneusement à l'avance le petit guide distribué à l'entrée, passent une heure à s'orienter; (9) cette confusion, dans laquelle on peut observer nombre de personnes chercher la sortie dans toutes les langues en repassant plusieurs fois au même endroit, résulte de l'impossibilité d'avoir pu ménager un parcours circulaire au niveau supérieur, celui-ci se terminant en cul-de-sac... Impasse qui nous permet au moins de voir et de revoir l'émouvante crypte où l'oeuvre d'Odilon Redon a trouvé l'espace qu'elle mérite et qu'elle inspire. Ces inconvénients difficilement pardonnables ont échappé aux critiques et aux spécialistes qui ont bénéficié d'une visite guidée en-dehors des heures d'ouverture. (10). Il est bien entendu superflu d'ajouter qu'une visite complète du musée est fortement à déconseiller, tant en raison de la richesse considérable des collections que de la fatigue occasionnée par l'achalandage des salles; plus que jamais, le mot de Gae Aulenti, pour qui une visite de musée est avant tout un travail, se confirme à Orsay; il est donc préférable de rendre ce travail agréable et fertile en restreignant à l'avance son intérêt, malgré la tentation, et de réserver quelque temps pour compléter le tout à la librairie... à moins qu'on ait la fortune de trouver rapidement une table pour le thé et

de bénéficier ainsi de la vue reposante qui donne sur la Seine et sur les alentours de la Concorde tout proches.

#### LEÇON D'UNE MÉTAMORPHOSE

Dès le début des années 30, des difficultés liées au lieu d'implantation de la gare d'Orsay ainsi qu'au développement de la technologie et de l'exploitation ferroviaires commencent à se faire sentir; la gare est définitivement fermée au trafic des grandes lignes en 1939, perdant par là sa raison d'être et son prestige: courte vie pour un projet aussi ambitieux! Nous soulignons au musée une vie plus longue qui l'attend vraisemblablement s'il sait devenir une institution vivante.

La désaffection prématurée de la gare en dit long sur la confiance démesurée qu'une civilisation sereinement installée sur les fondations d'un matérialisme omniprésent accorda à l'indéniable puissance du rationalisme scientifique du XIXe siècle; pour avoir voulu laisser libre cours à cette volonté de puissance matérielle tout en sous-estimant sa contrepartie nécessaire, la puissance spirituelle, ce siècle a laissé en héritage un déséquilibre que, dans l'implacable spirale où se sont hasardés les pays industrialisés, ils auront pour tâche ardue de rétablir. La matière ne livre ses secrets qu'au prix de nouvelles énigmes et les scientifiques doutent (pas tous!) qu'on puisse, comme disent les alpinistes, «sortir par le haut» indemnes; on ne croit plus en effet aujourd'hui, comme c'était encore possible au début de ce siècle et ceci en contradiction totale avec ce qu'enseigne l'histoire des sciences et des idées, que les modèles théoriques sont définitifs. S'il en est ainsi des sciences de la matière, qu'en est-il de celles qui scrutent le vivant, parmi elles les sciences humaines et sociales dont l'architecture et le design sont aussi tributaires?

À l'entrée de la grande allée centrale du musée d'Orsay se tient, comme un sphinx, le buste de Goethe sculpté par David d'Angers. Davantage que sa chevelure «crépissante» (A. Fermigier), c'est son regard qui m'a arrêté: peu de sérénité dans ce froncement où l'interrogation, l'interpellation allais-je dire, semble le disputer à la bienveillance et à la sérénité; énergique, sans cependant atteindre au dramatique des émouvantes têtes de Ro-

din installées plus loin, mais surtout énigmatique, comme pour nous rappeler que la vérité oscille toujours entre l'ombre et la lumière. Goethe, on le sait, n'a jamais voulu de ces frontières que la connaissance humaine avait érigées entre l'art, la science, la philosophie; après avoir ouvert le XIXe siècle par la clarté de sa pensée, il nous convie, à travers sa sagesse, à clôturer sereinement et dignement le XXe. Les pièces exposées à Orsay sont encore vivantes en nous, qu'on le veuille ou non, et la métamorphose de cette gare nous permet opportunément de nous livrer à une méditation sur l'esprit qui en a aiguillé la réalisation. Et c'est bien l'histoire qui nous aide à découvrir la signification de notre activité humaine, car elle permet d'embrasser les phénomènes dans ce qu'ils ont de plus essentiel: leur vitalité et leur dynamisme; une vision arrêtée et figée, conforme aux modèles «structuralistes», n'est que l'illusion d'une pensée sans intuition, sans sentiment. (11) À Orsay, malgré toute la retenue qu'ont imposée les conservateurs en s'en tenant à une vision statique traditionnelle de l'histoire de l'art et en insistant pour distinguer les idées artistiques des autres courants d'idées contemporaines (ceux-ci sont évoqués mais juxtaposés), c'est à un réel plaisir de contemplation historique et esthétique que nous sommes conviés tout au long d'une visite qui sollicite, non seulement notre attention sensorielle et sensuelle, mais également la vivante participation de notre esprit. Et à cet égard ce musée a su conserver un judicieux équilibre entre sa mission de conservation et d'exposition des oeuvres et celle, plus contemporaine, de sensibilisation et d'éducation des foules.

C'est avec une certaine hâte que certains cherchent aujourd'hui à enterrer le «modernisme» comme s'il s'agissait d'un cadavre encombrant dont nous devrions avoir honte; grâce à Orsay nous prenons conscience de ce que son avènement avait d'inéluctable en raison de l'action conjuguée des forces de volonté matérielle qui le sous-tendaient. Plutôt que de l'effacer comme un cauchemar, il convient plus que jamais de l'étudier sereinement afin de l'embrasser dans une vision d'ensemble plus vivante et plus humaine.

#### NOTES

- 1 Parmi les anciens hôtels particuliers ouverts au public, le Musée Rodin (proche d'Orsay) et, dans le Marais, le Musée Picasso, le Musée Carnavalet, les Archives Nationales, le siège des Monuments Historiques, constituent des exemples de ce type d'architecture qui a servi de modèle en France jusqu'à l'architecture pavillonnaire contemporaine.
- 2 Ce souci d'intégration se retrouve dans la plupart des autres gares de Paris et reflète le sentiment général envers l'industrialisation et le modernisme dont les traces devaient disparaître derrière la façade, plus respectable. On comparera cette attitude avec celle du «brutalisme» de la gare Montparnasse, sans parler du Centre Beaubourg édifié près du Marais.
- 3 Les six propositions sont décrites dans le n° 104 de la revue **Monuments Historiques** consacré aux musées, daté d'octobre 1979.
- 4 Pour plus de détails, on consultera les deux articles présentés dans le n° 368 de **Techniques et architecture**, (oct.-nov. 1986) consacré aux musées, pp. 56-71. On y expose en particulier les principes techniques de l'éclairage à Orsay. Parmi tous les comptes-rendus, celui du n° 215 de la revue **Architecture Intérieure-Cree** de décembre 1986 est le plus complet.
- 5 On se rappellera peut-être cet espace, qu'Orson Welles utilisa pour tourner son film «Le Procès» en 1962.
- 6 L'ornementation architecturale en fonte moulée connut une vague de succès entre 1840 et 1870; malgré les efforts de Guimard pour vanter les produits des Fonderies St-Dizier, le coût exorbitant occasionné par la mise à disposition de nombreux modèles exposés dans de luxueux catalogues détourna les industriels et les architectes de ces produits, «avilis par l'abus». Voir à ce sujet F. Chaslin, «Les fontes ornées. Une architecture sur catalogue», dans le catalogue de l'exposition **Architecture et industrie**, Paris, Centre de Création Industrielle, 1983, pp. 148-159.
- 7 Sur la basilique du Sacré-Coeur de Montmartre, construite de 1876 à 1919 par Paul Abadie, architecte, et Lucien Magne pour l'architecture d'intérieur (il réalisa également celle de la gare d'Orsay), voir l'article de François Loyer, «Le Sacré-Coeur de Montmartre. L'Eglise souffrante et l'architecture triomphante», dans **Le Débat**, no 44, mars 1987, pp. 144-155 (no spécial «Orsay»).
- 8 Parmi les critiques qui s'emportèrent contre la présence de l'immense toile de Thomas Couture (466 x 775 cm) *Les Romains de la décadence* dans l'allée centrale en face de Courbet, il ne s'en est trouvé aucun pour apprécier l'humour opportun des conservateurs qui ont délibérément choisi ce tableau de Couture, et duquel, en se retournant, on n'accède aux chefs d'oeuvre de Courbet qu'après avoir gravi symboliquement quelques marches!
- 9 On comprend le souci qu'ont eu les graphistes de ne pas dépareiller visuellement le musée avec une signalétique en peinture rouge fluorescente; l'excès contraire, qui a nécessité l'installation de panneaux supplémentaires plus visibles (et plus laids), est tout aussi impardonnable. Par ailleurs, le nombre restreint des gardiens ne s'explique pas uniquement par des raisons économiques et syndicales (on sait qu'au Louvre, il n'y a pas assez de personnel pour tenir ouvertes toutes les collections le même jour); le système de sécurité, entièrement électronique donc invisible, est l'un des plus efficaces actuellement; son principe, emprunté à ceux existant dans les zones ultra-sécures des bases de lancement de fusées, exclut la surveillance visuelle directe dans les salles, donc la présence de nombreux gardiens.
- 10 J'ai pu m'assurer par contre auprès des personnes handicapées que l'accueil et les aménagements qui leur sont réservés étaient exemplaires.
- 11 Il suffit pour s'en convaincre d'assister aux visites guidées assurées par des étudiantes et étudiants en histoire de l'art avec un zèle et une déférence envers les canons actuels plutôt saisissants, changement de style significatif, car même l'humour a disparu de ces discours qui ne rencontrent guère, comme auparavant ceux des gardiens en képi, que l'ennui ou l'incompréhension des badauds.

### UN NÉCESSAIRE DIALOGUE

DENYS MARCHAND

Au début des années 60, dans une période d'abondance où les universités américaines disposaient de fonds importants pour la recherche, des psychologues ont réuni quelques architectes parmi les plus éminents d'alors en vue d'expériences sur la créativité. Un des exercices, entre autres, consistait en une composition bi-dimensionnelle avec des carreaux de céramique de même dimension mais de différentes couleurs. Et Saarinen racontait qu'après cet exercice, il avait rencontré Philip Johnson qui se vantait d'avoir écarté toutes les couleurs et d'avoir travaillé uniquement en noir et blanc. Saarinen lui aurait alors dit que lui-même n'avait travaillé qu'avec le blanc et d'ajouter: «Il était terriblement jaloux!» (1)

Pourquoi aborder la question du patrimoine par cette anecdote? Ce qui nous intéresse ici, c'est la notion de créativité liée à celle de contrainte. Loin de fuir la contrainte, Saarinen appelé à «mesurer» sa créativité se donne d'emblée la contrainte maximum (d'où la jalousie de Johnson) et il nous rappelle du même coup que la véritable créativité sait se jouer des contraintes, qu'elle serait de façon ultime, l'art de contraindre les contraintes.

Or, la conservation du patrimoine ou plus exactement, la nécessité de préserver un bâtiment de valeur patrimoniale ou d'en intégrer les qualités spécifiques dans un construit nouveau est encore considérée aujourd'hui par beaucoup d'architectes comme une contrainte inutile, un obstacle à la création, à leur liberté de créateur. Cependant, si l'on s'attarde

quelque peu sur l'oeuvre de quelques grands noms du modernisme on trouve des réalisations importantes qui paient leur tribut au passé. Saarinen lui-même a su «s'intégrer» à l'Université Yale avec le Morse College construit entre 1958 et 1962 et on retrouve chez Louis Kahn et Aalto un mode de création qui s'inspire du lieu de la future construction, de l'emplacement du projet et qui montre la voie du contextualisme tel qu'on l'entend présentement. Loin de constituer une entrave à la création, le contexte devient la source d'inspiration créatrice. De façon plus insidieuse encore, Reyner Banham nous démontre comment le crépi des maisons parisiennes traditionnelles, mis en évidence par les peintures de Maurice Utrillo, devient source d'inspiration pour Le Corbusier à la recherche d'une architecture nouvelle! (2)

Mais les exemples de Saarinen, Aalto ou Kahn n'ont pas suffi pour prévaloir sur le rejet de l'histoire et le rejet du passé qui a si fortement marqué le mouvement moderne. Rejet présent dès les débuts avec la poétique triomphaliste du futurisme et qui soutiendra la foi inconditionnelle dans la technologie et l'innovation jusque dans les années 70, comme nous le démontrent les projets théoriques d'Archigram et leur application pratique, le Centre Georges Pompidou. Rejet dont les conséquences seront multiples pour la pratique de l'architecture. Le sentiment de frustration de certains intervenants face au patrimoine ne trouve-t-il pas ses origines dans l'ignorance de l'histoire et surtout dans l'ignorance du contexte, des modes conceptuels et des moyens qui ont conduit à la production de ce patrimoine.

Mais, sans doute faut-il chercher aussi d'autres raisons que l'ignorance de l'histoire pour expliquer le malaise face au patrimoine. La relation de cause à effet serait beaucoup trop simpliste et la recette pour la corriger encore plus élémentaire.

Il nous faut interroger le mode conceptuel, le processus de conception de l'objet architectural où là aussi, l'absence de références ou plus exactement, le refus des références s'est imposé comme une condition sine qua non de l'acte de création artistique «pure». On retrouve ici encore l'attitude développée par le Bauhaus où les ateliers de création de Moholy-Nagy excluaient d'emblée toute relation avec des formes connues. Ces ateliers, conçus d'abord comme préparation aux cours d'arts plastiques, se sont plus tard retrouvés dans le curriculum d'architecture. Cette attitude marque encore la production artistique et la conception que l'on peut avoir de l'oeuvre d'art et de l'artiste contemporains. On pourrait même dire qu'elle n'est pas étrangère aux problèmes que rencontre la politique du 1%! Mais, de façon plus tangible il n'y a qu'à regarder les aménagements du Carré Viger pour constater combien certains de nos artistes, ici des sculpteurs, sont incapables de se rallier à un contexte.

La tradition des Beaux-Arts a toujours conféré le statut d'artiste à l'architecte et de là à adopter le mode de «création artistique pure» il n'y avait qu'un pas, trop vite et trop librement franchi, facilité en cela par la panoplie des techniques nouvelles, elles aussi affranchies du passé. Force nous est de constater que si l'architecture comme objet peut se concevoir comme abstraite de son contexte d'implantation, l'architecture comme pratique reste toujours tributaire du contexte culturel et social qui la génère.

Dans son introduction à Alois Riegl, (3) Françoise Choay nous rappelle avec justesse la tenue de deux conférences internationales au début des années 30. La première en 1931 organisée par la Commission de Coopération intellectuelle, sous l'égide de la Société des Nations abordait «le problème des villes anciennes et du tissu mineur qui constitue les abords des monuments.» Quant à la seconde, celle des CIAM de 1933 prônait, en architecture comme en urbanisme, une attitude nouvelle, celle de faire table rase du passé. On connaît l'avenir prometteur des CIAM, on connaît moins bien l'évolution de la notion de tissu mineur avancée surtout par les Italiens et qui devra subir le fascisme et la guerre avant de réapparaître à Venise dans les années 50 avec Giuseppe Samona ou à Rome avec

Ludovico Quaroni. C'est par ce chemin que vont se formuler les concepts contemporains de typologie et de morphologie présentés comme les générateurs des formes architecturales, concepts théoriques qui vont miner les bases du mouvement moderniste et occuper la place centrale du discours des post-modernes européens, (4) mais qui vont aussi trouver leur écho dans les travaux des contextualistes américains. Ainsi, il n'est pas surprenant de constater que Louis Sauer étudiait à Venise dans les années 50, avant de venir prendre la défense de l'architecture traditionnelle de Philadelphie dans les années 60, faisant ainsi figure de pionnier!

Précédant de loin le congrès des CIAM, les premiers architectes modernistes se sont d'abord opposés à la tradition classique, à son rattachement au passé et à son expression la plus dominante, celle du mouvement. L'intérêt que le XIXe siècle a porté aux monuments, l'instauration de politiques nouvelles de protection et de conservation ne sont sûrement pas étrangères à cette méfiance face au passé. En 1903, Alois Riegl en fait état: «C'est également cette prétention à la validité universelle de la valeur d'ancienneté qui pousse irrésistiblement ses tenants à la suffisance et à l'intolérance. Pour eux, hors de la valeur d'ancienneté, point de salut esthétique». (5)

C'est d'abord sur des questions d'architecture que se fait l'opposition passé/présent avant d'être transposée sur le plan de l'urbanisme. En fait, au moment où émergent les problèmes de l'urbanisme contemporain, celui-ci hérite de l'aversion pour le passé comme en témoignent les textes de Le Corbusier dont le plan Voisin rasait le coeur historique de Paris en 1922. Nous sommes de nos jours bien loin de pareilles positions et la volonté de conservation et de mise en valeur apparaît de plus en plus forte malgré de trop nombreuses démolitions.

Ainsi est-il ironique de lire aujourd'hui Françoise Choay dans cette même introduction (6) qui se questionne de la façon suivante: «Devant cette évolution, on ne peut pas ne pas s'interroger sur le sens de la conservation des monuments anciens, sur le rôle qu'elle joue, et devrait ou pourrait jouer dans les sociétés actuelles. La conservation ne stérilise-t-elle pas la création et l'innovation? Mais, la non-conservation ne revient-elle pas à nous priver de racines et de mémoires indispensables à l'innovation?», alors que Riegl lui-même s'efforce déjà de lui répondre 80 ans plus tôt, de la façon suivante: «Le conflit semble sans issue: d'un côté, la valorisation de l'ancien en soi, qui condamne par principe toute rénovation; et, de l'autre, la valorisation du neuf en soi, (Suite à la page 36)



# UN HABITAT INDIVIDUEL DE 100M<sup>2</sup> AU CENTRE-VILLE

Le retour d'une population au centre-ville métropolitain correspond à une volonté d'habiter un contexte vivant, interactif et stimulant. Pourtant les options offertes sont peu nombreuses et la formule se réduit souvent à deux possibilités: l'appartement localif ou l'appartement en copropriété dans un habitat collectif.

Pour certains le sacrifice de la solitude, de l'individualité au profit de services en commun et de transferts de responsabilités ne remet rien en question. Pour d'autres cependant l'individualité, le sens du territoire priment dans un contexte totalement hostile à ces préférences. En éliminant l'individualité, le sens des terrains vacants réservés à de plus fructueuses opérations, est-il possible d'avoir «son espace» hors d'une structure collective et d'y vivre à l'aise parmi les géants? Y a-t-il un résidu urbain insoupçonné au centre-ville qui puisse permettre de réaliser un tel projet ou faut-il inventer une toute nouvelle structure d'insertion?

La proposition devra inclure:

A) Un schéma global explicatif.

B) Un client, brève description du résident ou des résidents et du parti architectural (500 mots).

C) Un habitat/expression graphique au choix pour en décrire le développement.

**CONDITIONS GÉNÉRALES:**

Les expressions graphiques choisies peuvent être en couleurs ou en noir et blanc. La présentation du texte (client et parti architectural) doit se faire sur une feuille dont la grandeur maximale sera de 210 x 297 (format métrique régulier) collée au recto du carton de présentation. Les dessins ou autres modes graphiques seront présentés sur deux cartons au maximum ayant des formats de 500 x 750. L'inscription au concours est fixée à la semaine du 15 au 22 février (1988) et la durée du concours est limitée à 5 semaines, soit du 15 février au 21 mars 1988 à 18 heures, date d'échéance pour la remise des soumissions aux bureaux de la revue ARQ au 1463 rue Préfontaine, Montréal (H1W 2N6) ou pour la mise à la poste (le sceau postal en faisant foi).

**ANONYMAT**

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

**ADMISSIBILITÉ**

Le concours s'adresse exclusivement aux jeunes praticiens et praticiennes en architecture et en design, aux étudiant(e)s en architecture, en architecture de paysage, en design de l'environnement et en design industriel de 35 ans en date du 1er février 1988.

**DATES DU CONCOURS**

Lancement: Février 1988. REMISE DES PROJETS: Les projets présentés individuellement devront être reçus au 1463 rue Préfontaine avant le 21 mars 1988 à 18 heures. JURY: Mars 1988. REMISE DES PRIX: Avril 1988.

**LES PRIX**

\$500,00 1<sup>er</sup> Premier prix de \$2,000,00

\$1,000,00 2<sup>e</sup> Deuxième prix de \$1,000,00 chacun

\$500,00 3<sup>e</sup> Troisième prix de \$500,00 chacun

Tous les projets gagnants seront publiés dans une édition de la revue ARQ à l'été 1988.

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

Ayant pris connaissance des conditions du concours ARQ 1988 et m'y conformant, je vous fais parvenir mon inscription officielle.

**NOM DU RESPONSABLE:** \_\_\_\_\_

**ADRESSE:** \_\_\_\_\_

**ETUDIANT(E) (ARCH./DESIGN):** \_\_\_\_\_

**ÂGE:** \_\_\_\_\_

**TELEPHONE:** \_\_\_\_\_

**CONCOURS ARQ 1988**

# A DWELLING OF 100 M<sup>2</sup> DOWNTOWN

The wave of people returning to live in the city center is evidence of the desire to partake in a context that is full of life, engaging and stimulating. However, the options for accommodation are few and usually limited to rental or some form of shared ownership.

For some, the sacrifice of privacy, territoriality and individuality in exchange for shared services and diminished responsibilities is not questioned. For others, territoriality and individuality are of even greater importance in the face of an environment that is largely hostile to these needs.

If one excludes the vacant lots already reserved for more fruitful operations, is it still possible to create one's own dwelling outside of collective structures and live there at ease amongst the giants? Is there some overlooked urban remnant that would permit the realization of such a project? Or is it necessary to invent a new structure for its implementation?

The proposed project should include:

A) A scheme situating the residence within its context (a plan, an isometric or a diagram). The selection of the site is left to the entrant and could be either real or fictitious.

B) A brief description of the residence and the architectural parti (500 words).

C) The dwelling itself — method of presentation at the discretion of the entrant in order to best convey the project.

**GENERAL CONDITIONS:**

Presentations can be in colour or in black and white. The text (resident and architectural parti) should be presented on a separate sheet of a maximum size 210 x 297mm glued to the front of the presentation panel. All text, drawings and other elements of the presentation should be affixed to a maximum of two panels measuring 500 x 750mm. Registration for the competition is set for the week of February 15-22, 1988. The duration of the competition shall be five weeks, from February 15, 1988 to March 21, 1988. The deadline for the submission of entries shall be 6:00 p.m., March 21, 1988 at the offices of ARQ Magazine, 1463 rue Préfontaine, Montréal (H1W 2N6) or by mail in which case the date of the postmark shall suffice.

**ANONYMITY**

All entries shall be anonymous. The panels should be wrapped together in brown paper without any indication of the identity of the entrant. A sealed envelope containing the name of the entrant should be affixed to the back of each panel. One of these envelopes should also contain a proof of age (signed photocopy of Medicare card, driver's license or birth certificate) and a brief biographical note including current or completed studies. In the case of an entry sent by mail, an additional wrapping with address and postage should be added.

**ELIGIBILITY**

The competition is intended for young architects and designers, as well as students of architecture, landscape architecture, environmental design and industrial design at Université Laval, McGill University, Université de Montréal and the Université du Québec à Montréal. Entrants should not be more than thirty five years of age on February 1, 1988.

**COMPETITION DATES:**

LAUNCHING: February 15, 1988. DEADLINE FOR REGISTRATION: February 22, 1988. DEADLINE FOR SUBMISSION OF ENTRIES: 6:00 p.m. March 21, 1988. JURY: March 1988. AWARD OF PRIZES: April 1988.

**PRIZES**

1<sup>st</sup> Prize of \$2,000.00

2<sup>nd</sup> Prize of \$1,000.00 each

3<sup>rd</sup> Prize of \$500.00 each

All winning projects will be published in an issue of ARQ Magazine during the Summer of 1988.

The ARQ Competition is made possible with gracious assistance of La Briqueterie St-Laurent and the manufacturers of Selfortec insulating products, both divisions of Jannock products.

I am aware of the conditions for the ARQ competition of 1988. I am eligible to participate and would like to be registered for the competition.

**ENTRANT'S NAME:** \_\_\_\_\_

**ADDRESS:** \_\_\_\_\_

**STUDENT IN ARCHITECTURE OR DESIGN AT:** \_\_\_\_\_

**AGE:** \_\_\_\_\_

**TELEPHONE NUMBER:** \_\_\_\_\_

**ARQ COMPETITION 1988**

# ANNIVERSAIRES

PIERRE-RICHARD BISSON ET  
JACQUES LACHAPPELLE

## 100 ANS (1888)

### CRÉATION DE L'«ARTS & CRAFTS EXHIBITION SOCIETY»

Au cours du XIXe siècle, en Angleterre, des architectes comme Pugin ou des critiques comme Ruskin ont remis en cause l'impact de l'industrialisation et du mercantilisme sur l'environnement bâti. Il n'est donc pas surprenant que ce soit à Londres, en 1888, qu'une société comme l'«Arts & Crafts Exhibition Society» ait tenu sa première exposition. La société réunissait plusieurs architectes, peintres et artisans et a laissé à son nom tout un mouvement qui a marqué l'architecture moderne. L'un de ses membres les plus influents était certainement William Morris (1834-1896) qui a largement contribué à construire et à diffuser l'idéologie du mouvement. Rejetant ce qu'il considérait comme l'esclavagisme de l'industrie, il préconisait une production artisanale d'objets usuels à la fois simples, fonctionnels et sans artifices. Certains de ses contemporains lui ont reproché ironiquement de rendre à la perfection l'exécution primitive et les ornements barbares d'il y a des siècles. Il est vrai que pour ceux qui avaient pris l'habitude de se caier dans un mobilier victorien bien rembourré, la transformation de l'art de se débrouiller en une austère question de morale avait de quoi rebuter. Pourtant, surtout en ce qui a trait à l'architecture, l'Arts & Crafts a redéfini l'image du confort. Morris ayant délaissé l'architecture pour la décoration intérieure, c'est à Philipp Webb (1831-1915) avec la construction en 1859 de la résidence de William Morris, la Red House à Bexleyheath dans le Kent, que l'on doit la première application des principes que l'Arts & Crafts développera. Anticlassique d'esprit, sa volumétrie complexe soulignée par les fortes toitures et sa fenestration diversifiée procèdent de l'organisation intérieure. L'utilisation de matériaux locaux est favorisée, le nationalisme étant présent dans cette idéologie. Red House n'est pas un canon figé car l'Arts & Crafts a surtout voulu explorer des principes. Pourtant, par association, la plupart des grandes maisons rustiques

sont aujourd'hui étiquetées sous ce style.

Par contre, l'idéal socialiste de William Morris de favoriser un art égalitariste a sans doute échoué. L'Arts & Crafts a surtout encouragé la maison individuelle avec jardin perpétuant une idée du foyer que pouvaient surtout se permettre les classes moyennes supérieures et la bourgeoisie.

En dépit de son passéisme latent, l'Arts & Crafts marque une étape majeure dans l'évolution de l'architecture moderne. Dans la préface de son histoire de l'architecture moderne, L. Benevolo emprunte à Morris sa définition de l'architecture comme étant le résultat intégré de tous les aspects de l'environnement. Pevsner insiste sur le rôle de l'Arts & Crafts dans le développement de l'Art Nouveau. L'Arts & Crafts est également associé au mouvement des cités-jardins. Il s'est de plus propagé dans plusieurs pays, en particulier dans des centres du modernisme comme l'Allemagne et les États-Unis. Frank Lloyd Wright est probablement le membre le plus éminent du Chicago Arts & Crafts Society. Comme le montre Kelly Crossman dans «Architecture in Transition: From Art to Practice, 1885-1906» (McGill-Queen's University Press, 1987), une étude d'une rare qualité sur l'architecture canadienne, le Canada n'est pas en reste. Favorisé par un courant nationaliste anti-américain donc anti-beaux-arts au tournant du siècle, quelques architectes proposent en s'inspirant du Arts & Crafts une architecture nationale. Les désirs de Percy E. Nobbs (1875-1964) de puiser dans les traditions culturelles anglaises et françaises ainsi que les recherches de Ramsay Traquair (1874-1952) sur l'architecture héritée du Régime français expliquent que le retour à un «Revival» du patrimoine québécois au début du XXe siècle soit passé par l'Université McGill. Ce long trajet de l'idéologie Arts & Crafts en partage cependant le sort cynique: c'est au moment où toute tradition artisanale se meurt que des architectes accaparent une esthétique vernaculaire. Quoi qu'il en soit, une exposition au Musée des Beaux-Arts de Montréal sur William Morris, qui

se tient jusqu'au 13 mars permettra certainement de mieux juger la qualité et l'importance de son oeuvre.

## 300 ANS (1688):

### UN CHAMEAU L'EMPORTE



Si l'on en croit l'abbé Lambert et son Histoire du règne de Louis XIV (1844), Claude Perrault - un de nos collègues du Grand Siècle - serait mort de la maladie contagieuse qu'il avait contractée... en disséquant un des chameaux du roi!

Ce n'est peut-être là qu'un conte digne de figurer dans l'anthologie de son frère Charles mais l'insolite de l'affaire s'accorde bien au personnage et l'épithète dérivée de l'animal semble bien devoir s'appliquer à l'un ou l'autre des membres de son entourage, sinon à lui-même. En tout cas, c'est bien le nom que l'historien de l'architecture irrité par les lacunes et les contradictions des témoignages aimerait donner à celui qui, sciemment ou non, a créé l'embrouillamini autour des travaux de Perrault, et notamment au palais du Louvre.

Diplômé en médecine, féru de physique et de mathématiques, latiniste et archéologue, constructeur de machines et poète à ses heures, Claude Perrault (1613-1688) n'est venu à l'architecture qu'en amateur, et tardivement (vers 1664), si l'on excepte la restauration du manoir familial réalisée en collaboration avec ses frères. Traducteur de Vitruve, il se fit lui-même théoricien et contesta l'idéalisme classique en cherchant à légitimer les variations du goût, selon le pays et l'épo-

que, ce qui lui valut l'hostilité de Blondel et de l'Académie d'architecture.

C'est à son frère Charles - alors Contrôleur des bâtiments du Roi - et à la faveur dont celui-ci jouissait auprès du Surintendant Colbert, qu'il dut semble-t-il d'être nommé à l'Académie des Sciences et d'être associé au projet de parachèvement du Louvre. Ce sont encore les Mémoires de son frère qui lui valurent l'attribution du mérite principal pour la célèbre colonnade du palais ainsi que la paternité de l'Observatoire de Paris.

Dès le XVIIe siècle, Boileau en tête, on a toutefois nié l'importance de Claude Perrault. Il n'aurait que modifié, voire simplement repris et surveillé l'exécution d'un projet de Louis Le Vau, premier architecte du roi et concepteur de l'aile voisine du Louvre, face à la Seine. Ou bien il ne serait que le paravent de François d'Orbay, l'assistant et continuateur de Le Vau, à qui l'on attribue aussi l'Observatoire.

Il est évident que Perrault a au moins bénéficié des idées antérieures: le concept de la colonnade avait été avancé par Houdin dès 1661, et même Charles Perrault l'a réclamé comme sien. On sait aussi que Le Vau a travaillé au projet: une première proposition avait été rejetée avant que Louis XIV ne fasse appel à Bernini; après l'intermède italien, il a été nommé, avec Perrault et le peintre Le Brun, membre de la commission chargée de finaliser le projet. Il est tentant de lui donner le haut du pavé, mais on ne saurait négliger le caprice des princes. Certains ont fait observer que Le Vau n'était peut-être pas très "bien en cour" auprès de Colbert après avoir été l'architecte de Fouquet, son ennemi juré, et pouvait alors être relégué au second plan par le Surintendant. Il faut toutefois dire que Charles Perrault avait commencé par évoluer dans le même cercle et n'en était pas moins devenu son assistant.

Il est en définitive bien difficile de juger de l'influence relative de chacun et de savoir lequel a été éventuellement le plus "chameau", de Boileau à l'égard de Claude Perrault ou de Charles Perrault envers Le Vau.

# LE GRAND GAGNANT DU CONCOURS DES PRIX DE LA DÉCORATION ANTRON<sup>MD</sup> DE DU PONT EST...

<sup>MD</sup> Marque déposée de Du Pont



## DONALD E. PALMER GUYMARK PALMER DESIGN GROUP

M. Donald E. Palmer, du Guymark Palmer Design Group, est le gagnant du grand prix du concours de 1987 des Prix de la décoration ANTRON<sup>MD</sup> de Du Pont.

M. Palmer a remporté ce prix pour la décoration intérieure d'un wagon-salon appartenant à Canadian General-Tower Ltd., importante entreprise industrielle canadienne.

Inspiré du style art déco, le décor créé par M. Palmer incorpore du tapis de nylon ANTRON dans des tons vert et prune qui accentuent les lignes incurvées et la forme aérodynamique du wagon de chemin de fer. Le tapis, fabriqué par Coronet Carpets Ltd., a été fourni par Alexanian Contracting.

En plus du Prix de la décoration ANTRON, M. Palmer gagne un voyage pour deux en Italie à l'occasion de la Foire du meuble à Milan.

## ...ET LES AUTRES GAGNANTS SONT

Bélair Pagnetti Inc., de Montréal, pour un pied-à-terre aménagé pour M. André Métivier.

Décoratrice : Michèle Bélair  
Fabricant du tapis : Crossley Carpets Ltd.  
Fournisseur : Perfection Rug Co. Ltd.

City Interiors Ltd., de Vancouver, pour Reed Stenhouse Ltd.  
Décorateurs : Carol Jones et Susan Taubensee  
Fabricant du tapis : Milliken Industries of Canada Ltd.  
Fournisseur : Johnston Floor Co. Ltd.

Seeton Shinkewski Design Group Ltd., de Vancouver, pour The Canada Life Assurance Company  
Décorateurs : Keith Seeton, Gerry Shinkewski et Sally Mills  
Fabricant du tapis : Crossley Carpets Ltd.  
Fournisseur : Beatty Floors Ltd.

Robert Ouimet, Robert Vachon & Associés, de Montréal, pour Johnson & Johnson Inc.  
Décorateur : Robert Ouimet  
Fabricant du tapis : Milliken Industries of Canada Ltd.  
Fournisseur : Impact Rug Inc.

Ellman Bonic Inc., de Toronto, pour le Centre d'information technique de Pétroles Esso Canada.  
Décorateur : Irving Ellman  
Fabricant du tapis : Le Nouveau Groupe Harding Inc., Tapis Harding Ltée  
Fournisseur : Fabbri Tile Inc.



*Nos chaleureuses félicitations à tous les gagnants.*

# Une nouvelle façon de RÉFLÉCHIR...

demander  
simplement

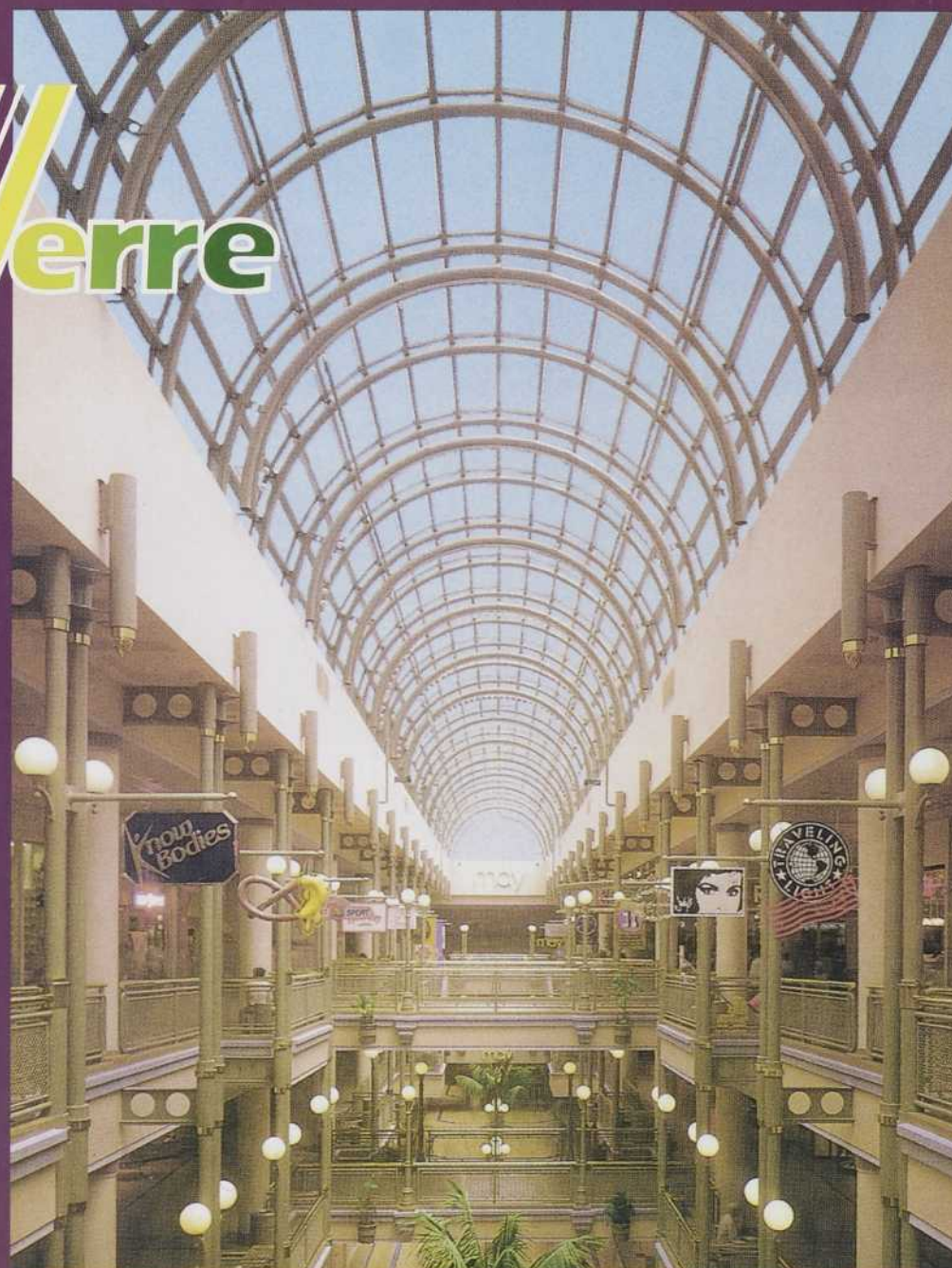
## CaloriV/erre

la pellicule réfléchissante  
invisible

L'utilisation de la pellicule **CaloriV/erre**® dans les grandes surfaces vitrées des édifices commerciaux et industriels aide à diminuer les coûts énergétiques tout en laissant une plus grande liberté au design architectural. Cette pellicule transparente et incolore, tendue entre les deux vitres d'une unité scellée, réfléchit la chaleur vers sa source grâce aux fines particules métalliques invisibles dont elle est recouverte pour conserver même aux espaces les plus éclairés leur chaleur en hiver et leur fraîcheur en été.

**CaloriV/erre**®, le bienfait de la lumière et le contrôle de la chaleur, des sons, des ultraviolets et de la condensation.

**CaloriV/erre**® s'utilise avec tous les types de verre.



**Les Industries E.T.S.G. inc.**

1035, rue Panneton  
Sherbrooke, Qc  
J1K 2B3  
(819) 563-7331



CaloriVerre est une marque de commerce  
enregistrée de Southwall Technologies.

## Revolution dans le concept des bardeaux d'asphalte



## Chateau

L'apparence distinctive des bardeaux sectionnés traditionnels à un prix abordable.

Pour un toit classique à un prix abordable, recherchez le nom, synonyme de distinction, que tous les constructeurs de maisons connaissent: CHATEAU.

Donnez à votre maison l'aspect architectural des bardeaux sectionnés tout en bénéficiant de l'avantage d'une pose facile.

L'apparence rustique ou moderne de votre maison peut être avantageusement coordonnée avec CHATEAU.

La construction "double épaisseur" du Chateau en fait le bardeau d'asphalte le plus robuste sur le marché aujourd'hui. Fier de sa Garantie de 25 ans, CHATEAU gardera toujours sa beauté malgré les intempéries.

Chateau est disponible dans quatre attrayantes couleurs :

Chateau Brun Double

Chateau Bois Flottant

Chateau Cèdre "earthtone"

Chateau Ardoise de Chapelle

De plus amples renseignements sur demande  
1-800-267-0185



## AIDE DEVIS



Le système modulaire ARTOPEX, la solution logique pour le lieu de travail des cadres et pour le bureau électronique. Fonctionnel, complet, souple, s'intégrant parfaitement dans l'ensemble, l'AMS a été conçu sur mesure pour répondre aux besoins de l'individu et à ceux des fonctions multiples du travail d'équipe dans un bureau moderne. Il assure en même temps une utilisation maximale de l'espace. Les tables convergentes de modèles «D» ou «P» disponibles en 3 profondeurs et 2 largeurs sont supportées par une colonne dont la hauteur se règle à la main sur une distance de 4 1/2" 5 finis en plastique laminé sont disponibles. ARTOPEX, pour embellir le décor des lieux de travail.

73



**THERMA-RAY: «SUR ET NATUREL»**  
Le principe des panneaux de chauffage par rayonnement est simple: ils accumulent la chaleur qui leur permet de chauffer les murs et les objets, contrairement aux systèmes traditionnels qui se contentent de chauffer l'air.

Aucun entretien... aucune plinthes ni conduits. Et le tout est garanti à vie! Therma-Ray, synonyme de liberté et de sécurité.

74

(Suite de la page 30)

qui juge gênante et déplaisante toute trace d'ancienneté, qu'elle s'efforce de supprimer. L'attrait immédiat exercé sur les foules par la valeur de nouveauté, et qui dépasse, encore aujourd'hui, celui de la valeur d'ancienneté; l'autorité dont jouit la valeur de nouveauté depuis des millénaires, (...); tout cela lui confère provisoirement une position presque inébranlable. On comprend alors à quel point le culte de la valeur d'ancienneté demeure, aujourd'hui, solidaire du travail pionnier de la valeur historique.» (7) Ce texte, rappelons-le date de 1903; une double visite, celle du mât du stade olympique suivie du Château Dufresne nous rappelle toute son actualité! Mais, doit-on dire que le conflit est sans issue? Ne faut-il pas plutôt reconnaître là, dans le partage entre l'ancien et le nouveau une dualité normale, une situation existentielle propre à la vie et au passage du temps. Ne faut-il pas voir dans les positions extrêmes de conservation et d'innovation ce constant retour du balancier qui suggère qu'entre chaque sommet plusieurs attitudes sont possibles et que des rencontres jugées à priori impensables puissent se produire. Ne voit-on pas aujourd'hui Léon Krier devenir le premier directeur de SOMAI, ce nouvel institut d'architecture fondée par une donation de l'agence Skidmore, Owens and Merrill.(8) Étrange rencontre de celui qui prône la «reconstruction des Arts et de l'Architecture en système de communication sociale... accompagnée... par une reconstruction méticuleuse de sa base matérielle, c'est-à-dire de l'Artisanat» et de l'agence américaine qui, plus que tout autre, a su promouvoir l'architecture industrielle, corporative et sans âme. Étranges chemins que ceux de ce balancier!

Et quand on songe aux démolitions des années 60, on peut rester perplexes devant les rénovations de la fin des années 80. L'Histoire nous a-t-elle rejoint? Peut-être. En tout cas, force nous est de constater que patrimoine et finance font bon ménage dans les couloirs du Windsor ou

les nouvelles verrières du Mont-Royal. Le patrimoine architectural a pris valeur commerciale, il se vend bien! On peut même se permettre d'en produire du tout neuf si on en juge par tous les frontons, corniches et lucarnes, tous plus ou moins factices qui viennent orner certaines productions architecturales actuelles. À croire que l'histoire nous dépasse (dans ce sens que nous ne la comprenons pas davantage!) alors même que ses éléments de rappel ne sont devenus ni plus ni moins qu'une décoration supplémentaire plaquée sur une architecture qui reste inchangée pour l'essentiel. Il n'est pas nécessaire de donner des exemples précis, il n'y a qu'à visiter les constructions récentes, de La Petite Bourgogne au centre-ville. Mais quel chemin prendre pour éviter le mimétisme primaire qui ne sert qu'à transposer des formes vidées de leur sens original. Plusieurs tentatives s'amorcent notamment par l'observation et la transposition d'éléments existants et un retour aux typologies traditionnelles. Le bâtiment au coin de la rue Milton et de l'avenue du Parc, par Mario Biocca en serait un exemple récent, le croisement des typologies effectué dans le centre d'Accueil Armand Lavergne par l'agence Blouin et associés marque une autre dimension de cette recherche de signification tandis que les ensembles résidentiels récents réalisés par Cardinal Hardy et BGH à l'Île-des-Soeurs renouent avec la tradition d'hiérarchie urbaine souvent exprimée dans l'architecture victorienne de Montréal. Est-ce suffisant et ces allusions à l'histoire sont-elles vraiment perçues comme telles? Quelles seront la vie et l'évolution de ces ouvrages. Il est trop tôt pour répondre. Laissons donc la place à l'interrogation de Demetri Porphyrios: «À l'heure actuelle, la question de l'architecture doit toutefois être posée non au plan des fragments historiques que l'on tente curieusement de sauver, mais sur la manière dont une architecture commune et durable peut-être élaborée, soit publique et

ouverte à l'évolution diachronique». (9)

Ainsi posée, la question nous renvoie à une architecture et un urbanisme ayant une signification, devenant moyen de rencontre et de communication. À cet égard, les travaux de Ken Greenberg et son groupe de design urbain à Toronto nous montrent la voie. Le quartier Saint-Lawrence a été rénové à partir de ces fragments historiques qui ont permis de reconstituer une trame urbaine de nature traditionnelle, des lieux, des espaces et des bâtiments renouant avec la tradition urbaine et l'histoire du quartier. De cette reconstruction sont nés une fierté et un sens d'appartenance qui ne touchent pas que les propriétaires des condominiums. Les habitants des H.L.M. du quartier en sont aussi fiers, conscients d'avoir trouvé là un lieu d'amarrage.

La démarche de Louis Sauer est tout aussi significative. Pionnier de la sauvegarde de l'architecture urbaine traditionnelle de Baltimore et de Philadelphie, Sauer construit ses ensembles en les reliant aux trames urbaines existantes et en établissant à priori les espaces publics, les lieux de rencontre.

La hiérarchie des voies présentées comme primaires, secondaires et tertiaires maintient la lisibilité du tissu urbain soutenue en cela par l'échelle conférée aux façades, des plus monumentales aux plus domestiques. Bien sûr, les matériaux et couleurs traditionnels sont utilisés, mais l'architecture conserve sa contemporanéité en se faisant l'interprète des caractéristiques de l'architecture traditionnelle: espacement des portes, recul des entrées, dessin des perrons et des porches etc... Il s'agit, on le constate, d'un vaste programme de travail qui va de la planification de l'îlot à la porte d'entrée.

Que faut-il retenir de ces expériences pour Montréal au moment où s'amorce, plein d'espoir, un renouveau de la planification urbaine. Sans doute, une redécouverte des trames de rues et des îlots traditionnels qui ont subi de dangereuses transformations. Une redécouverte des

typologies originales permettant une réinterprétation contemporaine et enfin une observation attentive et amoureuse des caractéristiques fondamentales de l'architecture traditionnelle de Montréal, un programme allant d'une vue d'ensemble du quartier d'intervention jusqu'au plus petit détail de la vie quotidienne.

### RÉFÉRENCES

- 1 L'expérience à laquelle fait référence cette anecdote est rapportée par MacKinnon, D.W., the Characteristics of Creative Architects and Further Reflections on their Implications for Architectural Education, in Whiffen, M., (ed.) **The Teaching of Architecture**, A.I.A., Washington D.C., 1964.
- 2 Voir les chapitres sur Le Corbusier dans Banham, R., **Theory and Design in the First Machine Age**, The M.I.T. Press, Cambridge, Mass., 1980.
- 3 Riegl, Alois, **Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse**. Traduction de D. Wiczorek. Éditions du Seuil, Paris, 1984. Ce petit livre, écrit en 1903 demeure toujours d'une grande actualité.
- 4 Jean-Louis Cohen résume cette évolution de façon succincte dans Cohen, J.L., **La coupure entre les intellectuels et les architectes, ou, les leçons de l'italophilie**. In Extenso, no 1, Recherche à l'École d'Architecture Paris-Villemin, Paris, 1984.
- 5 Riegl, op. cit. page 72.
- 6 Idem, page 10.
- 7 Idem, page 98.
- 8 Porphyrios, D., dans son introduction à la réédition par les Archives d'Architecture Moderne en 1980 du **traité de Quatremère de Quincy** «De l'imitation» publié en 1823.
- 9 Propos de Ken Greenberg et de Louis Sauer au Colloque «**Le patrimoine: significations et usages**» organisé par la Faculté de l'Aménagement, les 13 et 14 novembre derniers au Centre International de Design.



# BRIQUE DE CALCITE



PALAIS DE JUSTICE DE LONGUEUIL  
CHARTRAND ET FRAPPIER, ARCHITECTES.



PRODUITS ALBA INC.  
1-800-463-4920

L'Art  
de plaire!

Avec son revêtement  
d'aluminium maintenant  
disponible en 6 couleurs,  
la fenêtre à battants en  
pin SELECT est conçue  
pour assurer un maximum  
d'isolation et un minimum  
d'entretien.

**LA FENÊTRE À BATTANTS EN PIN SELECT**  
Un des nombreux produits de qualité offerts par



**J.B. CHARRON**  
Manufacturier de portes et fenêtres

(1975)  
LTEE

12, Lesage, C.P. 300  
Ste-Thérèse, P.Q. J7E 4J2  
Tél: (514) 430-2421 (Ste-Thérèse)  
(514) 871-1233 (Montréal)

Les couleurs réelles peuvent différer légèrement.