

ER
-799

A R Q

ARCHITECTURE . QUÉBEC

MIES VAN DER ROHE
À MONTRÉAL

77



AVEZ-VOUS LES MOYENS D'ÊTRE **COBAYE?**

PROBABLEMENT PAS...

Lorsque vous spécifiez des tuyaux de renvoi en fonte grise, vous recommandez un produit installé et testé depuis plus de 300 ans. Un produit sécuritaire et ininflammable, qui a fait ses preuves dans toutes sortes de conditions. Un produit qui, année après année, absorbe le bruit des vibrations, offrant ainsi un environnement de qualité. En fait, vous spécifiez un produit qui surpasse toutes les autres alternatives. Pourquoi vous priver de la tranquillité d'esprit qu'offrent les tuyaux de renvoi en fonte grise ?

La fonte grise... une valeur sûre.



ASSOCIATION CANADIENNE DES FONDERIES
DIVISION TUYAUTERIE DE DRAINAGE EN FONTE

A R Q

A R C H I T E C T U R E . Q U É B E C

ÉDITORIAL

- 5 UNE ARCHITECTURE À DÉCOUVRIR, UN PATRIMOINE À PRÉSERVER
FRANCE VANLAETHEM

MIES VAN DER ROHE À MONTRÉAL

- 7 MIES VAN DER ROHE À MONTRÉAL
JEAN-FRANÇOIS BÉDARD
- 8 A PARADIGM WORTH PRESERVING
DAVID SPAETH
- 11 CLARTÉ, RIGUEUR ET IDÉAL
UN TÉMOIGNAGE DE PHYLLIS LAMBERT
- 12 LES TRIBULATIONS D'UN PROJET
FRANCE VANLAETHEM
- 16 LE WESTMOUNT SQUARE
FRANCE VANLAETHEM
- 18 L'ÎLE DES SOEURS,
«LE PLUS MERVEILLEUX DOMAINE RÉSIDENTIEL EN AMÉRIQUE DU NORD»
ANNE CORMIER
- 20 LA STATION-SERVICE DE L'ÎLE DES SOEURS
JEAN-FRANÇOIS BÉDARD

PUBLICATIONS ET ÉVÉNEMENTS

- 22 THE ARTLESS WORD • MIES VAN DER ROHE ON THE BUILDING ART
UN LIVRE LU PAR ÉRIC GAUTHIER
- 22 THE PRESENCE OF MIES
UN COLLOQUE PRÉSENTÉ PAR DETLEF MERTINS
- 24 INVENTORIER LE PATRIMOINE MODERNE
UN COMPTE-RENDU DE LA 2^E CONFÉRENCE DOCOMOMO PAR FRANCE VANLAETHEM

MEMBRES FONDATEURS

PIERRE BOYER-MERCIER, PIERRE BEAUPRÉ,
JEAN-LOUIS ROBILLARD

ÉDITEUR

PIERRE BOYER-MERCIER
RÉDACTRICE EN CHEF
FRANCE VANLAETHEM

MEMBRES DU COMITÉ DE RÉDACTION

PIERRE BOYER-MERCIER, JEAN-FRANÇOIS BÉDARD,
RICARDO L. CASTRO, ÉRIC GAUTHIER,
FRANCE VANLAETHEM

MEMBRES DU COMITÉ DE RÉDACTION TRIMESTRIEL

PIERRE BOYER-MERCIER, JEAN-FRANÇOIS BÉDARD,
RICARDO CASTRO, PAUL FAUCHER,
TERRANCE GALVIN, ÉRIC GAUTHIER,
NICOLE LARIVÉE-PARENTEAU, ALEXIS LIGOUGNE,
RODRIGUE PAULIN, MARK PODDUBIUK,

FRANCE VANLAETHEM

SECRÉTAIRE DE RÉDACTION ET COORDONNATRICE

NICOLE LARIVÉE-PARENTEAU

PRODUCTION GRAPHIQUE

CŒPLIA DESIGN INC.

DIRECTION ARTISTIQUE

JEAN-H. MERCIER

REPRÉSENTANTS PUBLICITAIRES:

JACQUES LAUZON ET ASSOCIÉS



- MONTRÉAL: 785, RUE PLYMOUTH, BUREAU 310
VILLE MONT-ROYAL, QUÉBEC, H4P 1B3
TÉLÉPHONE: (514) 733-0344, FAX: (514) 342-9406
- TORONTO: 60, WILMOT STREET WEST, UNIT 7
RICHMOND HILL, ONTARIO, L4B 1M6
TÉLÉPHONE: (416) 866-4141, FAX: (416) 866-9175

ARQ EST DISTRIBUÉE À TOUS LES MEMBRES DE

- L'ORDRE DES ARCHITECTES DU QUÉBEC ET DE
- LA SOCIÉTÉ DES DÉCORATEURS ENSEMBLIERS DU QUÉBEC.

DÉPÔT LÉGAL:

- BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DU QUÉBEC,
- BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DU CANADA.

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

© GROUPE CULTUREL PRÉFONTAINE

ISSN-0710-1162

COURRIER DE LA DEUXIÈME CLASSE, PERMIS NO 5699

ARQ/ARCHITECTURE • QUÉBEC EST PUBLIÉ SIX FOIS L'AN PAR

LE GROUPE CULTUREL PRÉFONTAINE,

CORPORATION SANS BUT LUCRATIF.

LES CHANGEMENTS D'ADRESSE, LES EXEMPLAIRES NON
DISTRIBUABLES ET LES DEMANDES D'ABONNEMENT DEVRAIENT
ÊTRE ADRESSÉS AU

GROUPE CULTUREL PRÉFONTAINE

1463, RUE PRÉFONTAINE

MONTRÉAL, QUÉBEC

H1W 2N6

TÉLÉPHONE: (514) 523-6832

ABONNEMENTS: LUCIE VALLÉE

• AU CANADA

- 6,42\$/NUMÉRO

- 38,52\$/6 NUMÉROS

- 64,20\$/INSTITUTIONS ET GOUVERNEMENTS

NUMÉRO D'ENREGISTREMENT T.P.S.: R 102 208 469

NUMÉRO D'ENREGISTREMENT T.V.Q.: 1001146203TQ0001 SS

• HORS CANADA:

- 6,00\$/NUMÉRO

- 48,00\$/6 NUMÉROS

- 60,00\$/INSTITUTIONS ET GOUVERNEMENTS

PAGE FRONTISPICE

LE WESTMOUNT SQUARE, 1964-1969.

PHOTO: HEDRICH-BLESSING.

COURTOISIE DE L'ILLINOIS INSTITUTE OF TECHNOLOGY

ERRATUM

LE PROJET DE LA BOULANGERIE ET DU MOULIN NEUF À L'ÎLE DES MOULINS DE TERROBONNE, PRÉSENTÉ DANS LE NUMÉRO 67 DE LA REVUE ARQ AUX PAGES 28 ET 29,
A ÉTÉ RÉALISÉ PAR LES ARCHITECTES BLOUIN FAUCHER AUBERTIN BRODEUR GAUTHIER PLANTE, JACQUES PLANTE ÉTANT L'ASSOCIÉ CHARGÉ DU DESIGN ET DE SON DÉVELOPPEMENT.

You're not to be blamed if, after even a cursory visual examination of the Lexus SC400, you find yourself consumed by a desire to possess it. For this luxury sports coupe is

in fact a rolling automotive sculpture. Of course, further inspection will only serve to fuel the fire. Beneath the gently sloping hood waits a 4.0 litre V8 that pulls smoothly and with

authority. Press the accelerator and feel yourself sink back into the leather-upholstered seat as you proceed from 0 to 60 mph in a scant 6.9 seconds.

When It Was Decreed This Could Not Happen



Next, fill the near silence of
the interior with a crescendo of music
played on the 280 watt, 7 speaker
Nakamichi stereo system with
12 disc CD changer. In fact, the

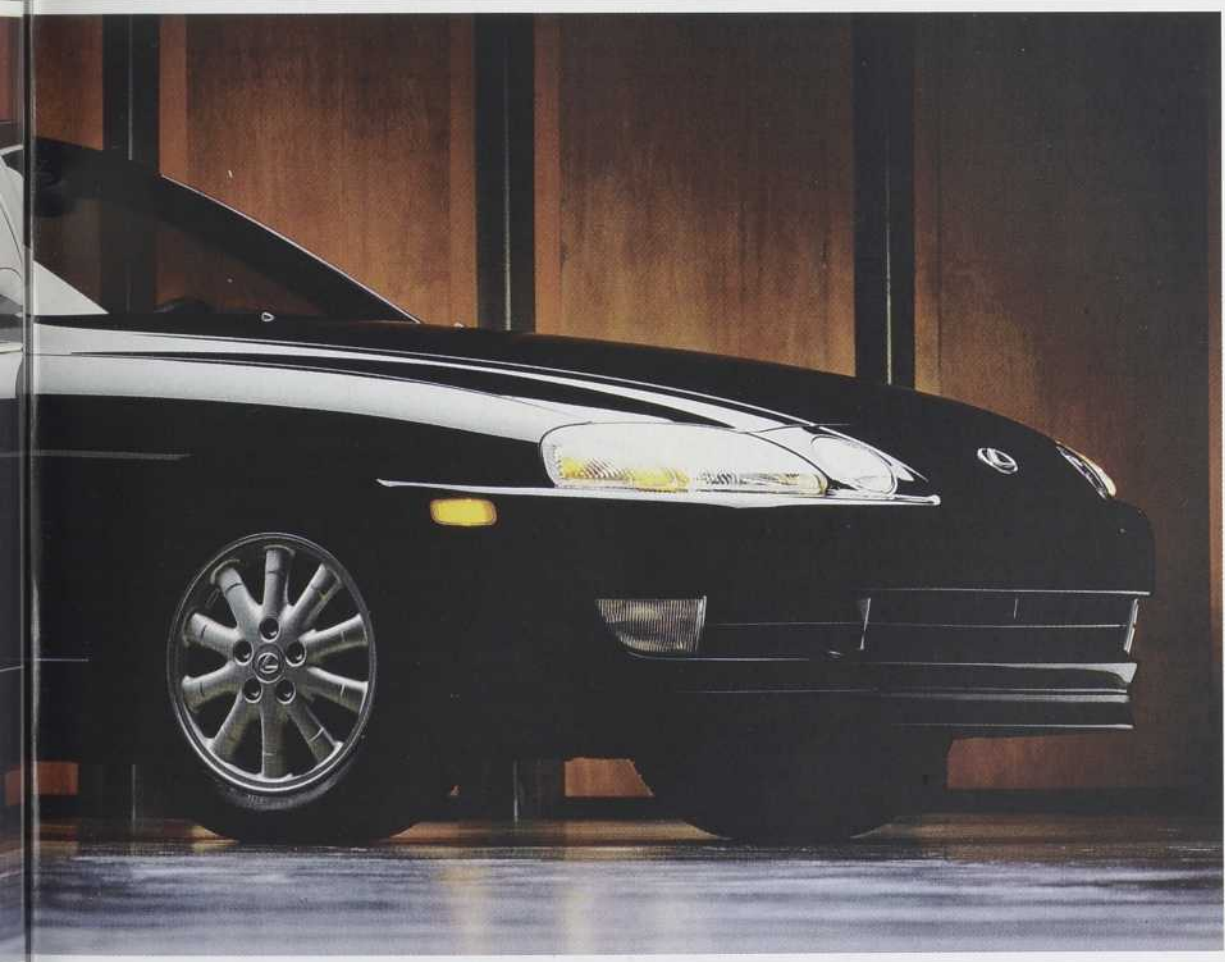
closer you look at the SC400, the
more apparent it becomes that
its true beauty actually lies below
the surface.

To secure the name of the

Lexus dealer nearest you, just call
1-800-26-LEXUS today. Why fight it?



Thou Shalt Not Covet, We Have Been Foreseen.





Les Carreaux RAMCA Ltée.

RAMCA est une institution parmi les grandes maisons de carreaux de céramique au Canada. Chef de file dans son domaine, RAMCA joue la créativité, l'audace et l'originalité, gages d'un sens artistique fertile que lui reconnaissent architectes et designers et qui lui vaut la confiance du public depuis 25 ans.

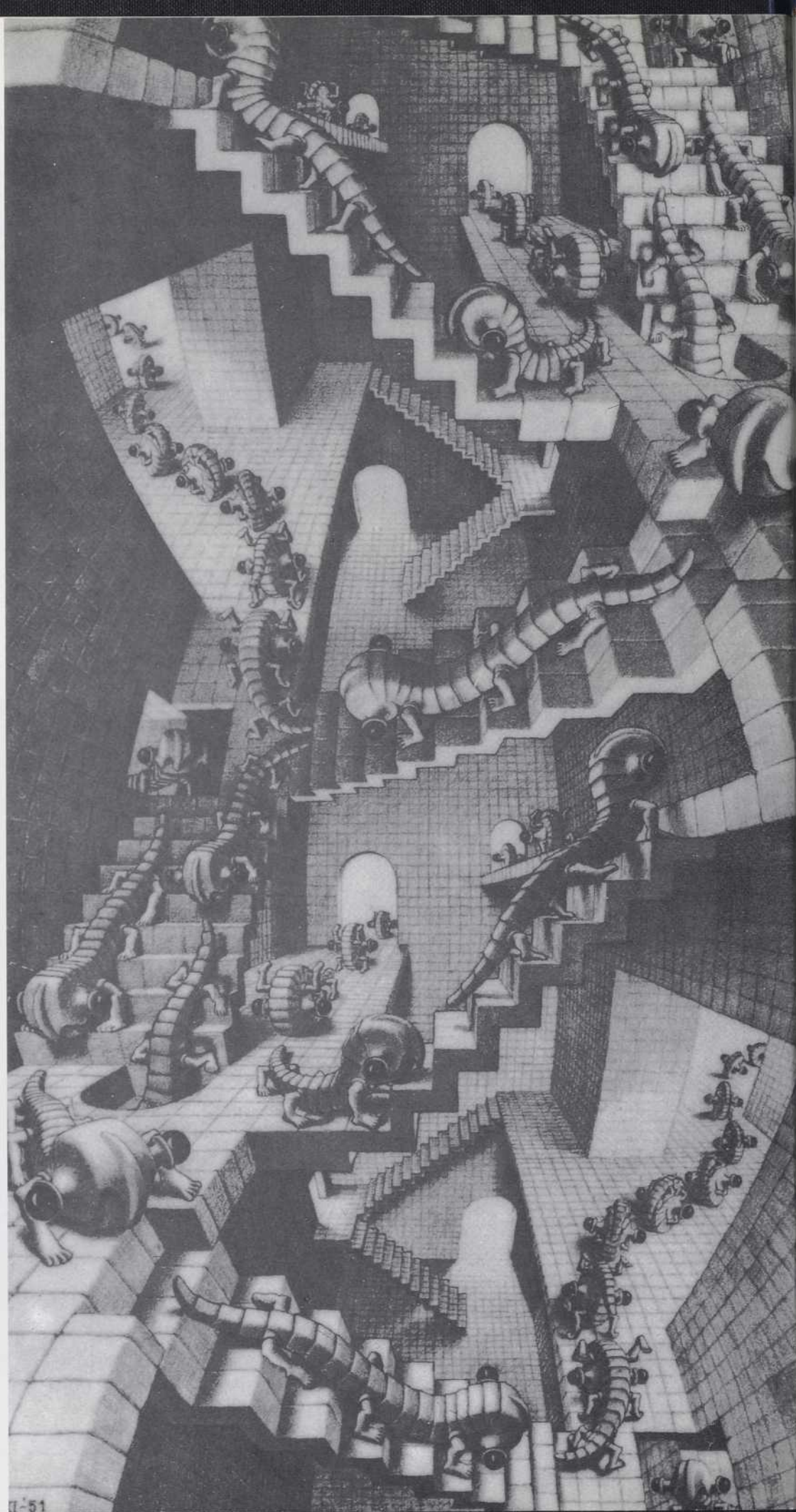
Tout au long de ces années, RAMCA n'a jamais dérogé à son objectif premier: être un leader en matière de carrelage, au Canada comme dans certaines régions des Etats-Unis. Un mandat dont s'acquitte RAMCA en maintenant une image de marque fondée sur la qualité et l'innovation.

1085, ave. Van Horne
Montréal, Québec
H2V 1J6

tel : (514) 270-9192
fax: (514) 270-5897
1-800-363-9907



à travers le Canada



UNE ARCHITECTURE À REDÉCOUVRIR UN PATRIMOINE À PRÉSERVER

Alors que le monde était plongé dans la crise, que les destinées du Québec étaient placées pour la première fois sous la férule du très conservateur Maurice Duplessis et qu'en Allemagne, Adolf Hitler poursuivait sa politique extérieure expansionniste et la disqualification de l'art moderne, Mies van der Rohe quittait l'Europe pour l'Amérique, Berlin pour Chicago. Là, son engagement comme professeur et directeur du Département d'architecture de l'Armour Institute of Technology (le futur Illinois Institute of Technology) donnait un nouveau départ à sa vie professionnelle qu'infléchirait de manière décisive, quelques années plus tard, sa rencontre avec Herbert Greenwald. Pour ce jeune promoteur immobilier de Chicago -il avait vingt-neuf ans en 1946-, épris de philosophie comme lui, Mies dessina la plupart des édifices commerciaux qu'il a bâtis en Amérique du Nord, de l'immeuble Promotory (1946-1949) à Chicago à l'ensemble résidentiel Lafayette Park (1955-1963) à Détroit, en passant par le fameux 860-880 Lake Shore Drive (1948-1951), sur les bords du lac Michigan. L'intention de Greenwald n'était-elle pas de construire du Mies van der Rohe, d'un océan à l'autre? Un désir qu'il ne put réaliser, il mourut prématurément en 1959. Son ambition, dans une certaine mesure, lui survécut puisque son avocat poursuivit son entreprise par le biais des Metropolitan Structures Inc. de Chicago, la maison mère des Structures métropolitaines du Canada qui développeraient, au Québec, dans les années soixante, l'Île des Soeurs, un nouveau quartier résidentiel à la planification et à la construction duquel Mies van der Rohe fut associé.

Au cours des très prospères années soixante, Montréal a été profondément transformée par l'action conjuguée des promoteurs immobiliers et de l'État; alors que sa banlieue s'étendait, son centre-ville, tout à la fois, s'élevait et se creusait. Le début de la décennie fut marquée par la construction des plus hauts gratte-ciel du Dominion britannique, la Place Ville-Marie et la tour de la CIBC, des opérations immobilières d'envergure qui furent suivies par d'autres, des interventions bâties qui modifièrent profondément la structure urbaine montréalaise, la modelèrent pour l'adapter à l'intensité et à la rapidité croissante des échanges économiques, des édifices et des ensembles d'une très grande qualité architecturale. Montréal est non seulement une des très belles villes de Style international, mais encore, après Chicago et Détroit, la ville dans laquelle Mies van der Rohe, ce maître incontesté de l'architecture du XX^e siècle, a construit le plus grand nombre de projets au cours de sa carrière américaine, certes tous des projets commerciaux. Outre les trois barres résiden-

tielles de l'Île des Soeurs, pour laquelle il a aussi dessiné la première station service, bien entendu, il a conçu aussi, bien sûr, le Westmount Square (1964-1969), mais également esquissé deux autres projets : la Mountain Place (1961) et l'ambitieux Dominion Centre (1968-1969), un complexe qui aurait dû rivaliser avec le Toronto-Dominion Centre, en étendue et en hauteur, s'il avait été construit. Cette architecture idéalement fondée et techniquement intégrée est à redécouvrir, pour ses qualités urbaines notamment. Cet héritage exceptionnel est à préserver. Comme le souligne le professeur David Spaeth, la motivation de Mies van der Rohe était de faire une architecture de nature générale, une pure expression du temps. Aussi pour mesurer son talent et tester la validité de ses idées, il n'est pas nécessaire de considérer tous les édifices qu'il a construits. Il suffit de regarder quelques exemples, quelques détails, ou même une seule de ses réalisations. Parmi les édifices montréalais, le pavillon de la station-service de l'Île des Soeurs et le complexe du Westmount Square sont les plus intéressants, chacun étant représentatif d'une typologie miesienne caractéristique, tous deux mettant en forme des programmes uniques dans l'oeuvre de l'architecte. Après la décoration et le paysagement de la Place Ville-Marie, le «redressement» urbain de la tour CIBC et la «rénovation-digestion» de l'Ambulance Saint-Jean, il serait temps qu'au Québec l'on prenne soin de ce patrimoine bâti qui témoigne d'une période si importante de notre histoire, la Révolution tranquille, moment de modernisation profonde de la société québécoise, tant au plan structurel que culturel. Et, du point de vue de l'art, aucune autre époque, ne nous a légué des oeuvres d'un architecte, d'une telle importance culturelle et d'une telle renommée internationale. Lors de la contestation publique qu'avait provoquée la réhabilitation architecturale inconsiderée du Westmount Square, trente-deux architectes du Québec, praticiens, professeurs et directeurs d'institutions, demandèrent à la ministre des Affaires culturelles de classer le Westmount Square comme bien culturel. En accordant une telle reconnaissance à cet ensemble urbain moderne ainsi qu'à la petite station-service, le gouvernement du Québec ferait une percée attendue, sinon nécessaire dans le domaine du patrimoine moderne. De plus, il contribuerait sans nul doute à revaloriser l'ensemble de la production bâtie de cette époque dont tous les éléments constitutifs n'ont certes pas la même perfection, mais dont plusieurs sont d'une grande qualité plastique et technique et méritent mieux que les déguisements dont ils sont affublés après rénovation.

Toute l'originalité

que vous recherchez



Avec l'emploi des gammes de briques spéciales et de blocs architecturaux de BRIQUETERIE ST-LAURENT, toujours un gage d'apparence distinctive et de durabilité, laissez à votre imagination toute la latitude voulue pour élaborer les formes originales de vos projets.



BRIQUETERIE
ST-LAURENT

LA PRAIRIE (QUÉBEC) (514) 866-8374

MIES VAN DER ROHE À MONTRÉAL

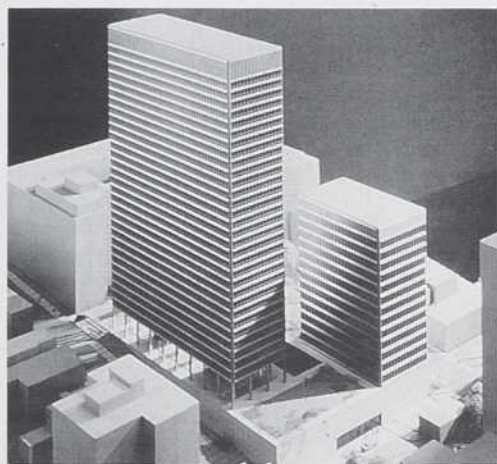
JEAN-FRANÇOIS BÉDARD

Montréal, comme la plupart des grandes villes nord-américaines, connut au cours des années cinquante et soixante un essor spectaculaire qui la transforma, en l'espace d'une décennie, d'une ville qui avait préservé jusque là l'essentiel de son aspect de ville industrielle victorienne en une véritable métropole moderne. La construction de la Place Ville-Marie (1955-1965), à l'initiative du promoteur américain William Zeckendorf, annonça de façon éclatante cette transformation radicale. D'une taille sans précédent, cette opération immobilière mettait un terme à un grand projet urbain dont l'origine remontait au début du siècle. Conçue, comme la plupart des nouveaux géants qui la suivront, par un célèbre architecte étranger, l'Américain Henry Cobbs de l'agence I. M. Pei & Partners, la Place Ville-Marie fut réalisée en collaboration avec une jeune agence locale, Affleck, Desbarat, Dimakopoulos, Lebensold, Sise, qui agissait comme firme d'architectes résidente. Au même moment, deux quadrilatères plus loin à l'ouest, montait l'élégante tour de la Banque Impériale de Commerce (1959-1962) dessinée par l'architecte canadien d'origine britannique Peter Dickinson. Toujours sur le boulevard Dorchester, la société CIL inaugurait aussi en 1962 son siège social, un édifice conçu par Gordon Bunshaft de la firme américaine Skidmore, Owings and Merrill alors que quelques années plus tard, deux spécialistes italiens, l'architecte Luigi Moretti et l'ingénieur Pier Luigi Nervi, collaborèrent à la réalisation de la Place Victoria (1964-1966) pour laquelle l'agence Greenspoon, Freedlander & Dunne agissait comme firme d'architectes résidente. La construction de la Place Bonaventure (1964-1967) vint clore cette période d'intense activité; ses formes trapues et son innovatrice multifonctionnalité rompaient résolument avec les réalisations antérieures de verre et d'acier.

Le Westmount Square s'insère donc parfaitement dans ce groupe de bâtiments réalisés par de prestigieux architectes étrangers immédiatement avant la tenue de l'Exposition universelle. Il n'est cependant pas le seul projet commercial élaboré par Mies van der Rohe pour Montréal. En effet, l'agence de l'architecte avait dessiné deux autres propositions d'ensembles urbains pour le centre-ville de la métropole: la Mountain Place (1961) et le Dominion Centre (1968-1969) (1).

LA MOUNTAIN PLACE

Le premier projet de Mies van der Rohe pour Montréal, dont l'architecte Joe Fujikawa était responsable, concerne l'élégant quartier résidentiel du Mille carré doré. La Mountain Place construit un terrain situé au centre de l'îlot urbain délimité aujourd'hui par les rues Sherbrooke, Drummond, de la Montagne et l'avenue Docteur-Penfield. Le programme exigeait deux tours, l'une destinée à l'habitation, l'autre à des bureaux. La solution formelle privilégiée par Mies pour ses projets multifonctionnels, à savoir la disposition de tours sur un vaste socle - solution qu'il utilisera plus tard au Westmount Square - se prêtait parfaitement aux contraintes imposées par la forte déclivité du terrain. Le sol artificiel créé par l'architecte, véritable belvédère sur la ville, se terminait au sud par un mur élevé



dans lequel étaient pratiquées les entrées desservant le garage et les services alors que deux barres parallèles, de formes différentes et comptant respectivement treize et trente-deux étages, venaient l'occuper. Érigées le long des rues, leurs volumes distincts encadraient asymétriquement une place dont l'axe central correspondait à l'entrée d'un édifice existant, formant au nord la tête de l'îlot urbain. L'espace urbain ainsi créé pouvait être lu de deux manières différentes: d'une part, comme une place aménagée devant la grande barre et sur laquelle s'ouvre son hall d'entrée transparent et, d'autre part, comme une place axiale dont le tracé articule l'ancien et le nouveau (2).

LE DOMINION CENTRE

Le Dominion Centre, projet commandé par la CEMP Investments, une société des Bronfman, s'implantait en plein coeur du centre commercial de Montréal, de part et d'autre de la rue Sainte-Catherine, entre les rues Peel et Metcalfe, immédiatement au nord du Square Dominion (3). Le vaste complexe multifonctionnel abritant bureaux, habitations, commerces et stationnements remplaçait les édifices commerciaux situés au sud de l'Hôtel Mont-Royal ainsi que le Dominion Square Building, réalisé par les architectes Ross et MacDonald quarante ans plus tôt. Deux tours étaient prévues sur le vaste socle qui transformait la rue Sainte-Catherine en tunnel: au nord, une tour de cinquante-sept étages - qui, construite, aurait été la plus haute de la ville - abritait des bureaux, alors qu'au sud, en bordure du Square Dominion, une tour de quarante-quatre étages était destinée à l'habitation. Entre ces deux bâtiments l'architecte érigeait un pavillon carré d'un étage qui donnait à l'ensemble une ressemblance frappante avec son homonyme, le Toronto-Dominion Centre de Toronto, complété à la même époque.

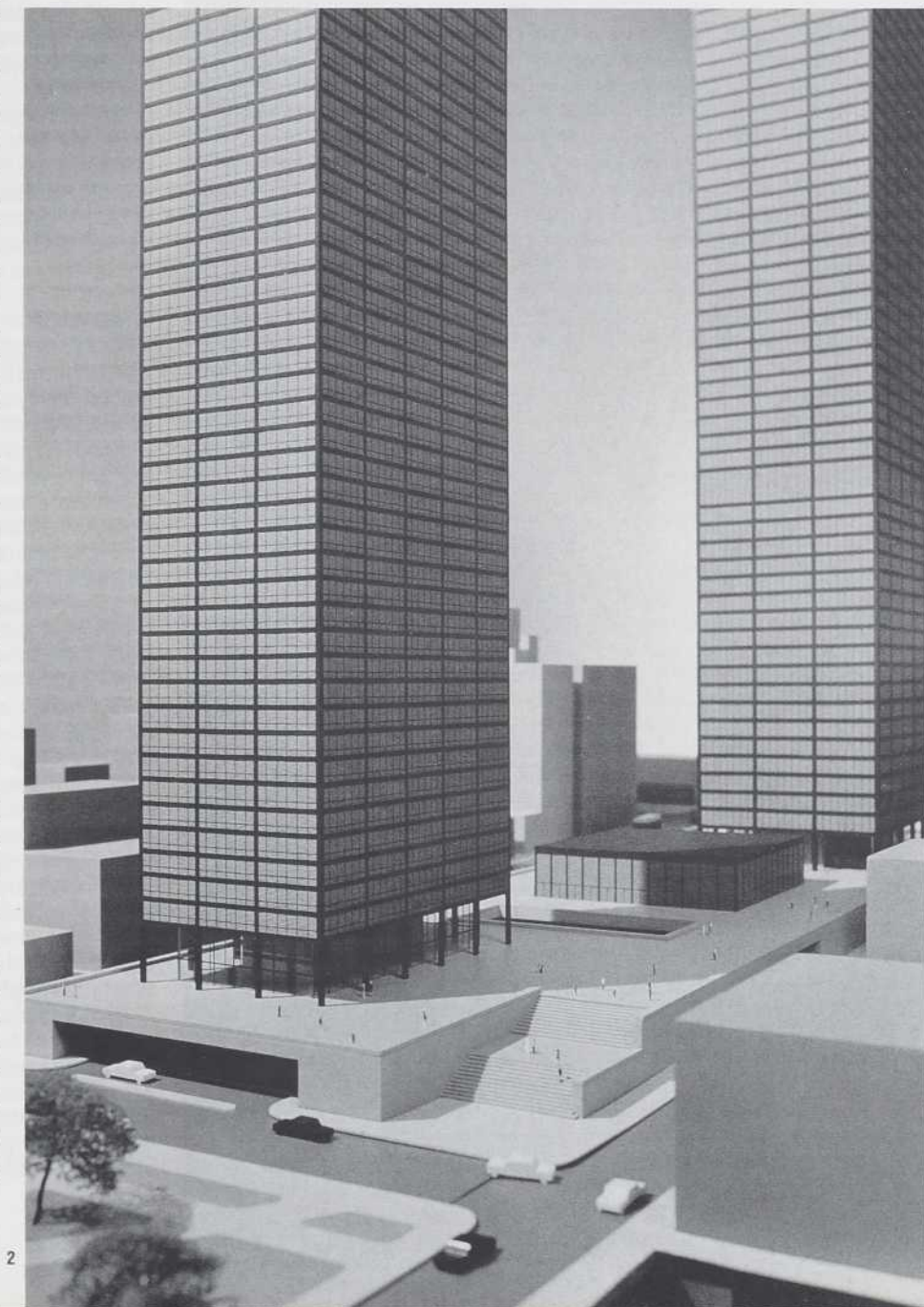
NOTES

1. Il existe peu de documentation sur ces projets montréalais. Notons néanmoins «Mies van der Rohe: An Annotated Inventory of Tower Buildings», *UIA International Architect Magazine*, n°3, (1984), p. 15 et 18.
2. «Mies van der Rohe: An Annotated Inventory of Tower Buildings», p. 15.
3. Cette commande tardive, obtenue alors que Mies était gravement malade, fut prise en charge par Dirk Lohan, l'un de ses proches collaborateurs.

NOTICE BIOGRAPHIQUE

Jean-François Bédard occupe le poste d'adjoint au conservateur à la division des Dessins et Estampes du Centre Canadien d'Architecture. Il est également membre du comité de rédaction de la revue ARQ.

1. Projet pour la Mountain Place, Montréal, 1961. (Photo: Hedrich-Blessing, archives Fujikawa Johnson and Associates Inc., Chicago)
2. Projet pour le Dominion Centre, Montréal, 1968-1969. (Photo: Hedrich-Blessing, archives Dirk Lohan Associates)



WESTMOUNT SQUARE A PARADIGM WORTH PRESERVING

DAVID SPAETH, PROFESSOR ARCHITECTURE, UNIVERSITY OF KENTUCKY



Each opportunity to consider the architecture of Ludwig Mies van der Rohe (1885-1969) is an occasion for a new assessment and re-evaluation. Such opportunities have resulted in a gradual distillation of my views concerning the significance of Mies's work and its relative importance within the history of architecture. It is, then, my intention to place Mies's architecture within a larger context, to make clear the forces and ideas that helped shape his buildings and to describe his work in terms of the development (or evolution) of four typologies with special attention to the significance of Westmount Square (1965-1968), Montréal, Québec.

ANIMATING IDEAS

To begin, the following four considerations can be said to animate all of Mies's mature works:

- first, his understanding of the concept of the *Zeitgeist* or "spirit of the times", that is, at a given point in history there exists a driving force that animates the age and is expressed in the cultural artifacts of that age;
- second, his appreciation of the *Baukunst* or "art of building construction";
- third, that space exists as a continuum;
- and last, his articulation and refinement of architectural typologies or building types.

These four points form an intellectual construct for the analysis of Mies's architecture. In terms of the definition and articulation of this construct, four spatial typologies emerge: the low, free-standing buildings; the tall, free-standing office or apartment block; the long span building; and an ensemble of (low or high) free-standing buildings. It is the last category to which Westmount Square belongs and from which it will be discussed.

EDUCATION

Mies was largely self-taught as a professional. As a child, he attended Aachen's *Domschule* from 1892 to 1899 and a local trade school, the *Sperrathschule*, 1899 to 1901. When his formal education ended, he was only 15 years old, but he continued his education on his own, reading extensively in the areas of philosophy, the physical sciences, and biographies and autobiographies of self-made men and women. With typical understatement, he described his education as an architect as follows: "I had no conventional architectural education. I worked under a few good architects; I read a few good books—and that's about it." (1)

One of these few good architects was Peter Behrens from whom, Mies said, he "learned great form." (2) From another, H.P. Berlage, whose work he studied during an extended visit to Holland (1911-1912), Mies said, he "learned great structure." (3) But Mies's sincere appreciation of Behrens's "form" and Berlage's "structure" did not overshadow Karl Friedrich Schinkel's (1781-1841) enduring influence on his work. In the final analysis, the influence of Germany's leading neo-classical architect of the nineteenth century was something Mies had to confront. According to Mies, "After Berlage I had to fight with myself to get away from the classicism of Schinkel". (4) Mies's "fight" was helped by an unexpected source: Frank Lloyd Wright. It was Wright's influence on Mies that was more subtle than Schinkel's, for he had a new, and different understanding of space. Schinkel's work was bound by the rules and spatial conventions of neo-classicism; Wright was exploring a new concept of space.

To celebrate the European publication of Wright's work, a major exhibition was held in 1910; Mies saw the exhibition and his work was transformed by what he saw. Years later in an unpublished exhibition catalogue, Mies summed up Wright's influence on European architects at that time: "The dynamic impulse emanating from his work invigorated a whole generation. His influence was strongly felt even when it was not actually visible". (5) It can be

argued that Wright's work prompted Mies to expand his understanding of space and to consider the act and art of building in a new light. In truth, Mies learned about the art of making buildings as much from his "masters," as he did by carefully looking at buildings in general, studying their use of materials, their structure and proportions.

When discussing either his work or that of his students, Mies used the term "*Baukunst*" rather than "*Architektur*". This compound of two German nouns held a clearer meaning for him than did the term architecture - "'*Bau*' the construction and '*Kunst*' just a refinement of that and nothing more." (6) By structure, Mies meant a "complete morphological organism," (7) and not only or not merely a set of beams, girders, and columns employed to some end. It was, then, the possibility of refining a system of construction and a spatial typology that offered Mies the greatest potential, the greatest challenge.

MEANING AND ARCHITECTURE

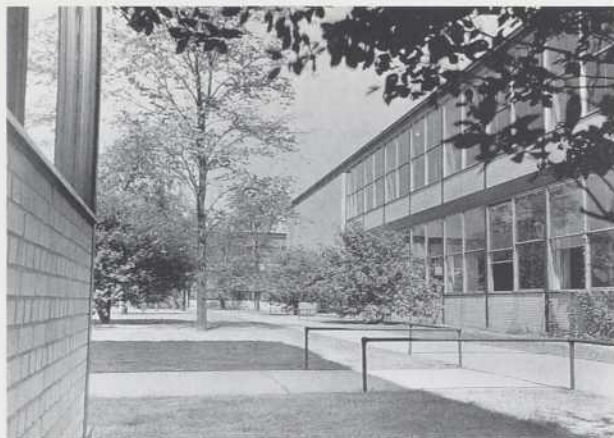
To begin our examination, we must first accept that for Mies no cultural activity, including making architecture, was possible, unless one understood the epoch. As Mies believed, "we are dependent on the spirit of our time," (8) the *Zeitgeist*. The concept of the *Zeitgeist* was a powerful and pervasive presence in all his thinking, in all his work; and for Mies, technology remained that elemental force, the "spirit" shaping our time. Employing technology carried with it a profound responsibility; as stated in his inaugural address as director of architecture at the Illinois Institute of Technology in 1938: "We shall show that technology not only promises greatness and power, but also involves danger, that good and evil apply to it as to all human action. That it is our task to make the right decisions." (9)

Mies's attitudes about the virtue of clear structure, the need for discipline, the inherent value of education, and the importance of the *Zeitgeist* seem to consciously or unconsciously ignore (or reject?) contemporary currents of history. For Mies, the making of architecture is a moral act, a communion with the essentials of our civilization, one that carries with it individual and collective responsibility to build (or cause to be built) that which most clearly embodies the spirit of the times, the *Zeitgeist*, with the highest and best technique, the *Baukunst*.

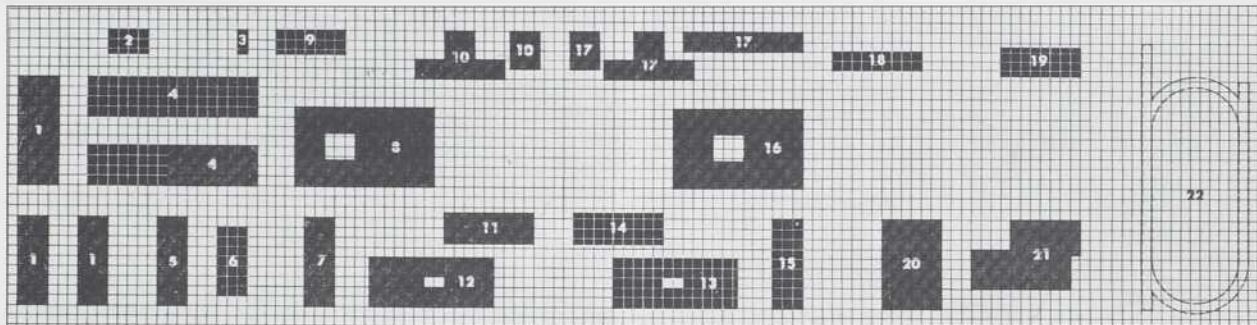
Such a philosophic and aesthetic position or attitude is predicated on Mies's belief that the highest human endeavour, the making of architecture, is a mode of *spiritual* expression. In seeking perfection for man-made things, Mies seeks to elevate man - and mankind in general - to a noble, lofty realm. He sought to give architectural expression to this essential nobility of spirit and to the primordial joy of making "things" and making them well or beautifully. The very perfection Mies sought to achieve in his work resulted in the charge that his buildings are impersonal. However, his motivation was to make an architecture of a general nature, a pure expression of its time. For the moment, let us suspend our not unreasonable disbelief, accepting, in the face of his whelming talent, that Mies was correct: that real architecture can only grow out of the means and materials of its time; that in the hands of a great talent, materials and means might be transcended and become architecture, an architecture worthy of the name, an architecture of the *will* made manifest. If all this is true, then we need not look at every building, every detail ...to consider... to understand... to fully appreciate his work. It is only necessary to look at a few examples and a few details to measure his talent and test the validity of his ideas.

THE CONTINUUM AND THE FREE PLAN

This recognition of the existence of an architectural continuum is a classically Newtonian and Cartesian concept in which space is this continuum. In Mies's work, this concept translated into a



2



3

series of rational and expressive two-dimensional grids or modules, each predicated on the structural geometries suggested by various building materials and construction systems. Mies's attempt, then, to physically order the constituent parts to the architectural whole derives from the notion of *Einheit* (oneness); and in the quest for the *universal edifice* animating Mies's use of materials, there are no "good" materials (or "bad") only "good" uses for materials.

By combining what Mies understood and accepted as the eternal architectural verities with the concept of the free plan, Mies was able to clearly articulate the spatial and architectural possibilities modern architecture offered. One might well ask if such harmony between space and structure is possible in an urban setting, with a tall building or several buildings of different heights. Let us begin with a discussion of the campus plan for the Illinois Institute of Technology (1938-1958). At I.I.T., there is always the feeling of the spatial continuum. Buildings, landscaped open spaces, and the existing gridiron pattern of streets were combined into a unified whole. In establishing an ordered (organic) relationship between the whole and its parts, Mies realized three-dimensionally St. Augustine's definition of order: "The disposition of equal and unequal things, attributing to each its place." (10)

Such a "disposition" is also true for the Seagram Building (1954-1958), New York City. For the Seagram Building, Mies preserved nearly half the site as open space. The resultant plaza is a magnanimous, costly, and wonderfully humane gesture in an age not usually given to such gestures. While the plaza provides the Seagram Building with a handsome setting, it is, also, one of New York City's most successful open spaces and appears more spacious because of the way Mies incorporated streets and sidewalks beyond the property lines into the overall composition. Neither the marble benches paralleling Fifty-second and Fifty-third Streets nor the low granite steps along Park Avenue are visually strong enough or tall enough to delimit the plaza's space. Only the tightly packed buildings on the other side of the adjacent streets do that; as a result, Park Avenue becomes an amenity integral with the Seagram site and is no longer merely a landscaped, isolated zone for the automobile. By "borrowing" space from streets adjacent to the site, Mies was able to create the appearance that the urban plazas he designed were larger and more spacious than the limits

1. Westmount Square, Montréal, 1965-1968. The plaza. (Photo: Hedrich-Blessing)
2. Classroom buildings and research facilities at the Illinois Institute of Technology, Chicago. (Photo: Joseph J. Lucas Jr.)
3. Project: Illinois Institute of Technology, Chicago. 1940. Final Scheme. (Photo: Hedrich-Blessing) (Courtesy of Illinois Institute of Technology)

of the site might suggest. This is true for all the examples in this typology: the Federal Center (1959-1973), Chicago, Illinois; the Toronto-Dominion Centre (1963-1969) Toronto, Ontario; and Westmount Square (1965-1968), Montréal, Québec.

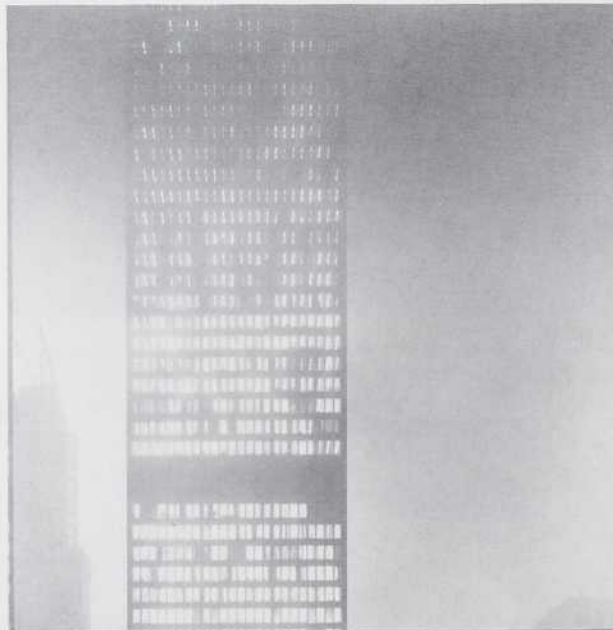
WESTMOUNT SQUARE

Westmount Square is an important variation on this typology, one worthy of further elaboration. The importance of Westmount Square relative to Mies's *oeuvre* and its contribution to urban design derive from the fact that this development extends the paradigm established in New York City's Rockefeller Center (1931-1934). Speculative office spaces in both are linked to commercial retail space by a concourse located below grade; on grade, an automobile-free precinct is created for pedestrian use. The landscaped and sunlit plazas enhance both the place of work and the idea of work itself. To the quality of urban life at Westmount Square was added another component: a tall apartment building. This seemingly simple gesture re-establishes the possibility of a clear, simpler, and physically closer relationship between places of work and places of residence. With the materials and structure of his time, Mies gave new meaning and new expression to a very old urban relationship: "living above the shop". In addition to various types of shops, a cinema was included along with covered parking for residents, their guests, and for those employees working in the office tower. However, Westmount Square's most important amenity is its location - adjacent to a stop on Montréal's subway system: the office tower, apartments, and shopping concourse work together to provide for resident, employee, and visitor alike a working example of the opportunities life in a large city makes possible.

Among Mies's works, Westmount Square's combination of shops, apartments, and rental office space is unique. It is therefore to be lamented that so little regard has been paid to this urban paradigm. Recently, the shopping concourse was modified to reflect some passing notion of how a shopping mall should look; economics forced the cinema to close; and the large plaza was repaved. (The Roman travertine did not hold up well in the Montréal winters.) Many of these alterations, carried out by architects not associated with Mies, are insensitive to his architectural intent and ignorant of his approach to architectural details.



4



5



6

CONCLUSION

As a legacy it would have been enough, in my opinion, had Mies left behind only his few, superb buildings, an *oeuvre* of such power and forcefulness because of its general rather than its specific nature. As Mies was fond of saying, "It is not necessary nor possible to invent a new kind of architecture every Monday morning", (11) and, "Architecture is not a cocktail". (12) This last remark, coming, as it does, from someone who valued the bracing and understated elegance of a very dry Martini, sums up Mies's attitude toward architecture as transcending time, place, fashion, and ease of understanding. It also speaks to the importance Mies attached to the paradigmatic nature of the various typologies he developed during his career. Alas, at the hands of his imitators, the quality of his work has been reduced to banal pastiche. But whose fault are these third-rate imitations, Mies's or ours? Not Mies's! His work continues to point the way. It is, rather, our fault that such buildings are built: we do not demand of ourselves and others that, in the words of William Faulkner, we "dream high enough not to lose the dream in the seeking of it". (13) Nowhere is the reason for Faulkner's imperative more clearly demonstrated than in the preservation of cultural artifacts, and I include Westmount Square among those artifacts. How else will future generations come to understand and appreciate our values, our aspirations, except through the sensitive and unadulterated preservation of this legacy?

NOTES AND REFERENCES

1. Katherine Kuh, "Mies van der Rohe: Modern Classicist," *Saturday Review* 48 (January 23, 1965), 61.
2. "Mies Speaks. 'I Do Not Design Buildings, I Develop Buildings'", *Architectural Review* 144 (December, 1968), 451.
3. From an informal lecture Mies gave at I.I.T. in the fall of 1963.
4. *Ibid.*
5. Philip Johnson, *Mies van der Rohe* (New York: Museum of Modern Art, 1953), 201.
6. Peter Carter, "Mies van der Rohe, An Appreciation on the Occasion, This Month, of His 75th Birthday", *Architectural Design* 31 (March, 1961), 97.
7. *Ibid.*, 96.
8. Johnson, *Mies van der Rohe*, 199.
9. *Ibid.*
10. Ludwig Hilberseimer, *The New City* (Chicago: Paul Theobald, 1944), XV.
11. From a classroom discussion with Mies (c. 1940) as related to me by George Danforth.
12. "Mies Speaks", 452.
13. William Faulkner, *Sartoris* (New York: New American Library, Meridian Classic, 1983), 74.

BIOGRAPHICAL NOTICE

David A. Spaeth has written extensively on the Modern Movement, including annotated bibliographies of the works of Ludwig Mies van der Rohe and Ludwig Karl Hilberseimer and an examination of Mies's life and work. He also edited Howard Dearstyne's memoir, *Inside the Bauhaus*. At present, he is completing work on an investigation into the nature and structure of urban form. Professor Spaeth received both his undergraduate and graduate degrees from the Illinois Institute of Technology in Chicago.

4. Seagram Building, New York, New York, 1954-1958. Exterior. (Photo: ESTO)
 5. Toronto-Dominion Centre Complex, Toronto, 1963-1969. (Photo: Balthazar Korab Ltd)
 6. Exterior plaza, Federal Center Complex, Chicago, Illinois, 1959-1973. (Photo: Hedrich-Blessing)
- (Courtesy of Illinois Institute of Technology)

CLARTÉ, RIGUEUR ET IDÉAL

UN TÉMOIGNAGE DE PHYLLIS LAMBERT, DIRECTEUR DU CENTRE CANADIEN D'ARCHITECTURE

L'importance du rôle qu'a eu Phyllis Lambert au moment de la commande et de la construction de ce qui est considéré comme le chef-d'œuvre américain de Mies van der Rohe, l'édifice Seagram (1954-1958) à New York, est de notoriété publique. Lors du développement de ce projet, à titre de directeur de la planification, elle a côtoyé de près l'architecte. Aussi, dans ce numéro, il nous a semblé indispensable de recueillir son témoignage sur Mies van der Rohe, l'architecte et l'homme. Cette entrevue s'est déroulée au Centre Canadien d'Architecture, le 22 décembre 1992. Elle a été, conduite et rédigée par France Vanlaethem.

ARCHITECTURE • QUÉBEC

Madame Lambert, si nos informations sont bonnes, vous avez non seulement travaillé avec Mies, mais encore étudié avec lui.

MADAME PHYLLIS LAMBERT

En réalité j'ai beaucoup plus travaillé avec Mies. De 1954 à 1958, lors du design et de la construction de la Maison Seagram à New York. À l'été de 1960, j'ai aussi travaillé dans son agence, avant de faire ma maîtrise à l'Illinois Institute of Technology. À cette époque, Mies avait quitté l'école (il laissa l'enseignement en 1958). Mais quand j'étudiais à Chicago, j'étais quotidiennement dans son environnement, puisque j'avais une table de travail dans son agence. Aussi, pendant la semaine, j'étais soit à l'école, soit à son bureau. Là, je faisais mes maquettes et je pouvais observer Mies qui discutait architecture avec ses collaborateurs. J'ai aussi été associée aux autres projets que la Joseph Seagram and Sons a commandés à Mies van der Rohe. Dans les années 1950, mon père envisagea de construire des édifices dans d'autres villes. Pour Chicago, un projet fut esquissé tandis que Los Angeles ne resta qu'une intention. Par la suite, j'ai eu une influence déterminante dans la commande du Toronto-Dominion Centre faite à Mies, et j'ai un peu suivi ce projet.

ARQ

Vous qui avez approché l'architecte de très près, pouvez-vous nous parler de son processus de création ?

PHYLLIS LAMBERT

Mies était quelqu'un qui pensait avec les faits. Quels étaient les niveaux du terrain? De quelle qualité était le sol? Quels étaient les règlements d'urbanisme? Quelle était la nature du bâtiment à construire? Bureaux? Appartements?... Quelles étaient les dimensions de la plus petite pièce? (Cette donnée permettait d'établir le module de base du projet.). Quelles étaient les exigences en matière de circulation verticale? Autant de questions auxquelles Mies cherchait à répondre en cours d'élaboration de l'esquisse. Par ailleurs, Mies travaillait toujours par comparaison. Cette méthode était une constante dans son travail. Il élaborait toujours deux ou trois esquisses, voire plus, quels que soient l'étape d'élaboration du projet, les problèmes à résoudre: implantation et volumétrie, construction et détails, afin d'évaluer différentes solutions possibles. Pour le Seagram, dès le départ, de petites maquettes de volume ont été produites, qui préfiguraient même différentes possibilités de développement futur des terrains voisins.

ARQ

Au Westmount Square, la méthode fut semblable puisque des photographies de maquettes nous montrent que Mies a envisagé pour la fonction résidentielle, d'implanter soit une barre ou deux tours, le long du boulevard de Maisonneuve.

PHYLLIS LAMBERT

J'aimais beaucoup la première option, mais elle était moins intéressante au plan du calendrier de la construction. Mies était pragmatique et réaliste. Les conditions de la construction importaient beaucoup. Il tenait compte des difficultés de la réalisation; il disait souvent:

«Les bâtiments ne sont pas des horloges» (bien que Mies était plus horloger que la plupart des architectes). Il laissait toujours un certain jeu pour la construction. À l'école, la méthode comparative était aussi appliquée. Un exemple. En 4^e année, les étudiants avaient à travailler sur le thème de la maison à patio; cela s'appelait un «space problem». Nous travaillions en maquette: un grand rectangle de carton, de 20 x 30 pouces, pour le sol, sur lequel nous devions tracer avec un crayon très dur le dessin du carrelage; puis, ajouter une feuille pour exprimer le mur et ajouter les autres éléments de collages: les sculptures, les peintures, etc., selon le problème posé. Un premier exercice consistait à placer sur un mur, une étagère et un tableau et, pour ce faire, nous faisons au moins deux maquettes afin d'évaluer différentes dispositions. Un autre point de méthode très important pour Mies était celui qui exigeait de dessiner très clairement les conditions de base du projet: plans, coupes et élévations de la volumétrie pour commencer, et plus tard les détails, afin de pouvoir se faire une idée précise et de bien peser les conséquences des choix à faire. Il fallait d'abord analyser les faits: faits topographiques, faits réglementaires, faits programmatiques.... C'était toujours raisonné, rationnel. Son idéologie de base consistait en une structure ordonnée, un bâtiment clair et rationnel, un principe qui le guidait autant dans sa pratique que dans son enseignement. Il pensait que si tous les architectes ne peuvent être poètes, au moins ils doivent être de bons écrivains.

ARQ

En effet, c'est un principe très intéressant au plan de la formation d'assumer que tous les étudiants ne deviendront pas de grands architectes, de grands artistes. Mais les professeurs et les écoles ont la responsabilité de bien les former.

PHYLLIS LAMBERT

Quant les étudiants venaient à l'I.I.T., ils n'y venaient pas avec de grandes idées. Beaucoup fréquentaient cette école car elle était accessible. Mies acceptait cette situation. Il s'en amusait même. Pour lui, l'enseignement ne visait pas à former des gens formidables. Ceux-là, ils pouvaient se former par eux-mêmes. Son but était de rendre tout le monde compétent. Par ailleurs, pour Mies, les petits problèmes étaient aussi importants que les grands. Il fallait donner autant d'attention au projet d'une cuillère qu'à celui d'un grand équipement. La formation était très progressive. D'abord nous apprenions à tracer des lignes au crayon sur un papier blanc, et qui devait rester blanc. Ce genre d'exercice permettait d'acquérir une habileté manuelle, mais aussi une discipline. C'était de l'idéalisme.

ARQ

Comment individu, quel genre d'homme était Mies van der Rohe ?

PHYLLIS LAMBERT

Mies était un homme assez timide quand il ne connaissait pas les gens. Il était plutôt silencieux. Lorsqu'il arrivait dans le bureau et qu'il s'assoit à la table de travail de quelqu'un (les tables étaient plates, parallèles au sol), il pouvait rester de longues minutes sans proférer un mot. Dans une telle situation, on était bien embarrassé, mais à la longue on commençait soi-même à envisager des possibilités autres. Ses considérations étaient généralement très éclairantes. Néanmoins, parfois, il se contentait de dire: «Essayez donc encore». Mies mesurait ses propos et ses encouragements; il était un «homme de peu de mots». Mais il pouvait être drôle et raconter des histoires. Ainsi je me rappelle, il avait pour ami le philosophe Adler, professeur à l'université de Chicago. Celui-ci, alors qu'il était parti en voyage, lui avait laissé ses chats. Et, Mies nous racontait, avec une grande joie, leurs comportements et leurs

jeux. Mies était un homme très calme et très mesuré. Il n'aimait pas le conflit. Quand il avait des amis architectes dont il n'appréciait pas beaucoup l'architecture, il évitait d'en parler. Mies valorisait beaucoup la loyauté des gens et il n'aimait pas qu'on la mette inutilement à l'épreuve. Mies était un homme droit et limpide dans ses rapports avec les autres. Par ailleurs, il avait une grande élégance dans ses gestes et sa façon de se vêtir. Quand on lui apportait un cadeau, il ne déchirait pas le papier, mais prenait beaucoup de soin à défaire l'emballage. Il s'habillait avec une grande sobriété. Mies ne cherchait pas à se faire remarquer, car il pensait qu'une telle attitude apportait plus de liberté dans la vie personnelle. Il vivait dans un immeuble quelconque, dans un appartement tout à fait conventionnel, bien qu'assez ouvert, et meublé de manière très simple, mais avec des tableaux superbes, une dizaine de Klee, un dizaine de Schwitters, un Picasso, un Beckman.

ARQ

Quelles sont les idées de Mies qui constituent pour vous un héritage inaliénable ?

PHYLLIS LAMBERT

Je partage avec Mies, le désir d'expression de la structure en architecture. Dans l'édifice du CCA, la structure, nous ne l'avons pas manifestée, car le bâtiment devait avoir une peau très épaisse afin d'assurer à l'intérieur une ambiance très stable. Mais néanmoins, elle est évidente sous la peau; des signes la manifestent constamment. J'ai aussi retenu la volonté de clarté, cette manière très méthodique et très mesurée de travailler. Par ailleurs, je considère que la méthode comparative est une discipline fondamentale.

ARQ

Le CCA possède dans sa collection de Dessins et Estampes, certains dessins de Mies van der Rohe, notamment des dessins de mobilier que vous appréciez tout particulièrement, comme vous l'écriviez dans le catalogue de l'exposition qui s'est tenue à la galerie Max Protetch en 1985. Pouvez-vous nous renseigner davantage sur les autres documents que possède le CCA ?

PHYLLIS LAMBERT

En effet, nous avons, entre autres, des esquisses pour les chaises. De petits croquis sur des feuilles A4, une trentaine par feuille. Ces variations témoignent tout particulièrement de sa façon de travailler. Nos collections contiennent, par ailleurs, les «icônes» essentiels de son architecture, comme le dessin de la colonne du Pavillon de Barcelone, des dessins qui représentent les concepts majeurs de Mies, tels les maisons à patio, autant d'éléments qui expliquent son oeuvre. Par ailleurs, le CCA conserve les archives qui témoignent de la pratique des architectes qui avaient travaillé avec Mies: James Speyer, un des premiers diplômés de l'I.I.T. et un ami et collègue de longue date de Mies; Georges Danforth, un autre de ses élèves et collègues; Peter Carter, le chargé de projet du Toronto-Dominion Centre (ce fonds est sans doute le plus complet du point de vue du processus de conception); Gene Summers qui joua un rôle très important dans l'agence dans les années cinquante et au début des années soixante; et bien entendu, Myron Goldsmith qui est, sans nul doute, parmi les anciens collaborateurs de Mies, le plus créatif.

ARQ

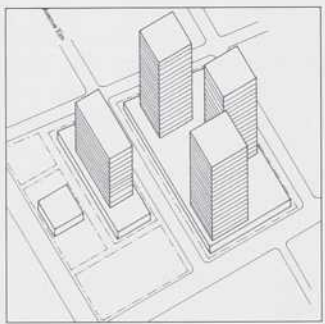
Et en ce qui concerne les réalisations et les projets montréalais de l'architecte, qu'en est-il ?

PHYLLIS LAMBERT

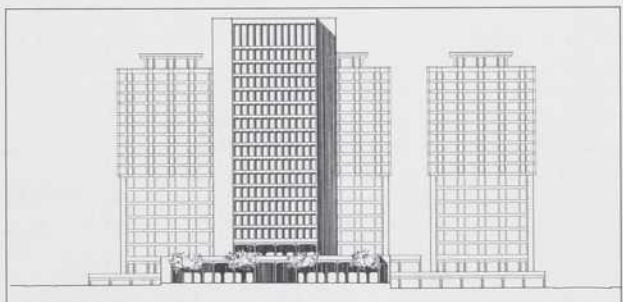
Nous sommes en discussion actuellement avec le bureau de Joe Fujikawa pour acquérir les dessins du Westmount Square et de l'île des Soeurs.

LE WESTMOUNT SQUARE LES TRIBULATIONS D'UN PROJET

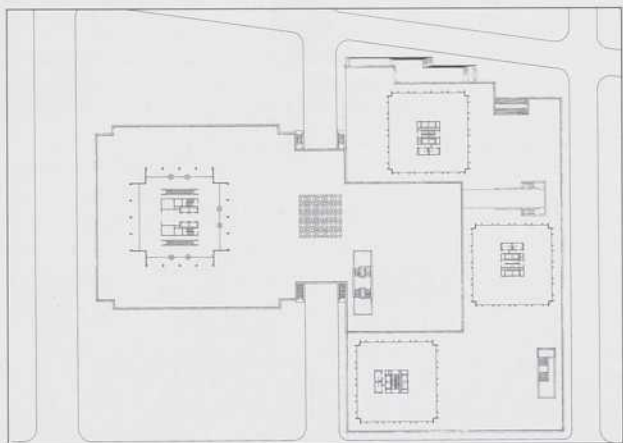
FRANCE VANLAETHEM,
PROFESSEUR AU DÉPARTEMENT DE DESIGN DE L'UQAM



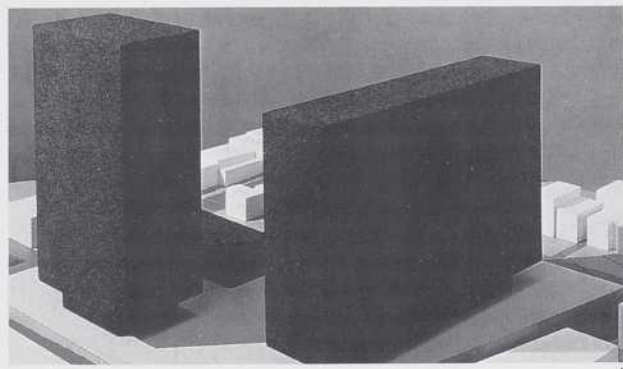
1



2



3



4

À la limite ouest du centre-ville de Montréal, émerge un ensemble de trois hautes tours noires, simples, essentielles. Dessiné par Mies van der Rohe au milieu des années soixante, le Westmount Square a subi récemment des altérations importantes. Si la construction d'une quatrième tour, dans le plus trivial style post-moderne, s'est faite, sur le même quadrilatère, dans l'indifférence de la communauté architecturale, il en fut autrement de la réhabilitation du complexe. Ainsi, à plus de quinze ans d'intervalle, cet ensemble érigé sur le territoire de la Ville de Westmount fut l'objet de deux mouvements de contestation populaire, d'objectifs pourtant fort différents. Si, en 1963, des citoyens du quartier s'étaient mobilisés contre sa construction, en 1989, ce sont des architectes et des résidents du Westmount Square qui ont conjugué leurs efforts pour arrêter les travaux de rénovation. Histoire courte, mais mouvementée, sans parler des réactions que suscitérent les projets d'agrandissement dans les années soixante-dix. Histoire récente bien qu'oubliée, les polémiques qui éclatèrent à propos de la pertinence du projet de réhabilitation en témoignent. Aussi, nous proposons de la relater afin de bien cerner la contribution de Mies van der Rohe dans cette opération et la nature de son projet architectural.

DÉVELOPPER LE SECTEUR SUD DE WESTMOUNT

Avant d'appartenir à l'histoire de l'architecture, le Westmount Square relève de l'histoire urbaine. Il est l'un de ces nouveaux complexes urbains construits dans les années 1950 et 1960, alors que le Québec, comme l'ensemble du Canada et des États-Unis, connaissait une forte croissance économique marquée non seulement par une hausse substantielle des investissements et de la production, mais encore par une nouvelle poussée du développement urbain. Montréal n'échappa pas à ces transformations. L'histoire du Westmount Square commence à la fin des années cinquante alors que l'administration municipale de Westmount commanda une étude aux architectes Bland, LeMoynes et Edwards (1).

Ayant constaté d'importants changements dans le développement urbain de la Ville, les auteurs du rapport affirment le caractère de banlieue verte de Westmount et recommande de maintenir sa vocation résidentielle. De plus, ils observent la présence de bureaux locatifs pour lesquels la demande était alors croissante et préconisent d'y répondre en favorisant pour leur implantation la proximité des deux artères commerciales, Sherbrooke, à l'ouest, et Greene, à l'est. Précisant leurs conclusions, ils envisagent de réviser le règlement de zonage du secteur sud, d'augmenter la densité bâtie afin d'encourager, entre autres, le développement de places commerciales raffinées et d'un cadre fonctionnel et agréable pour l'activité tertiaire, ceci en imposant de hautes exigences en matière de design urbain (2). Autant de recommandations qui ne demeurèrent pas longtemps lettre morte.

C'est le 27 septembre 1961 que la David & Merrill Entreprises acquit un premier terrain à proximité de l'avenue Greene. Mais c'est seulement dans la seconde moitié de l'année 1963, qu'elle racheta de manière systématique la presque totalité des lots sur lesquels serait érigé le Westmount Square. Acquisition passagère, puisque l'année suivante, elle les revendit à la Westmount Square Inc. Fait à noter, le président de ces deux sociétés est Irving R. Ransen, la cheville-ouvrière de l'opération immobilière qui aboutit à la construction de cette oeuvre majeure de Mies van der Rohe à Montréal.

PREMIERS PROJETS, PREMIÈRE CONTESTATION

La société Mondev est connue comme le promoteur du Westmount Square bien que l'opération immobilière ait été amorcée par la Ransen-Marion Development Corporation, la constitution de la Mondev International Ltd ne datant que de juillet 1964. Les premiers contacts officiels avec les autorités municipales de Westmount remonteraient à la fin de l'année 1962, au moment de la création de la société Ransen-Marion. Le but était de construire un grand complexe multifonctionnel de vingt millions de dollars et de l'ouvrir pour l'Expo 67, un objectif qui serait atteint après de longs mois de

négociations et l'élaboration de plusieurs projets.

En décembre 1962, devant le Conseil municipal, le promoteur défendit un premier scénario de développement. Dès lors, l'idée d'un «mixed use project» fut avancée. Élaboré dans le contexte de l'Urban Land Institute de Washington, aux activités desquelles Irving R. Ransen était associé, tout comme Edmund N. Bacon, auteur de *Design of Cities* (1967), ce concept trouve dans le Rockefeller Center (1931-1940) à New York un important précédent (3). À Westmount, au niveau de la rue, du commerce était planifié à la grandeur du terrain, en sous-sol, du stationnement et, en hauteur, sur plusieurs étages, de l'habitation et du bureau (4). Cette proposition reçut l'aval des autorités municipales - sous l'aspect de ses fonctions, elle se conformait d'ailleurs au rapport Bland, LeMoynes, Edwards de 1960. L'opération était vue comme des plus bénéfique, réanimant une zone obsolète et créant des revenus de taxes considérables. Quelques mois plus tard, alors qu'un amendement au règlement de zonage était recommandé, un premier projet d'architecture fut présenté au Comité d'architecture et d'urbanisme de la Ville de Westmount.

Élaboré pour la Ransen-Marion Development Corporation, par les architectes et urbanistes Bland, LeMoynes, Edwards, en association avec le professeur Harold Spence-Sales, le projet précise le concept esquissé antérieurement, projet complexe où la base commerciale se développe sur deux étages pour rattraper la différence de niveaux qui existe entre Wood et Greene et passer au-dessus de l'avenue Elm, où les tours érigées sur le quadrilatère est, superposent à des planchers de bureaux, des étages d'appartements (5). À la fin de l'année, le processus de négociation engagé par le promoteur un an plus tôt, était sur le point d'aboutir, puisque le 2 décembre 1963, la Ville accepta en dernière lecture l'amendement au règlement de zonage n° 655, qui limitait à six étages toute construction dans cette zone. Quelques jours auparavant, la maquette du complexe avait même été rendue publique lors d'une conférence de presse. Mais, en fait, il faudrait attendre un an de plus et passer par l'élaboration de deux autres projets pour voir ce processus aboutir, un délai supplémentaire dû à un fort mouvement de contestation des habitants du quartier.

Certains résidents s'élevaient contre la trop grande taille des édifices et la concentration de population dans leur quartier résidentiel, en même temps qu'ils critiquaient la trop grande hâte manifestée par les pouvoirs publics lors de l'approbation du nouveau règlement. N'ayant pu se mobiliser à temps pour intervenir au cours du processus démocratique, les opposants utilisèrent la voie légale; mettant en cause les modalités de la consultation publique, ils demandèrent une injonction contre la modification apportée à la réglementation urbaine, et parvinrent à leurs fins, du moins provisoirement. Car, un an plus tard, le 2 décembre 1964, le règlement de zonage amendé fut adopté sans problèmes. Mais, entre-temps, le projet avait évolué et les architectes avaient été remplacés, le professeur Bland s'étant retiré pour conflit d'intérêts au début de l'année.

LE PROJET DE MIES VAN DER ROHE

Mies van der Rohe, contacté par le promoteur dès les premiers mois de 1964, déposa un nouveau projet pour le Westmount Square quelque temps après. Les plans datés de septembre sont signés par l'architecte de Chicago ainsi que par les Montréalais, Greenspoon, Freedlander & Dunne, le premier agissant comme architecte conseil, responsable de l'élaboration du concept architectural, les seconds comme architectes résidents, en charge des dessins d'exécution et de la surveillance de chantier. Mais les événements qui se succèdent entre ces deux dates sont déroutants. Alors qu'en février, Mies van der Rohe et son collaborateur, l'architecte Joseph Fujikawa, avaient reçu la visite du promoteur, dans leur bureau de Chicago, et que, par la suite, en avril, ils s'étaient eux-mêmes rendus à Montréal, les architectes Greenspoon, Freedlander & Dunne soumettaient à la Ville en mai un autre projet

où quatre tours sur pilotis s'élevaient sur un soubassement enjambant en passerelle l'avenue Elm. Étrange chevauchement de responsabilités dont les raisons n'ont pu être éclaircies, même auprès du président de la Mondev, Irving R. Ransen. Par contre, celui-ci a rappelé son désir, à l'époque, d'engager les meilleurs architectes: Mies van der Rohe pour le Westmount Square, et même, Le Corbusier et Walter Gropius pour la Place Saint-Cyrille à Québec. Des choix «business wise», en d'autres termes, le bon design n'est pas plus coûteux et représente un investissement à long terme (7). Mais encore, l'engagement de célébrités n'était-il pas la meilleure défense face à l'opposition d'une partie de l'opinion publique?

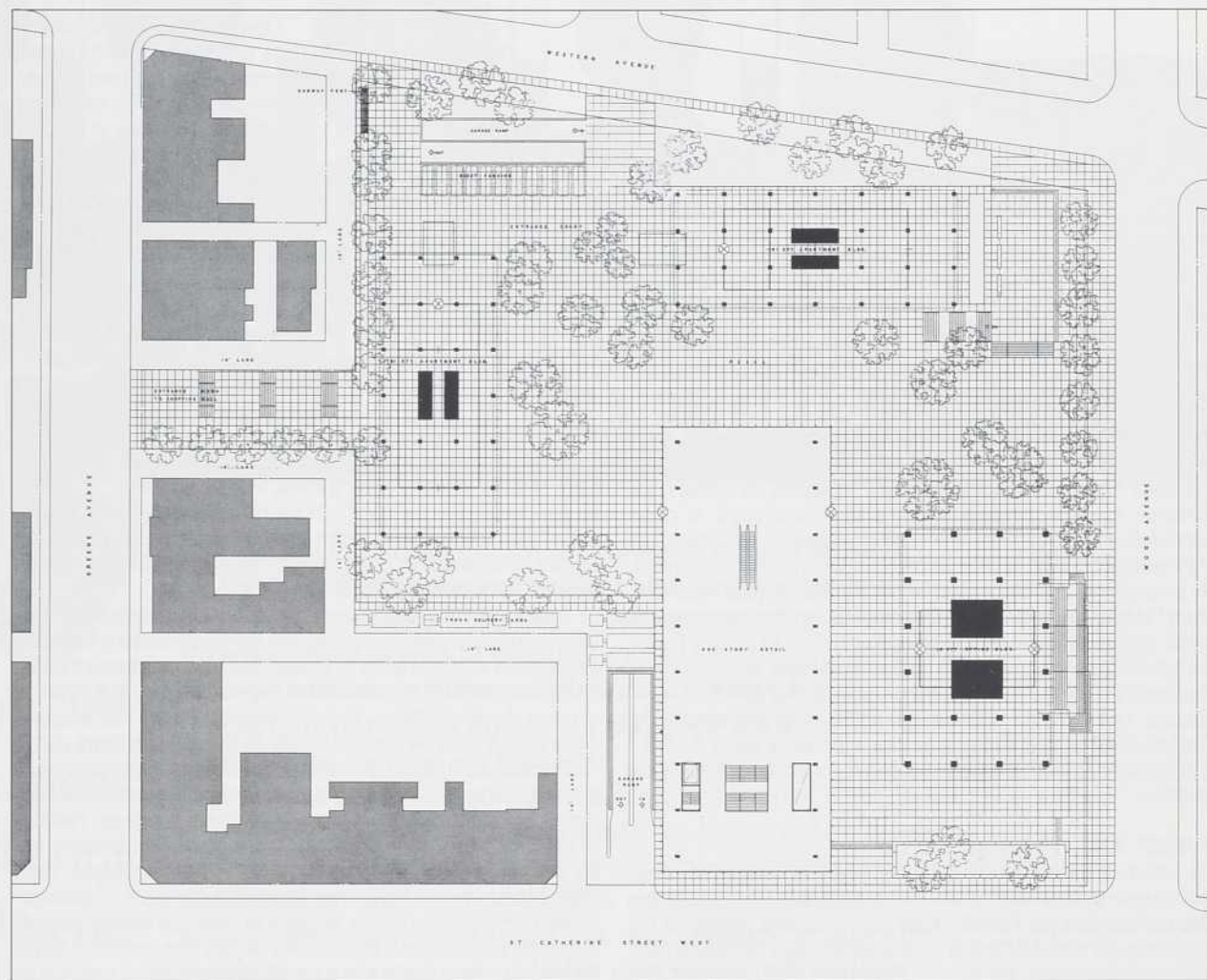
Les premiers dessins de Mies esquissent les grandes lignes de l'ensemble bâti, tel que nous le connaissons aujourd'hui (8). Ce projet est beaucoup plus simple et plus clair que les précédents, tant sous l'aspect de la forme et de l'implantation des bâtiments que de l'articulation des niveaux. Il actualise un des thèmes majeurs de l'architecture de Mies, celui de l'ensemble de tours avec pavillon. Au stade des préliminaires élaborés au début de l'année 1965, il est ajusté pour des raisons économiques, fonctionnelles et urbaines. Principalement, la trame structurelle est élargie, mais encore différenciée à la hauteur des tours résidentielles ainsi qu'à celle du pavillon qui, à l'origine, abritait un grand magasin; l'implantation des immeubles tient compte de la présence de l'église anglicane sur de Maisonneuve, au coin de Wood, et les plans des appartements sont diversifiés pour répondre à la demande locative (9). En juillet, les architectes s'attaquaient à la production des plans d'exécution, en janvier 1966, le maire procédait à la cérémonie de la première pelletée de terre, en mars, la coulée des fondations débutait, en août, les ossatures des tours n° 1 et n° 2 s'élevaient, suivait en octobre celle de la tour n° 3, et en décembre, la pose des premiers murs-rideaux était en cours. Au printemps 1967, les travaux des premières phases de construction étaient terminés, les échéances rencontrées, même devancées. La location sur plan des appartements de la tour n° 2 avait connu un tel succès que le promoteur avait anticipé les travaux de l'autre tour résidentielle. Dès le mois de mai, les espaces de bureaux étaient disponibles pour occupation. À la mi-décembre de la même année, le maire Michael Tucker inaugurerait le Westmount Square.

«UN RENDEZ-VOUS À PARIS»

«The uniqueness of Westmount Square is found in its conveniences», ainsi vantait-on les qualités du complexe dans une brochure publicitaire visant la location des appartements. Le Westmount Square, c'était un nouveau mode de vie où habiter, se divertir, magasiner, nager, assister à une séance de cinéma, sous le même toit, dans le luxe et l'élégance. C'était «la résidence montréalaise la plus exclusive» et «l'emplacement commercial par excellence». Les galeries comprenaient des commerces de détail diversifiés, allant du magasin d'alimentation générale à la boutique la plus huppée. Pour la mise en marché des espaces commerciaux, Irving Ranson avait eu recours à une stratégie novatrice en proposant à de grands couturiers parisiens d'installer leur enseigne au Westmount Square (10). Le «Westmount Square, un rendez-vous avec Paris», tel était le slogan de l'heure. L'une des intentions du rapport Bland était réalisée: offrir un cadre de travail et d'achat raffiné non seulement aux habitants de Westmount, mais à toute la population de la métropole. Rappelons qu'au tournant de la décennie l'économie florissait et que le secteur de la construction était encore en pleine effervescence.

AGRANDIR LE WESTMOUNT SQUARE

Le Westmount Square était terminé depuis à peine deux ans que la Mondev envisagea d'agrandir le complexe. Pour ce faire, elle consulta ses architectes, le bureau de Greenspoon, Freedlander, Plachta & Kryton à Montréal et The Office of Mies van der Rohe à Chicago, l'agence formée par les principaux collaborateurs de Mies



1. Scénario de développement, schéma axonométrique selon l'illustration dans *Redevelopment Scheme — Westmount; An Explanatory Memorandum*, mai 1963.
2. Bland, LeMoyné, Edwards, architectes et urbanistes, en collaboration avec Harold Spence-Sales, Westmount Square. Élévation sur Greene, s.d.
3. Plan d'ensemble au niveau de la terrasse et du hall d'entrée de la tour de bureaux, s.d. (Archives des architectes LeMoyné, Lapointe, Magne)
4. Mies van der Rohe, architecte, maquette d'étude de la volumétrie, s.d.
(Photo: Hedrich-Blessing, archives des architectes Fujikawa Johnson and Associates Inc.)
5. Mies van der Rohe, architecte conseil et Greenspoon, Freedlander & Dunne, architectes. Westmount Square. Plan d'ensemble, septembre 1964.
(Archives des architectes Fujikawa Johnson and Associates Inc.)

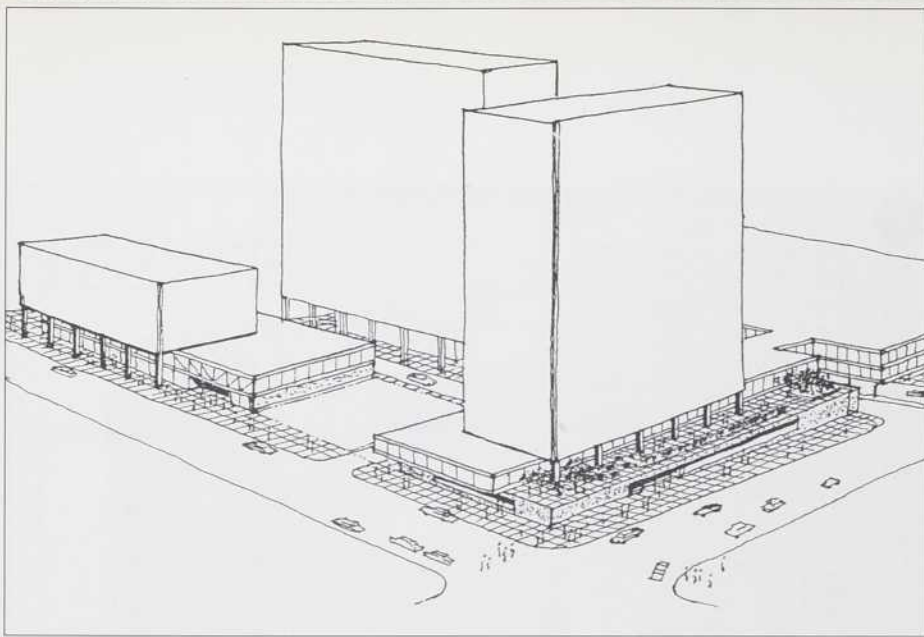
et chargée d'honorer les commandes passées à la mort du grand architecte. Mais le projet n'irait pas sans difficultés, le promoteur ambitionnant l'acquisition de tous les terrains du quadrilatère (but qui ne serait jamais atteint) et l'obtention d'un nouvel amendement au règlement de zonage, une modification beaucoup moins aisée à obtenir, alors qu'à Montréal comme ailleurs, les vertus de la ville traditionnelle et de l'architecture historique étaient redécouvertes.

Entre les mois de mai 1971 et 1976, pas moins de quatre projets d'agrandissement successifs furent élaborés, développant d'abord le coin Greene et de Maisonneuve, puis l'ensemble du quadrilatère. Le plus ambitieux fut sans aucun doute celui esquissé au cours de l'année 1974, alors que la Mondev avait enfin acquis les derniers terrains sur Sainte-Catherine (12). Dans cette proposition, le front ouest du Westmount Square est complété: deux nouvelles tours s'élèvent en bordure de Greene, séparées par un pavillon bas qui englobe l'escalier mobile existant et abrite en outre des espaces commerciaux. La galerie des boutiques agrandie est, en outre, directement accessible de la rue, des cours anglaises étant aménagées le long de l'avenue commerciale. Les autorités municipales firent encore pire accueil à ce projet d'agrandissement qu'aux précédents. Néanmoins, après avoir réitéré ses exigences quant

aux hauteurs, reculs et distances, la Ville acceptait d'envisager qu'un édifice comparable à la tour n° 3 soit construit, une concession qui déboucherait sur la phase II du Westmount Square.

Ce dernier plan-masse élaboré avec la collaboration du bureau de Mies van der Rohe, développe de manière autonome les terrains au coin de Sainte-Catherine et Greene (13). Une tour y est érigée, avec à son pied un bâtiment bas, en bordure de l'artère commerciale, et une petite place carrossable, le long de la rue Sainte-Catherine. Lors du référendum tenu par la Ville de Westmount, en novembre 1976, certains citoyens, notamment ceux qui forment l'Association «Greene Avenue Village», s'étaient inquiétés de l'impact de cette construction nouvelle. En ce milieu des années 1970, priorité était accordée à la préservation du caractère de l'avenue Greene, une donnée dont le promoteur et les architectes avaient pourtant tenu compte. Pour le bâtiment bas, avait été dessiné un fenêtrage rappelant celui des vieux villages anglais, comme l'illustre la presse. Avec ce projet, les données urbanistiques du futur Château Westmount étaient établies, une opération qui serait réalisée par un autre promoteur et un autre architecte.

En juillet 1980, la Mondev vendit le Westmount Square ainsi que les terrains au coin de Sainte-Catherine et Greene, pour lesquels



The Office of Mies van der Rohe et Greenspoon, Freedlander, Plachta & Kryton,
Westmount Square - Phase II. Perspective, s.d.
(Archives de la Ville de Westmount)

Héritant des recommandations des spécialistes torontois, l'agence Arcop Associés déposa auprès de la Ville, en novembre 1988, un nouveau projet de réaménagement d'après lequel la galerie des boutiques voyait son tracé hiérarchisé, son plafond percé de lanterneaux et ses accès modifiés (14). Ces dispositions intérieures nouvelles qui modifiaient le plan de l'esplanade, nécessitaient un amendement au règlement de zonage. Néanmoins, sans délai, dès octobre, les travaux avaient débuté: la dalle de l'esplanade était percée et le remplacement du système de drainage amorcé.

Alors que les travaux allaient bon train et que les procédures légales suivaient leur cours, des architectes se mobilisèrent pour dénoncer le projet de réhabilitation du Westmount Square, irrespectueux des principes fondamentaux caractéristiques de l'architecture de Mies van der Rohe.

Après une contestation menée par certains architectes et certains locataires du Westmount Square sur deux fronts à la fois, celui de l'opinion publique et de la légalité, les travaux en cours furent arrêtés en mai 1989 et de nouveaux experts engagés afin de revoir le projet de réhabilitation. Pour la conseiller, la S.I.T.Q. fit appel, d'une part, à l'avis de professionnels du Québec et, d'autre part, à l'architecte Joe Fujikawa, ancien collaborateur de Mies et chargé de projet du complexe. Celui-ci proposa d'élargir la percée faite dans la dalle de l'esplanade et redessina le pavillon d'entrée sur l'avenue Greene. Mais plutôt que d'aller de l'avant dans ses intentions, sur les conseils de ses experts locaux, la S.I.T.Q. restreignit, dans l'immédiat du moins, les interventions et les dépenses supplémentaires, terminant les travaux engagés et ceux que nécessitaient la technique ou la sécurité. Résultat: les dégâts architecturaux furent limités, sans pour autant que le projet de réhabilitation soit revu en profondeur pour répondre, à la fois, aux exigences d'une réfection physique et d'une préservation esthétique.

PRÉSERVER LE WESTMOUNT SQUARE

Il est manifeste que le projet de Mies van der Rohe fut élaboré, avec une grande clarté et une ferme volonté, dès le stade des esquisses. Jamais, du vivant de l'architecte, un plan pour l'ensemble du quadrilatère ne fut étudié, jamais un dispositif d'éclairage naturel de la galerie des boutiques ne fut projeté. Au contraire, l'artificialité de ce mail intérieur était accentuée par la neutralité, l'uniformité de ses finitions, et l'universalité de son espace. Au niveau de l'esplanade, c'est la continuité spatiale qui prévaut et que soulignait l'unité du revêtement au sol. Aussi, pour redonner au Westmount Square sa pleine valeur architecturale, il faudrait aller plus loin que ne l'ont fait les propriétaires dans le redressement des transformations réalisées. Mais, en Europe, n'a-t-on pas reconstruit le pavillon de Barcelone, restauré l'édifice du Bauhaus à Dessau et la cité du Weissenhof à Stuttgart? En Amérique du Nord, n'a-t-on pas préservé l'édifice Seagram, classé la Lever House à New York et réhabilité le One Bush Street à San Francisco? Voilà quelques exemples pris dans la liste, qui s'allonge de jour et jour, des bâtiments construits au XX^e siècle et reconnus, officiellement ou dans les faits, comme monuments historiques. Autant d'expériences où ont été mises au point des techniques de restauration nouvelles, nécessitées par les matériaux non traditionnels et les techniques expérimentales mises en oeuvre.

elle avait obtenu une modification au règlement de zonage. La situation économique et politique avait bien changé, la crise économique avait succédé à la crise pétrolière et, au Québec, le Parti québécois avait accédé au pouvoir. Ce premier changement de propriété du complexe fut suivi par d'autres, le plus important étant l'acquisition faite par le Westmount Square inc. en novembre 1986, pour un montant de cinquante et un million de dollars. Parmi les actionnaires de cette société notons le principal, les Immeubles Cadimont inc. et la participation de la Société immobilière Trans-Québec, une filiale de la Caisse de dépôts et de placements du Québec. C'est ce nouveau propriétaire, représenté par la S.I.T.Q., gestionnaire du complexe, qui engagerait d'importants travaux de réfection.

«VINGT ANS, VINGT MILLIONS»

Le projet de réhabilitation entrepris pour un budget de vingt millions de dollars visait à assurer la rentabilité des investissements financiers par l'amélioration des conditions physiques du complexe qui s'était détérioré avec le temps, tant techniquement qu'économiquement. Prévu pour l'automne 1987, le début des travaux devait coïncider avec le 20^e anniversaire du Westmount Square. Le slogan publicitaire de l'époque, «Vingt ans, vingt millions», donnait l'élan à cette entreprise d'envergure.

Outre le redressement des problèmes techniques et sécuritaires, des questions d'apparence étaient abordées. Depuis longtemps les commerçants, locataires du Westmount Square, réclamaient la réhabilitation de la galerie des boutiques, à l'exemple des nouveaux complexes commerciaux du centre-ville. C'est à une firme de Toronto, I.D. Design, spécialiste en marketing et conception de centres commerciaux, que fut confié le réaménagement de la galerie des boutiques tandis qu'un consortium dirigé par l'architecte et urbaniste Jean Lemieux était chargé d'identifier les déficiences fonctionnelles, techniques et esthétiques du complexe. I.D. Design proposa non seulement d'éclairer naturellement la galerie des boutiques, de percer la dalle, de couvrir l'allée centrale d'une toiture transparente, mais encore de la décorer. Jean Lemieux, quant à lui, suggérait de transformer l'esplanade en un jardin de sculptures au tracé pittoresque. La simplicité de l'architecture miesienne n'était plus au goût du jour. Heureusement, ces intentions ne purent se réaliser pour des raisons autant techniques que politiques. Le Comité d'architecture et d'urbanisme de la Ville de Westmount se montrait, à nouveau, bien réticent. Ayant rejeté la proposition d'I.D. Design, inquiet de l'avenir du complexe, le comité suggéra qu'une firme d'architecture locale engagée dans plusieurs projets de réhabilitation et rénovation similaires à Montréal soit associée au dossier en cours.

NOTES

1. Cet article ne donne pas systématiquement les sources et références des événements mentionnés, la liste serait trop longue. Cependant notons qu'ont été consultées les archives de la Ville de Westmount, celles de Fujikawa, Johnson and Associates Inc., à Chicago, celles des architectes LeMoynes, Lapointe, Magne, à Montréal, et celles de John Bland, qui sont déposées dans la Collection d'architecture canadienne de la bibliothèque Blackader-Lauterman de l'université McGill. De plus, des informations ont été recueillies auprès du ministère de la Justice, Direction des services d'enregistrement, secteur de Montréal, ainsi qu'auprès de la Direction du fichier central des entreprises. En outre, ont été dépouillées systématiquement les publications spécialisées et la grande presse, notamment le Westmount Examiner, et des entrevues ont été faites avec les principaux acteurs.
2. Selon un rapport anonyme, probablement rédigé par les services municipaux, *Redevelopment Scheme - Westmount; An Explanatory Memorandum*, mai 1963, 5 pages, Archives des architectes LeMoynes, Lapointe, Magne.
3. BLAND, LEMOYNE, EDWARDS, architectes, *City of Westmount: A Report on the Planning of the Southern Area*, 10 octobre 1960, Archives de la Ville de Westmount.
4. Des informations et considérations recueillies auprès du promoteur, M. Irving R. Ransen, interrogé le 25 octobre 1991, dans les bureaux de la Mondev, à Montréal.
5. BLAND, LEMOYNE, EDWARDS, architectes et urbanistes, en collaboration avec Harold SPENCE-SALES, *Redevelopment Scheme - Westmount*, s.d., 29 pages, archives des architectes LeMoynes, Lapointe, Magne, Montréal.
6. En entrevue, le 13 mai 1991, le professeur Bland a noté la position difficile qu'il occupait dans cette opération: le promoteur utilisait son prestige pour faire accepter le projet par l'administration municipale. Professeur à l'université McGill, il était aussi membre de la Commission de développement de la Ville de Westmount. Cet événement a été confirmé lors de l'entrevue avec M. Irving R. Ransen.
7. L'architecte Walter Gropius serait même venu au Québec pour discuter de ce projet d'envergure avec Irving R. Ransen, comme ce dernier nous l'a précisé en entrevue.
8. Retrouvé dans les archives des architectes Fujikawa Johnson and Associates Inc., à Chicago, ce premier projet comporte huit plans.
9. Les préliminaires ont été consultés dans les archives des architectes Fujikawa Johnson and Associates Inc., Chicago, et les plans d'exécution dans les archives du Westmount Square, Montréal.
10. Entrevue avec Irving R. Ransen.
11. WARDELL, William, «City Architects Win 7 Awards», *Montreal Star*, 17 octobre 1970.
12. Une série de trois plans a été retrouvée *Westmount Square - Phase Two, de Maisonneuve, Greene and Sainte-Catherine*. The Office of Mies van der Rohe & G.F.P.K., Architects, 7 janvier 1971, archives des architectes Fujikawa Johnson and Associates Inc., Chicago.
13. *Development Plan*, août 1976, Freedlander, Plachta, Kryton, Argun, architectes, The Office of Mies van der Rohe, conseil en design, Archives de la Ville de Westmount.
14. *Plans pour le Westmount Square, Réaménagement du mail commercial*, Arcop Associés architectes, novembre 1988.

NOTICE BIOGRAPHIQUE

France Vanlaethem est diplômée architecte de l'École nationale supérieure d'architecture et des arts visuels de La Cambre, à Bruxelles. Professeur à l'UQAM, ses intérêts de recherche concernent principalement l'histoire de l'architecture moderne au Québec.



Christopher Catliff
Vancouver



Lois Harte-Maxwell
Ontario



Paul Angers
Québec



Maryse Leduc-Cummings
Montréal



Madeleine Vézina
Pointe-Claire,
Québec



Catherine Schaefer
Winnipeg



Grâce à eux, les
personnes handicapées
du Canada ont
quelques obstacles de
moins à surmonter.

LA SCHL FÉLICITE LES LAURÉATS DE 1992

La Société canadienne d'hypothèques et de logement (SCHL) s'est engagée à répondre aux besoins de logement des personnes handicapées. C'est pourquoi le thème du Programme des prix d'excellence en habitation, en 1992, était «Autonomie chez soi d'abord...» Ces prix sont venus couronner les efforts de six personnes provenant de diverses régions du Canada.

Toutes nos félicitations aux six lauréats et aux dix personnes qui ont reçu des mentions honorables, ainsi qu'aux bénévoles, aux groupes communautaires, aux promoteurs, aux banquiers, aux constructeurs, aux administrateurs provinciaux et municipaux et aux autres professionnels qui ont aidé les participants à réaliser leur idée.

LES SIX LAURÉATS DE 1992

- 1 Financement et mode d'occupation :** Christopher Catliff, *VanCity Enterprises*, Vancouver (Colombie-Britannique)–*Constance Court*
- 2 Planification et réglementation (ex aequo) :** Lois Harte-Maxwell, *Building Committee, Council for Persons with Disabilities*, City of Peterborough (Ontario)–lignes de conduite en matière d'accessibilité
- 3 Planification et réglementation (ex aequo) :** Paul Angers, Société d'habitation du Québec, Québec (Québec)–Programme pour personnes âgées en perte d'autonomie
- 4 Création et conception :** Maryse Leduc-Cummings, architecte, Montréal (Québec)–Maison Michael
- 5 Processus et gestion (ex aequo) :** Madeleine Vézina, Perspective communautaire en santé mentale, Pointe-Claire (Québec)–Programme Chez soi
- 6 Processus et gestion (ex aequo) :** Christine Schaeffer, L'Avenir Coopérative Inc., Winnipeg (Manitoba)–L'Avenir Coopérative

Pour obtenir la liste complète des lauréats ou tout autre renseignement à ce sujet, communiquer avec le Centre canadien de documentation sur l'habitation, téléphone : (613)748-2367, télécopieur : (613)748-4069

SCHL CMHC
Question habitation, comptez sur nous

La SCHL
souscrit
au Plan vert
du Canada.

Canada

LE WESTMOUNT SQUARE MONTRÉAL, 1964-1969

FRANCE VANLAETHEM

Le Westmount Square est un des grands complexes urbains construits par Mies van der Rohe en Amérique du Nord, dont le Federal Center (1959-1973) à Chicago est le prototype (Spaeth, 1985). Sans conteste, l'originalité première de l'ensemble montréalais découle de son programme complexe, novateur et unique dans l'oeuvre de Mies, où les bureaux et la circulation privée (stationnement) sont combinés au commerce de détail et à la circulation publique (contact au métro), mais encore à l'habitation. Ce projet a été interprété comme une matérialisation unique de l'idée de la ville moderne qu'avait Mies (*UIA Magazine*, 1984). Dans cette conception, les circulations sont distinguées, l'automobile est séparée du piéton, comme sur le campus de l'Illinois Institute of Technology à Chicago (plan-masse, 1940-1941) ou encore dans le quartier de Lafayette Park à Baltimore (plan-masse, 1955-1956). De plus, l'espace urbain n'est plus enclos, comme dans la ville traditionnelle, mais ouvert.

Dans le Westmount Square, les terrains redéveloppés sont unifiés, sous l'aspect de leur configuration et de leur topographie, par une vaste esplanade horizontale sur laquelle les édifices sont groupés librement, leur taille et leur localisation différentes étant significatives de leur fonction. Plus haute bien que plus trapue, la tour à bureaux est implantée à proximité de la rue d'importance métropolitaine. Reposant sur le podium, elle domine la rue Sainte-Catherine, affirmant sa frontalité sur l'avenue Wood. Son accès extérieur se fait par un large escalier, un dispositif qui contribue à la monumentalité de cet édifice dont il faut noter l'entrée axiale et la tripartition verticale de la façade, des caractéristiques absentes des immeubles d'appartements, plus minces et plus longs, localisés à proximité immédiate des rues résidentielles du quartier et de plain-pied avec la chaussée. Ici, donc, comme dans l'oeuvre d'autres architectes modernes, tel Adolf Loos, l'affirmation du caractère public passe par la persistance de la tradition classique, en l'occurrence par l'application de certains de ses principes de composition plutôt que par l'emprunt de formes. Un bâtiment bas de deux étages vient compléter cet ensemble. À l'origine destiné à abriter un grand magasin, ce pavillon comme déposé sur l'esplanade, surplombe la rue Sainte-Catherine, protégeant un hall d'entrée qui donne directement sur la rue.

La grande transparence du rez-de-chaussée des édifices en hauteur, tout comme l'unité du recouvrement au sol, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, et l'absence de tout seuil accentue le continuum spatial établi par l'esplanade que seul vient interrompre la masse sombre du pavillon. Par les jeux de transparence et d'ouverture, l'espace urbain défini par le complexe intègre les avenues adjacentes et, même, le jardin voisin de l'ancien couvent des Soeurs de la Congrégation Notre-Dame. Au coin de l'avenue Wood et du boulevard de Maisonneuve, l'esplanade s'abaisse, rentre en contact avec la voie publique et s'ouvre sur l'environnement. De l'autre côté, le long de l'avenue Greene, une petite place s'insère dans l'alignement. En fait, il s'agit plus d'un axe de circulation que d'une place en tant que telle, aucun banc, ni aménagement paysager n'y ayant été prévu. À nouveau, ce traitement diversifié de l'esplanade atteste de la prise en compte subtile de la configuration du terrain et de la diversité fonctionnelle du complexe.

Le socle, le «podium», est une composante commune à nombre des projets de Mies, depuis le pavillon de Barcelone (1928-1929), sinon la maison Riehl à Berlin (1907) - la toute première commande de l'architecte, l'oeuvre fondatrice (Neumeyer, 1991), jusqu'à l'immeuble IBM (1966-1969), son dernier grand projet réalisé. Dans le cas du Westmount Square, l'esplanade n'est pas un simple nivellement du sol naturel comme au Federal Center, à Chicago, mais, du fait de la topographie en pente du terrain, un socle qui émerge et abrite des fonctions d'usage importantes, comme à la Neue Nationalgalerie (1962-1967) à Berlin ou encore, à nouveau, au One Charles Center (1960-1963) à Baltimore, un édifice très semblable au complexe montréalais par sa coupe et ses finitions. Ce geste qui établit l'horizon est d'une grande signification dans l'oeuvre de Mies comme l'a démontré l'historien Fritz Neumeyer. Complémentaire à la profondeur qui est recherchée dans le traitement de la structure bâtie comme squelette, cette inscription spatiale serait l'une des manifestations d'une modernité architecturale complexe et contradictoire.

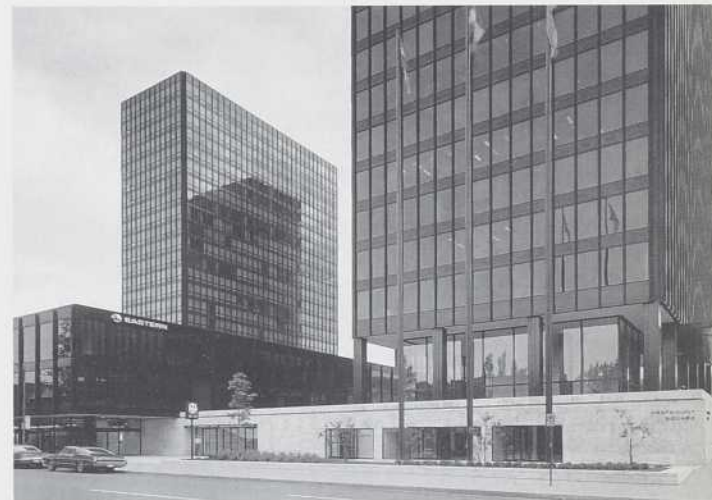
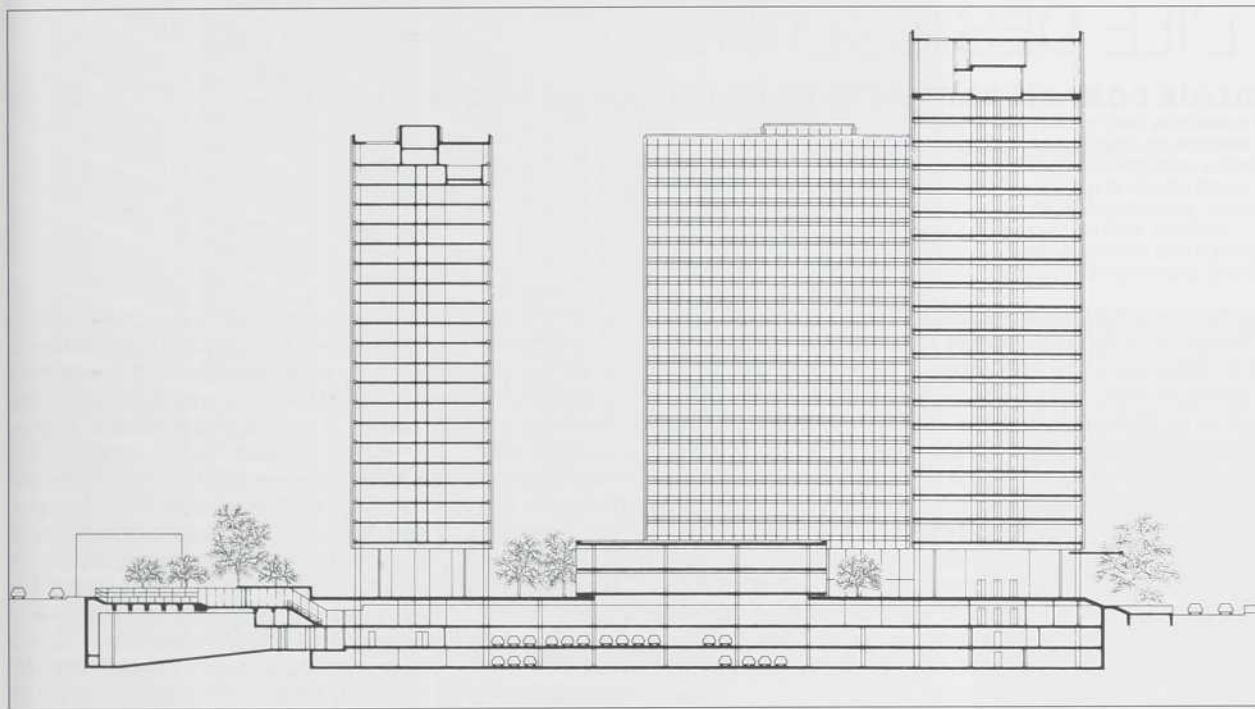
Le Westmount Square, du fait de son insertion sensible dans le cadre bâti existant et de l'impression de totalité que ce fragment urbain génère, manifeste une approche sans prétention holistique, à la différence d'autres plans urbains modernistes, par exemple, le plan Voisin de Le Corbusier (1925) pour le centre de Paris ou encore le projet pour Berlin, pour le district de la Friedrichstadt (vers 1928), de Ludwig Hilberseimer, étapes premières d'une ville totalement transformée par l'urbanisme moderne. Cette impression de totalité est apportée par une implantation complexe des édifices qui le composent, plutôt que systématique et répétitive, ainsi que par une architecture subtilement diversifiée.

Ce qui est particulièrement intéressant dans le Westmount Square, c'est la présence, côte à côte, d'une tour à bureaux et de tours à appartements, un cas sans précédent dans l'oeuvre construite de Mies. Ces types bâtis ont connu une longue élaboration, depuis les projets de gratte-ciel de verre du début des années vingt jusqu'à la tour IBM à Chicago et le Dominion Centre (1968-1969) pour Montréal - l'ultime projet de Mies -, en passant par l'immeuble Promontory (1946-1949) en béton et les tours jumelles du 860-880 Lake Shore Drive (1948-1951) à Chicago, les trois premiers édifices en hauteur réalisés de l'architecte. Mais, avec le programme multifonctionnel du Westmount Square, Mies fut confronté à un problème nouveau : la juxtaposition dans un même ensemble urbain d'édifices résidentiels et tertiaires, l'opposition entre le privé et le public.

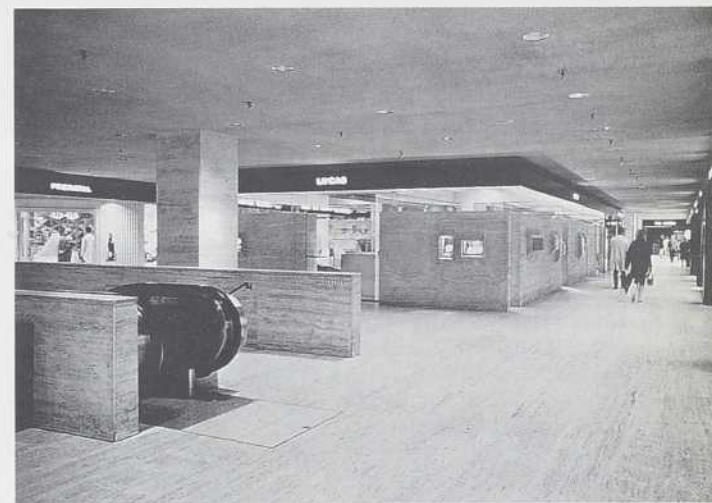
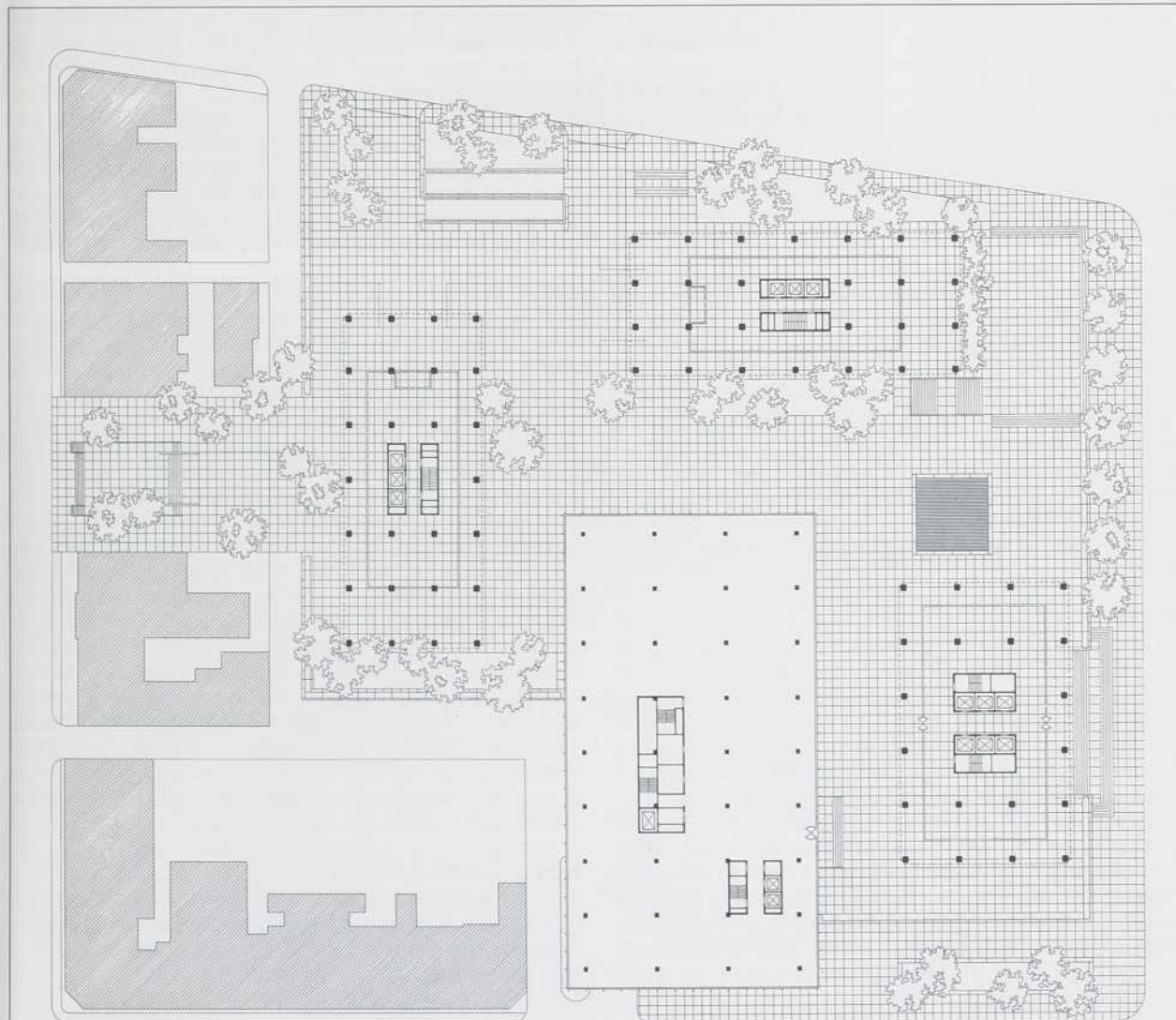
Dans le Westmount Square, la distinction entre les tours de fonctions différentes est très subtile, alors que des solutions assez différentes avaient été explorées antérieurement dans le cas des immeubles d'appartements. Pour l'habitation collective, deux générations de bâtiments sont reconnaissables dans l'oeuvre de l'architecte : ceux de béton et de brique et ceux de métal et de verre. Le premier bâtiment d'habitation collective que Mies a construit aux États-Unis, l'immeuble Promontory à Chicago, présente une structure de béton apparente, remplie d'allèges en brique et de châssis d'aluminium. Un même principe constructif et formel serait repris pour les résidences du campus de l'I.I.T. (1951-1955) ainsi que

pour la Highfield House à Baltimore, sans parler des barres de l'Île des Soeurs. La rationalité de ces édifices est structurelle et fonctionnelle; leurs façades exhibent l'ossature porteuse dont la travée élargie répond à la nature et la permanence des usages abrités, séjour ou chambre. Autre est la logique des bâtiments de métal et de verre. Si dans les tours résidentielles d'acier et de verre du 860-880 Lake Shore Drive à Chicago ainsi que dans le premier immeuble de bureaux que dessina Mies - le projet non réalisé de l'édifice Berke pour Indianapolis (1950-1952) -, le mur-rideau est solidaire de la structure, tant sur le plan technique que formel (*UIA Magazine*, 1984), avec les immeubles d'appartements Commonwealth Promenade et ceux du 900-910 Esplanade à Chicago (1953-1956), il s'en détache pour former une paroi technique épaisse. Stratifiée, celle-ci s'appuie sur les colonnes périphériques du système structurel et se compose d'une mince enveloppe de métal et de verre - une façade dont le rythme vertical est régulier, une paroi étanche et fixe largement vitrée -, et d'un interstice réservé à l'installation du système de conditionnement d'air. Un tel principe de base fut repris pour le Seagram Building (1954-1958), la première tour à bureaux qu'a construite Mies, et les autres édifices de verre et de métal qu'il dessina par la suite, comme l'analyse John Winter (*Architectural Review*, 1972) dans un très intéressant article où il compare et illustre la suite des murs-rideaux dessinés par l'architecte. Les tours du Westmount Square, bien que de fonction différente, appartiennent toutes à cette seconde génération; ce projet manifeste donc, plus que tout autre, la tension entre clarté de l'expression et généralité de la forme, qui traverse l'oeuvre, surtout américaine, de Mies, comme le note son biographe Franz Schulze (1985).

Réalisés en profilés d'aluminium par Canadair, les murs-rideaux des trois tours du Westmount Square ont un même dessin technique en plan, comparable d'ailleurs à celui de l'édifice Seagram, vu la grande autonomie de chacun des éléments verticaux qui le constituent - meneau et châssis -, apportée par le joint en creux, de part et d'autre du «I». L'effet tridimensionnel de la peau est ainsi accentué. Leur détail est très proche de celui du One Charles Center à Baltimore, une enveloppe de verre et d'aluminium, de couleur brun foncé, qui a été reconnue comme une version économique de la précédente en bronze (Winter, 1972). Cependant, l'assemblage au Westmount Square est plus sophistiqué, avec une double épaisseur de métal entre l'intérieur et l'extérieur, mais encore, pour la première fois, l'utilisation d'un vitrage double pour les fenêtres fixes des tours à appartements, une solution qui sera reprise et perfectionnée pour l'édifice IBM. Les autres différences entre le mur-rideau de la tour à bureaux et des immeubles d'appartements sont d'ordre dimensionnel et fonctionnel; semblables dans leurs matériaux et leurs détails ainsi que dans leur rythme vertical - baie d'une largeur de 5' 3", ils se distinguent en élévation. Si l'enveloppe d'aluminium et de verre de la tour à bureaux a des proportions élancées ainsi qu'un fenêtrage simple et fixe par étage, celle des tours à appartements est plus horizontale, un contraste léger qu'accentue encore sa division particulière. Une traverse horizontale partage la fenêtre en une partie ouvrante basse et une partie fixe haute. Ces subtiles distinctions entre les enveloppes sont renforcées par la volumétrie et l'implantation des édifices.



3



4

1. Le Westmount Square.
Coupe longitudinale, de la rue Greene à l'avenue Wood.
2. Plan au niveau de l'esplanade. (Photos Hedrich-Blessing, prêt de l'I.I.T.)
3. L'entrée de la galerie des boutiques sur la rue Sainte-Catherine.
(Photo: Hedrich-Blessing, prêt de la Chicago Historical Society).
4. La galerie des boutiques, la descente vers le stationnement souterrain et l'îlot central de boutiques. (Photo: Hedrich-Blessing, archives de Fujikawa, Johnson and Associates, Chicago)

L'ÎLE DES SOEURS

«LE PLUS MERVEILLEUX DOMAINE RÉSIDENTIEL DE L'AMÉRIQUE DU NORD»

ANNE CORMIER, ARCHITECTE

En août 1955, *Le Petit Journal* cite Norman Silver, représentant de la Quebec Home and Mortgage Corporation Ltd (QHMC), qui assure que sa compagnie créée dans le but de développer l'Île des Soeurs (alors Île Saint-Paul) en fera «le plus merveilleux domaine résidentiel de l'Amérique du Nord». Au début de l'année suivante, ce territoire d'environ 400 hectares, propriété de la Congrégation de Notre-Dame de Montréal depuis 1769, qui est composé de forêts et de terres agricoles menacées d'inondation par le projet de canalisation du Saint-Laurent, est vendu aux familles Gewurz et Remer, principaux actionnaires de la QHMC. Cette même année, l'Île est annexée à la municipalité de Verdun au sud de laquelle elle est située. Verdun étend ainsi ses limites, s'enrichissant d'un futur quartier prestigieux. À partir de 1961 l'accès à l'Île est assuré par le pont Champlain, sa connexion au centre-ville sera établie en 1967 avec la construction de l'autoroute Bonaventure. Un second pont, le pont de la rue de l'Église, est projeté qui la relierait directement à Verdun. Ce projet d'union véritable mais sans doute illusoire demeure aujourd'hui lettre morte. C'est cependant sous le contrôle d'un nouveau promoteur que se réalise la transformation de l'Île des Soeurs. En effet les Structures métropolitaines du Canada Itée, filiale de Metropolitan Structures Inc. de Chicago créée expressément pour le projet de développement de l'Île, signent en 1965 un bail emphytéotique de 99 ans avec la QHMC. Le bail prévoit la construction de bâtiments de type exclusivement locatif.

C'est par le biais de cette affiliation que Mies van der Rohe prendra part à l'urbanisation de l'Île des Soeurs. L'architecture de Mies était depuis de nombreuses années associée aux projets du promoteur Herbert S. Greenwald, puis de la société Metropolitan Structures de Chicago, fondée après le décès de ce dernier. C'est en grande partie sous les auspices de ces deux promoteurs qu'à partir de 1946 Mies construira et développera son architecture. De ces projets, le grand ensemble du Lafayette Park à Détroit (1955-1963) élaboré en collaboration avec Ludwig Hilberseimer et la Highfield House de Baltimore (1963-1965) ont sans doute eu un impact direct sur les réalisations de Mies à l'Île des Soeurs, le premier soutenant ses propositions urbanistiques (qui ne furent que très partiellement retenues) et le second s'apparentant étroitement aux tours n^{os} 1, 2 et 3.

Pour établir le plan directeur de l'Île des Soeurs (1965-1966), les Structures métropolitaines composent une vaste équipe réunissant aménagistes, ingénieurs, conseillers en circulation, spécialistes des questions écologiques et architectes. L'approche privilégiée pour l'élaboration du plan est qualifiée par ses promoteurs et concepteurs de «design team approach», le plan de «new town», de «concept of comprehensive planning», l'implantation de «campus layout» et de «cluster planning». Précisons que les spécialistes en charge de la coordination et du paysage, la firme Johnson, Johnson & Roy Inc. d'Ann Harbour au Michigan, étaient reconnus pour l'aménagement de nombreux campus américains. Cette influence transparaît sans doute sous la forme du cloître et de la courbe.

Un zonage «modèle» visant à créer une communauté idéale dans un site naturel, dictant densité et alignement et permettant le regroupement de bâtiments de diverses hauteurs est établi indé-

pendamment de la réglementation en usage à la ville de Verdun. Planifiée sur quinze ans et divisée en huit phases, la construction d'un maximum de 15 000 unités de logement et de quelques millions de pieds carrés d'espace commercial devra être réalisée au coût de 300 millions de dollars. De plus, une entente d'exclusivité est signée par l'Imperial Oil Ltd (Esso) pour l'approvisionnement de l'Île. Cette entente oblige toutefois la compagnie à construire sans délai une station-service qui soit un bâtiment de qualité supérieure. La renommée et l'excellence du travail de Mies lui valent l'octroi de ce contrat. La réalisation de cet élément unique dans l'oeuvre de Mies aura des répercussions inattendues sur la réglementation future concernant la construction des stations-service à l'Île des Soeurs, réglementation qui, si elle est clairement inspirée de l'architecture de Mies, ne correspond plus aux normes d'Esso.

LA PHASE I

L'architecte américain Stanley Tigerman, un collaborateur de Metropolitan Structures dont les services ont été retenus pour l'élaboration du plan d'ensemble, travaille au développement de la phase I et plus particulièrement à la conception des maisons de ville, unités de deux étages.

Philip D. Bobrow, son ancien condisciple de Yale, est l'architecte de développement. Il est également responsable de la conception des unités intermédiaires et du centre commercial.

Mies van der Rohe dont la renommée vient confirmer le prestige de l'entreprise est chargé de la réalisation des tours. Également consulté au sujet de la planification de l'ensemble, il se montre critique, sa conception de l'urbanisme étant nettement plus intransigeante que celle de Johnson, Johnson & Roy. En témoigne une maquette réalisée par sa firme pour l'aménagement d'une portion de l'Île où, si certaines variations dans l'orientation sont introduites, chaque élément conserve un volume très pur, l'ensemble formant une composition quasi abstraite. L'apport de Mies transparaît cependant dans l'implantation des tours en bordure du fleuve qui privilégie une disposition perpendiculaire au Saint-Laurent afin de préserver une double vue sur le fleuve et sur la ville. Il faut imaginer l'Île des Soeurs entourée de tours «miesiennes».

LES TOURS

Les tours aussi nommées «Tourelles-sur-Rive» et en anglais, «High Rises» ou «Shoreview Towers», sont des édifices de treize étages: douze étages sur le hall d'entrée-terrace d'une hauteur de deux étages, avec services, accès à la piscine et stationnement en sous-sol. Chaque tour compte 204 unités d'habitation réparties à chaque étage en sept studios, six appartements d'une chambre et quatre appartements de deux chambres.

Ces édifices s'inscrivent dans la logique des bâtiments de béton et de brique de Mies. Les façades des tours de l'Île des Soeurs présentent les caractéristiques identiques à celles de la Highfield House de Baltimore: ossature de béton brut, colonnes périphériques à ressauts et colonnes cruciformes au niveau de la terrasse, remplissage de brique chamois et châssis d'aluminium extrudé noir avec verre teinté gris. La structure de béton a été laissée

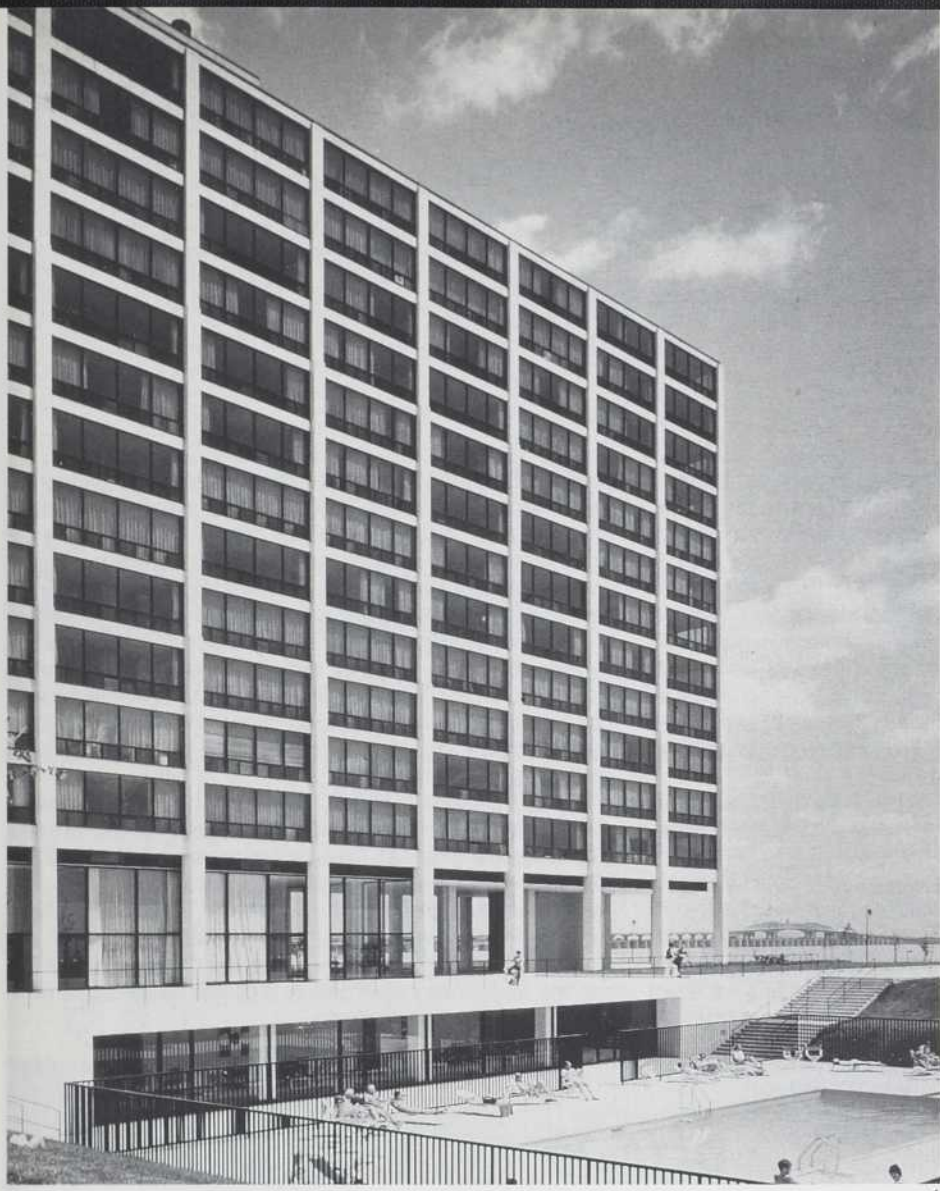
apparente pour des raisons économiques, une technique utilisée antérieurement pour la construction des Promontory Apartments à Chicago. Les plans d'étage des tours de l'Île des Soeurs et de la Highfield House sont également similaires, quoiqu'elles ne comptent ni ascenseur de service, ni unité de trois chambres. De plus, l'ajout de studios (absents à la Highfield House) «débale» et «asymétrise» l'organisation générale de l'étage-type. Comme à Baltimore, les plans des unités s'articulent simplement; les espaces de service sont disposés le long des couloirs, les espaces de vie en périphérie. La Highfield House compte un étage de plus que les tours de l'Île des Soeurs. La tour n^o 1 est réalisée en phase I. Elle est rapidement occupée - l'attrait du site et le soin qu'on a mis à l'aménager remplissent leurs promesses, l'Île des Soeurs est une adresse enviable. Les services de Mies sont à nouveau retenus pour la réalisation des tours jumelles n^{os} 2 et 3 en phase II. L'architecte Philip D. Bobrow se retire alors du projet. Il n'accepte pas les critères de moindre qualité proposés par les Structures métropolitaines. C'est alors l'architecte Edgar Tornay qui est choisi comme architecte résident. Si les plans des tours n^{os} 1, 2 et 3 sont pratiquement identiques, les tours n^{os} 2 et 3 constituent un ensemble et partagent piscine et stationnement. De plus, des locaux ont été ajoutés à l'arrière des noyaux d'ascenseur, mais surtout, des balcons brisant le volume des bâtiments modulent les façades de ces nouvelles tours. Cet élément étranger à l'architecture de Mies apparaît à l'Île des Soeurs à l'insistance du promoteur qui allègue «vue sur le fleuve et la ville» et «mode de vie montréalais».

ÉPILOGUE

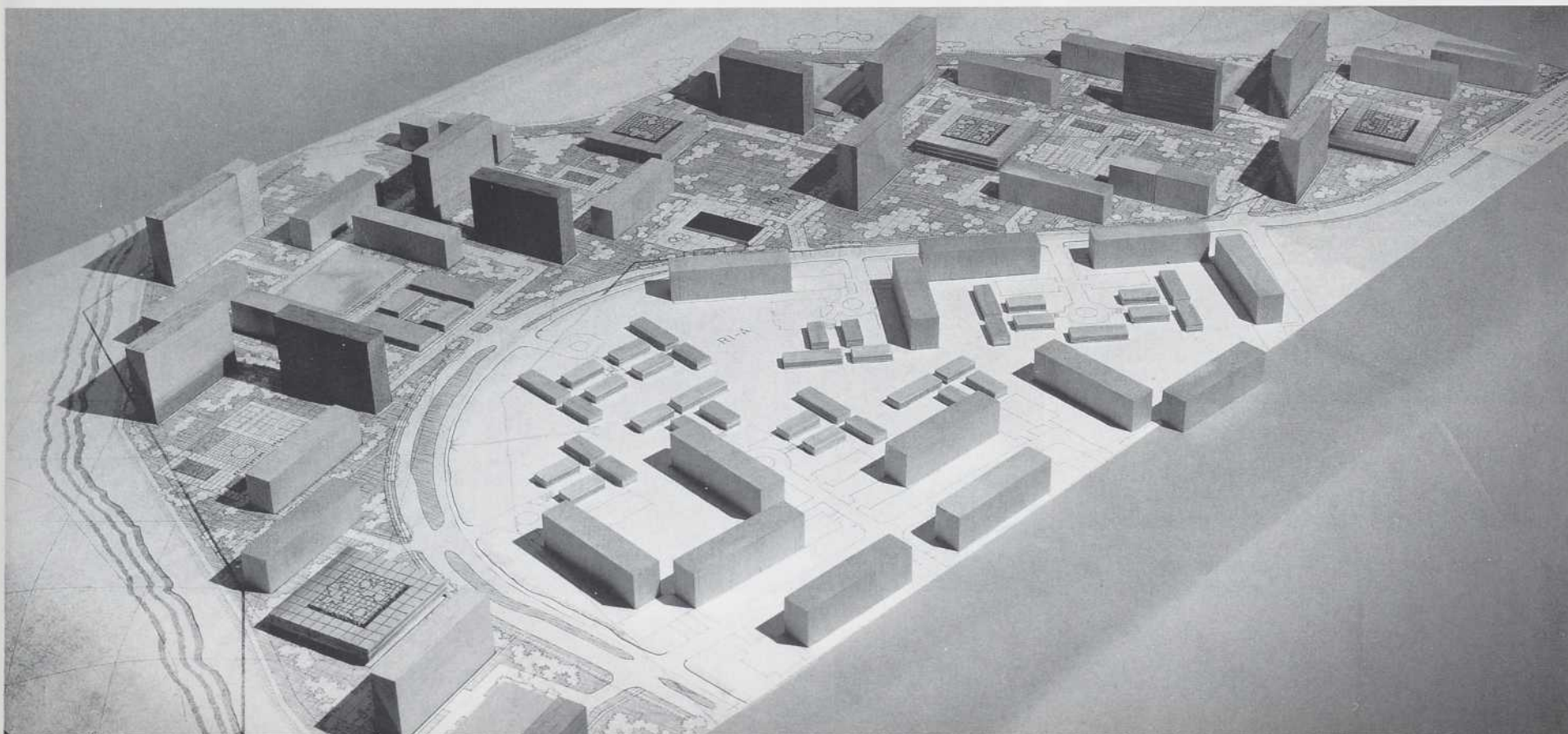
En 1978, le promoteur lié par l'obligation de ne construire que des immeubles de type locatif met un terme à son projet d'exploitation original. En effet, le marché locatif est saturé alors que croît la popularité des appartements en copropriété (communément appelés «condominiums»). Les terrains vacants de l'Île sont mis en vente. Les Structures métropolitaines agissent alors en tant qu'agent, négociant le prix de vente et présentant l'offre à la QHMC qui si elle l'accepte partage à parts égales le revenu de la vente avec les Structures métropolitaines et qui si elle la refuse, doit racheter son bail au prix de l'offre. En fait, à partir de 1982, Samuel Gewurz, par le biais de Proment et des Investissements Île des Soeurs, rachète la presque totalité de l'Île. Depuis 1989, le développement de l'Île des Soeurs est contrôlé par un nouveau règlement. Préparé par Daniel Arbour & Associés, ce plan transforme les dispositions originales en s'adaptant aux intentions des nouveaux promoteurs et à celles de la ville de Verdun. L'unité de l'ensemble ainsi morcelé est désormais soumise au contrôle de la municipalité de Verdun qui au cours des années quatre-vingts a finalement pris en charge le développement de l'Île en acquérant boisés, parcs et berges et en exigeant pour les grands développements, plans d'implantation et d'intégration architecturale.

NOTICE BIOGRAPHIQUE

Diplômée de l'École d'architecture de l'université McGill et détentrice d'un C.E.A. en Architecture urbaine de l'École d'Architecture Paris-Villemin, Anne Cormier est associée à l'Atelier Big City et enseigne occasionnellement à l'UQAM et à l'U de M.



1. Mies van der Rohe, architecte et Philip Bobrow, architecte résident.
La première tour à appartements, 1967-1969.
(Photo: Hedrich-Blessing, archives de Fujikawa, Johnson and Associates Inc., Chicago)
2. Vue aérienne de l'île des Soeurs, premières phases de construction.
(Photo: Hedrich-Blessing, archives de Fujikawa, Johnson and Associates Inc, Chicago)
3. Mies van der Rohe, architecte.
Le plan d'ensemble pour la phase II, maquette, 1968.
(Photos: Hedrich-Blessing, prêt de la Chicago Historical Society)



LA STATION-SERVICE DE L'IMPERIAL OIL LIMITED À L'ÎLE DES SOEURS, VERDUN

JEAN-FRANÇOIS BÉDARD

Dès les débuts de la planification de l'urbanisation de l'Île des Soeurs, la société pétrolière Imperial Oil Limited (aujourd'hui les Pétroles Esso Canada) signa une entente d'exclusivité pour l'approvisionnement de ce territoire en carburant: six secteurs de l'île furent ainsi réservés à l'implantation de stations-service dont une seule fut construite.

Selon les termes du contrat et en accord avec les objectifs d'excellence du promoteur, l'Imperial Oil s'engagea à construire des bâtiments d'une grande qualité architecturale. Cette obligation permit à Mies van der Rohe de réaliser, à la toute fin de sa carrière, un bâtiment unique dans son oeuvre, du point de vue du programme fonctionnel. En effet, les responsables d'Imperial Oil, impressionnés par le travail de l'architecte, furent convaincus par Gerry Johnson et Joe Fujikawa, deux associés de Mies à cette époque, d'engager leur agence afin de concevoir leur premier bâtiment sur l'Île des Soeurs.

Paul H. Lapointe, un architecte montréalais collaborant fréquemment aux projets de l'Imperial Oil Limited, fut engagé en tant qu'architecte résident alors que l'architecte Herb Sherwood de Toronto, employé de la société pétrolière, participa à la surveillance des travaux. Les exigences fonctionnelles de cette sta-

tion-service s'accordaient aisément de la forme pavillonnaire fréquemment utilisée par Mies, au cours de sa carrière américaine, dans des projets aussi divers que celui du Cantor Drive-In Restaurant (1945-1946), de sa soumission à la compétition pour le Théâtre national de Mannheim (1952-1953), du Palais des congrès de Chicago (1953-1954), du siège social de la Bacardi à La Havane (1957) ou de l'édifice abritant la Neue Nationalgalerie à Berlin (1962-1968). L'ossature d'acier remplie d'éléments vitrés et de briques chamois utilisée à l'Île des Soeurs rapproche cet édifice de certains bâtiments du campus de l'Illinois Institute of Technology à Chicago pour lesquels Mies a utilisé ce système de construction réservé jusque-là aux bâtiments industriels.

Telle qu'elle est construite, la station-service regroupe sous le plan ininterrompu de sa marquise les diverses fonctions nécessaires à l'entretien des automobiles.

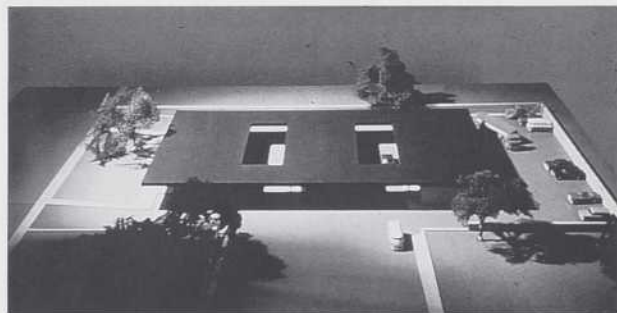
Cette solution a cependant été précédée de différentes versions, préservées dans les archives du bureau de l'architecte Fujikawa à Chicago. Certaines montrent deux pavillons distincts séparant les différents usages prévus au programme alors que d'autres révèlent au contraire un dessin s'approchant du concept final, différant néanmoins de celui-ci par les percements de la marquise pratiqués

de part et d'autre de l'îlot central destiné aux pompes à essence. La station-service de l'Île des Soeurs se compose d'un pavillon de service et d'un pavillon de vente au détail encadrant un îlot sur lequel sont disposés six postes d'alimentation, deux présentoirs et un kiosque-caisse, le tout surmonté d'une marquise soutenue par une structure d'acier peinte en noir. Deux boîtes de maçonnerie de briques chamois jointes par des portes de garage et un mur-rideau de verre teinté gris, garni de menuiseries d'aluminium extrudé recouvert d'un fini Duracron noir, forment le pavillon de service. Une boîte vitrée au centre de laquelle se trouve un bloc sanitaire couvert de panneaux en aggloméré stratifié abrite quant à elle le pavillon des ventes au détail.

On doit déplorer le remplacement, en 1975, des pompes à essence d'origine qu'avait dessinées Mies, par le modèle en usage à cette époque ainsi que l'ajout au cours des années de divers éléments - signalisation secondaire, appentis, etc. - qui ont dégradé la simplicité du bâtiment. Malgré tout, la station-service de l'Île des Soeurs demeure le bâtiment montréalais de Mies qui récapitule, de façon éloquente et avec une grande économie de moyens, les éléments essentiels de la pensée architecturale de ce maître du Mouvement moderne.

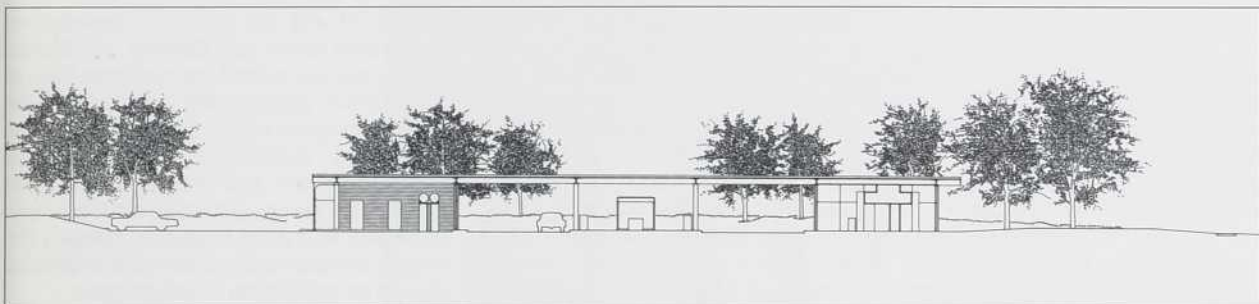


1

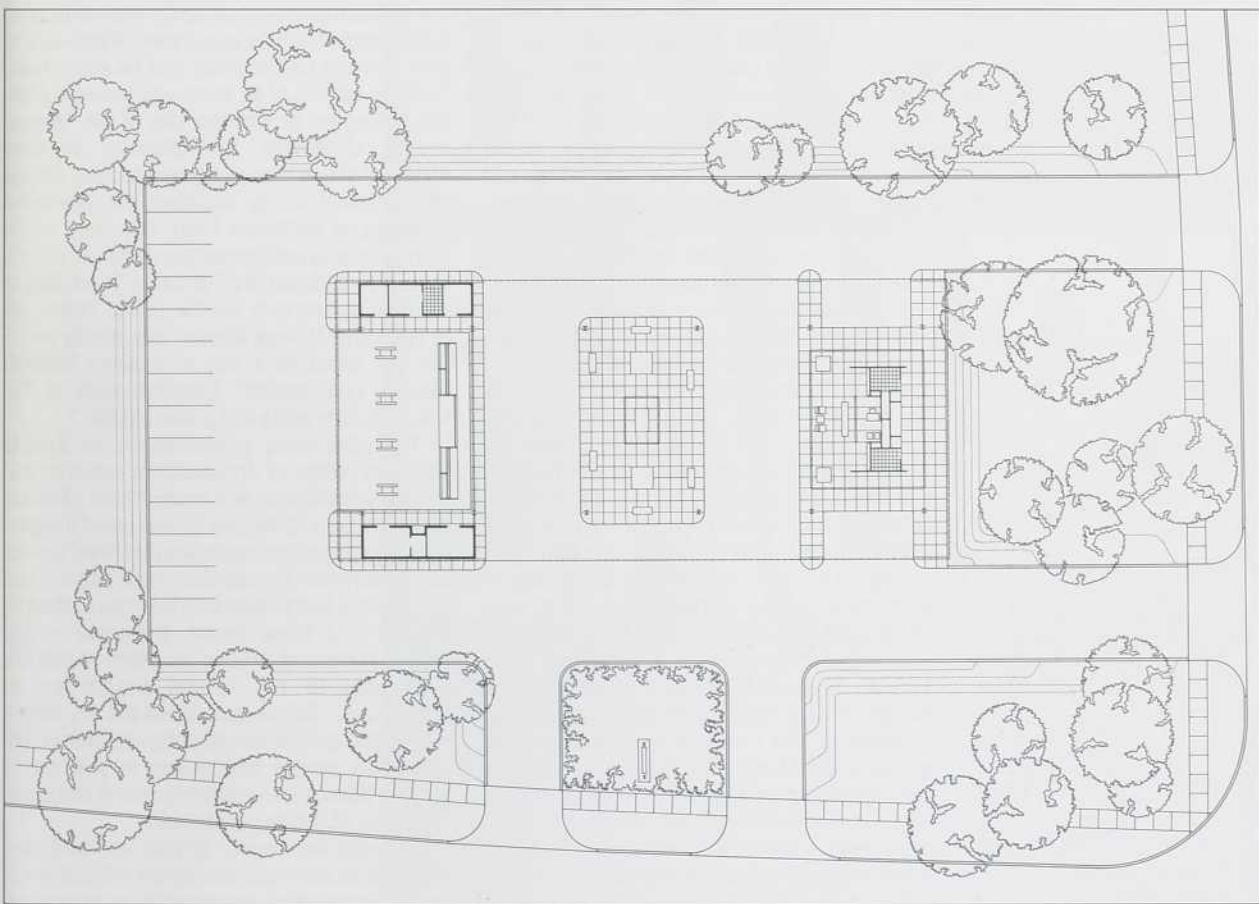


2





4



5

1. La station-service de l'Île des Soeurs, Verdun. Maquette d'étude I. (Archives de Fujikawa Johnson and Associates, Chicago).
 2. Maquette d'étude II. (Archives de Fujikawa Johnson and Associates, Chicago).
 3. Vue des îlots de service.
 4. Coupe longitudinale.
 5. Plan.
- (Photos: Hedrich-Blessing, prêt de la Chicago Historical Society.)

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

Ce dossier synthétise certains des résultats d'une étude sur l'oeuvre de Mies van der Rohe à Montréal, réalisée en 1992, grâce à une subvention du ministère de la Culture du Québec. Les chercheurs, Jean-François Bédard, Anne Cormier et Randy Cohen, dirigés par France Vanlaethem, tiennent à remercier toutes les personnes, sociétés et institutions qui les ont aidés à dresser l'imposant rapport qui est à l'origine des articles qu'ils ont signés dans le présent numéro. Notons que la fortune critique des projets et réalisations de Mies van der Rohe à Montréal est somme toute bien mince. Ainsi, le Westmount Square a été décrit de façon tout au plus technique par les magazines lors de sa réalisation et, tout comme les autres projets tardifs de Mies, il était mis au banc des accusés par le révisonnisme postmoderniste des années soixante-dix, une tendance dont l'article de Boyarsky fut annonciateur. Il faudrait attendre les publications du milieu des années quatre-vingts pour que le Westmount Square devienne, avec les projets urbains des années soixante, un prototype de plurifonctionnalité urbaine. Sont relevés ci-dessous les principaux ouvrages sur l'oeuvre de Mies van der Rohe ainsi que les articles les plus informatifs et tous ceux parus dans la presse spécialisée canadienne sur les réalisations montréalaises de l'architecte.

OUVRAGES SUR L'OEUVRE DE MIES VAN DER ROHE

- CARTER, Peter, *Mies van der Rohe at Work*, Londres, The Pall Mall Press, 1974, illus., 196 pages.
- NUEMEYER, Fritz, *The Artless Word. Mies van der Rohe on the Building Art*, Cambridge, The MIT Press, 1991, illus., 386 pages.
- SCHULZE, Franz, *Mies van der Rohe: a Critical Biography*. Chicago, University of Chicago Press, 1985, illus., 355 pages.
- SPAETH, David, *Mies van der Rohe*, New York, Rizzoli International Publications Inc., 1985, illus., 205 pages.
- «Mies van der Rohe: Mansion House Square and the Tower Type.», *UIA International Architect Magazine*, n°3 (1984), 54 pages.
- *Mies van der Rohe: sa carrière, son héritage et ses disciples*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1987, illus., 175 pages.

ARTICLES SUR LE WESTMOUNT SQUARE

- BERKELEY, Ellen Perry, «Westmount Square», *Architectural Forum*, n° 2 (1969), p. 82-89.
- BOYARSKY, Alvin, «End of the Line: Montreal's Downtown Office Block», *Architectural Design*, n° 3 (1970), p. 156-157.
- «Project 1: Westmount Centre, Montreal», *The Canadian Architect*, n° 4 (1965), p. 52-53.
- «Le Square Westmount», *Architecture, Bâtiment, Construction*, n° 249 (1967), p. 16-17.
- «Square Westmount», *Architecture, Bâtiment, Construction*, n° 239 (1966), p. 52.
- «Westmount Square, Westmount, Quebec», *Architecture Canada*, n° 47 (1970), p. 17.
- WINTER, John, «The Measure of Mies», *Architectural Review*, n°900 (1972), p. 95-105.

ARTICLES SUR L'ÎLE DES SOEURS

- «Aménagement de l'Île des Soeurs», *Architecture, Bâtiment, Construction*, n° 249 (1967), p. 20-23.
- COHOS-NEWMAN, Phyllis, «Mies van der Rohe's Service Station at Nun's Island, Montreal», *Society for the Study of Architecture in Canada Bulletin*, n° 4 (1990), p. 88-89.
- (Île des Soeurs), *Architectural Record*, n° 6 (1970), p. 100-102.
- «Nuns' Island Montreal», *The Canadian Architect*, n° 6 (1970), p. 34-39.
- «Nun's Island: a New Standard for High-density Communities», *Houses and Home*, n° 6 (1969), p. 56-63.

RECONSTRUIRE LA PENSÉE MIESIENNE

Il y a des livres qui sont des bâtiments. «*The Artless Word*» en est un. Il s'agit plus spécifiquement d'une tentative de reconstruire la pensée miesienne, de la fondation jusqu'au toit.

L'auteur s'emploie donc à retracer les indices biographiques, qu'il s'agisse de rencontres, de lectures ou d'écrits, lui permettant de reconstituer le développement intellectuel d'un architecte dont le laconisme légendaire masquait un formidable appétit d'apprendre et de comprendre. La place centrale qu'y occupe la philosophie ne surprend pas dans la mesure où Mies ne fit jamais mystère de sa révérence à l'égard de saint Augustin et de saint Thomas d'Aquin. Plus surprenante toutefois, l'application studieuse qu'il mit tout au long de sa carrière à fréquenter l'oeuvre d'auteurs mineurs, particulièrement le prêtre catholique Romano Guardini qui lui fournit les clés pouvant assurer la cohérence de son système de valeurs au milieu des années vingt.

Le vitalisme de Guardini l'amène à formuler une équivalence entre excès formaliste et absence d'ordre qui constituent des obstacles au libre déploiement de la vie dans toute sa plénitude. La déambulation est alors perçue comme la glorification du mouvement de l'être au sein d'un ordre ouvert et dynamique concrétisé avec un maximum d'intensité par le Pavillon de Barcelone.

Ultérieurement, Mies atténua le caractère dynamique des compositions asymétriques qui assurèrent sa fortune critique pour faire porter ses recherches en sol américain sur l'espace unitaire et statique, la chambre monacale vide et silencieuse chère à Guardini.

La recherche formelle s'est déplacée du côté d'une métaphysique de la technologie où la structure acquiert une valeur rédemptrice et le geste de construire de façon appropriée, immanente, devient l'art de construire (Baukunst) qui se substitue à l'architecture.

La pensée de Mies prend à ce moment la forme d'une totalité organisée et fermée, un système philosophique qu'il réussit à faire tenir à l'intérieur de conférences extrêmement denses et concises en présence d'auditoires souvent médusés.

Les pages que consacre Neumeyer aux rapports qu'entretient Mies avec la philosophie, toutes fascinantes et pénétrantes qu'elles soient, laissent en plan une dimension critique qui pourrait affecter la solidité de son édifice.

Mies était-il indifférent aux développements survenus au cours de ce siècle dans le champ spécifique de la philosophie dans sa propre patrie? Comment expliquer l'absence de figures emblématiques comme Heidegger, Benjamin ou Adorno dans le parcours intellectuel d'un artiste qui s'employa toute sa vie à construire la modernité en s'appuyant sur la philosophie?

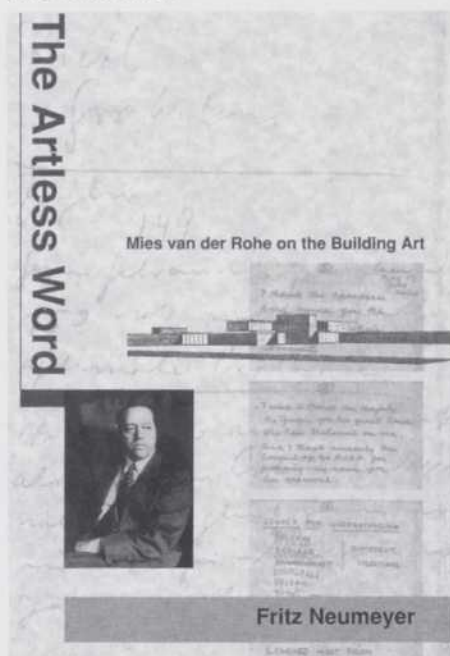
La spéculation philosophique se trouve-t-elle en amont ou en aval de la recherche formelle? Sommes-nous en présence d'un processus de légitimation a posteriori qui accompagne une oeuvre évoluant selon des lois qui lui sont pro-

pres? Les slogans, manifestes et autres textes polémiques produits par les protagonistes des avant-gardes artistiques dans la première moitié de ce siècle ont donné lieu à quantité de malentendus tragi-comiques. Il y avait là une part de provocation, un désir d'explorer l'envers des choses qui doit nous inciter à la prudence. Que de sottises a-t-on entendues à propos de la «machine à habiter»? L'oeuvre de Mies Van der Rohe n'est pas exempte de paradoxes et de crises internes. Neumeyer ne leur a pas trouvé une place dans sa reconstruction. Le rejet du formalisme, le mépris de la subjectivité et l'honnêteté constructive, ces principes élevés au rang d'une éthique ont été souvent niés par l'oeuvre construite, heureusement.

Il y a une volonté de dépassement inscrite dans la démarche de ceux que l'on qualifie d'artistes, qui les amène à explorer une part maudite d'eux-mêmes, un autre, un double qu'ils connaissent mal et qui leur résiste. Ils découvrent l'Amérique en mettant le cap sur les Indes. Il ne faut pas leur en vouloir pour autant.

L'ouvrage de Neumeyer a le mérite principal de contribuer à la destruction du mythe de la *tabula rasa* moderniste et de la prétendue rupture de la culture humaniste au début de ce siècle en illustrant clairement la volonté de Mies van der Rohe de s'inscrire dans le droit fil de la pensée scolastique et de la philosophie idéaliste allemande.

ÉRIC GAUTHIER



NEUMEYER, Fritz, *The Artless Word • Mies Van der Rohe on the Building Art*, Cambridge, The MIT Press, 1991, illus., 386 pages.

THE PRESENCE OF MIES

In order to mark the 25th anniversary of the Toronto-Dominion Centre, a one-day multidisciplinary symposium gave recognition to Mies' work by mapping its resonance in contemporary experimental design and theory, as well as developing new historical interpretations. As the convener and co-organizer of the event - together with Brigitte Shim - my interest was to demonstrate the potential of opening Mies's work and thought to new questions and to examine the ways in which it could bear on current problematics. The mixture of participants and disciplines and the exploratory mandate for the papers made for a highly stimulating array of perspectives weaving in and out of common themes and articulating nuanced positions.

Phyllis Lambert (Canadian Center for Architecture) and I began with critical reflections about the "project" nature of Mies' work. Lambert carefully examined Mies' distinctive way of working, a process through which design ideas slowly assumed corporeal presence in refined structural typologies and tense groupings of buildings carefully calibrated to respond to given programs, means and contexts. Focusing on the skyscraper project of 1921 and the T-D Centre, and aiming to contribute to the current rethinking of the "project" by theorists such as Vattimo and Lyotard, my own presentation examined Mies' conception of the architectural "project" as the critical and interpretative mediation between material civilization and idealist culture.

Fritz Neumeyer, whose recently translated book on Mies' writings *The Artless Word* served as a point of reference for much of the day, and Sanford Kwinter (editor of *ZONE*) both addressed issues of technology. While Neumeyer stayed close to Mies' own discourse to depict the reciprocity and convergence of art and technology in his texts and projects, Kwinter placed Mies' architectonic opposition between fixed structure and fluid space into the context of ideas developed in polymer science and chemical technology in Germany during the Weimar period and its slide into Nazism.

Under the heading of Reworkings, Dan Hoffman (Cranbrook Academy of Art) and Ben Nicholson (author of *Appliance House* and professor at I.I.T.) presented work from their design studios that abstracted from, extended and transformed aspects of Mies' work. Hoffman's recent experimental work has been tied to Mies' investigations of grid, self-referential fabrication and perceptual horizons. Nicholson's teaching at I.I.T. is part of the renewal of the curriculum under the direction of Gene Summers - an intriguing effort to break out of the rigid canonization of Miesian form that had been perpetuated there, to critically re-examine Mies' curriculum from contemporary perspectives while maintaining active links to his initial spirit.

Michael Hays' moderation of the morning session brilliantly drew out interlockings and differences in position among the speakers around a diagram of opposing relationships between art,

technology, anti-art, and anti-technology.

The afternoon session addressed three topics - minimalism, philosophy and image - and began with Rosalind Krauss (art critic, author and editor of *October*) and Ignasi de Solà-Morales (architect, historian and reconstructor of the Barcelona Pavilion) staking out opposed interpretations of minimalism and Mies. Krauss enddistanced her reading of Mies from the recent rash of post-structuralist and anti-classical interpretations (citing Robin Evans, Jose Quetglas, and Michael Hays) preferring instead the modernist Mies of the grid whose work she read as analogous to the paintings of Agnes Martin. Solà-Morales, on the other hand, insisted on an anti-classical interpretation, one that took as its points of departure the senses, perception and materiality, rather than an *a priori* conceptual category like the grid, and that could be understood as directed towards an architecture of untimeliness.

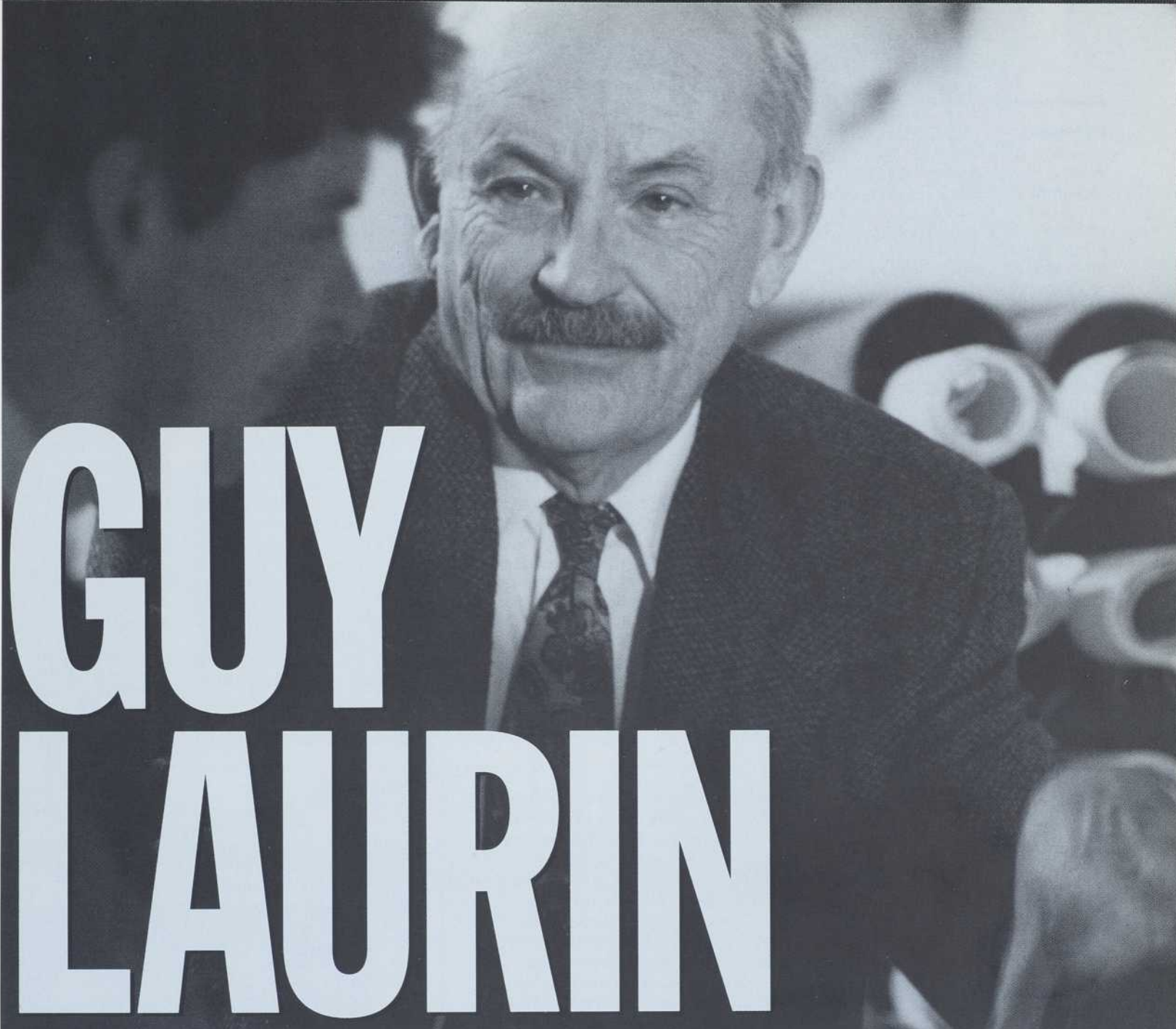
Rebecca Comay (University of Toronto) and George Baird (architect, urban designer and critic) both struggled with the assignment of test-driving Mies through philosophies that he never read. Comay's staging of an encounter between Mies and Heidegger around the idea of the "almost nothing" challenged - by implication - the easy alliance that has been suggested by both Dal Co and Frampton, by marking the profound differences between their thinking while acknowledging ambiguous parallelisms. Baird's attempt to interpret the T-D Centre in relation to ideas of appearance in the public realm, as developed by Hannah Arendt, was equally tentative but promised a way of thinking through Mies's "existentialist" transformation of the historical civic plaza and public loggia.

The concluding presentations by Beatriz Colomina (editor of *Architectureproduction and Sexuality and Space*) and Brian Boigon (director of *Culture Lab*) addressed the culture of images. Colomina began by suggesting that Mies' careful self-construction through theoretical projects and publications was at odds with the myth of Mies as the son of a stone-mason, and went on to explore conditions in Mies' architecture that are analogous to the formal properties of photography. Boigon concluded the day with a clipped text and photo-essay of jokes, both verbal and visual images that moved in and out of modern (Miesian) architecture, and up and down the ladder of (un)consciousness.

Although we were treated at the end to Michael Hays' heroic act of interpreting this difficult nexus of critical/theoretical operations, it has been much lamented that there was no time left at the end of the day for sustained panel or audience discussion. This deficiency will, I hope, be made good in the publication of the symposium, which is now in the process of being prepared.

DETLEF MERTINS

THE PRESENCE OF MIES, a symposium organized by the University of Toronto School of Architecture and Landscape Architecture and held on September 26, 1992 in Toronto.



GUY LAURIN

La Banque de Montréal est convaincue de l'importance de son rôle de chef de file en matière de taux d'intérêt et de la qualité des relations d'affaires avec les propriétaires de petites et moyennes entreprises. C'est pourquoi elle offre son programme Barème-PME qui permet à la plupart de ces entreprises d'épargner 1 % d'intérêt sur les prêts à taux variable.

Le rôle actif que joue la Banque de Montréal auprès du marché de la PME n'est pas un phénomène nouveau. Guy Laurin, président et fondateur de l'entreprise Laurin, Laurin et Cie inc., raconte son expérience : « J'étais entrepreneur en électricité commerciale et industrielle et je me suis spécialisé dans l'éclairage routier par distribution souterraine. Fondée en 1949, notre entreprise réalise aujourd'hui un chiffre d'affaires de 5,9 millions et compte parmi ses principaux clients des municipalités, des commissions scolaires, différents ministères de la voirie et des grandes entreprises, comme General Motors. Et tout ce temps, j'ai pu compter sur l'appui de la Banque de Montréal. »

Avec l'aide de la Banque de Montréal, la firme de M. Laurin a constamment évolué. Son fils, Guy junior, l'assiste depuis quelques années et bientôt, il prendra la relève.

Pour en savoir davantage sur la vaste gamme de produits offerts aux PME, appelez Mario Lamarche au (514) 877-8228 ou venez nous rendre visite à la succursale la plus près de chez vous.

**Au-delà de l'argent,
il y a les gens.**



Banque de Montréal

INVENTORIER LE PATRIMOINE MODERNE

DOCOMOMO, bizarre acronyme, jeux d'initiales pour désigner de manière abrégée une organisation internationale: The International Working-Party for **Documentation and Conservation of the Modern Movement**. En septembre dernier, se tenait à Dessau, dans les locaux de l'édifice du Bauhaus récemment restauré, la seconde rencontre internationale de DOCOMOMO avec pour thèmes principaux les grands ensembles d'habitation et le registre international de l'architecture du Mouvement moderne.

Créé en 1988, à l'université de technologie d'Eindhoven, par le professeur Hubert-Jan Henket, architecte de la restauration du sanatorium de Zonnestraal à Hilversum (Duiker et Bijvoet, 1926-1928), DOCOMOMO entend assurer l'échange des idées et des connaissances sur le mouvement moderne, agir comme chien de garde de ce patrimoine architectural et urbain, mais encore stimuler l'intérêt du public et des autorités pour cette architecture et cet urbanisme. Chapeauté par un secrétariat international établi à Eindhoven, cette organisation se veut la plus souple possible. Plutôt qu'une nouvelle institution officielle, DOCOMOMO se définit comme un regroupement international d'amateurs (au sens d'amoureux) de l'esprit et des édifices du Mouvement moderne. Rassemblement de groupes de travail nationaux - à Dessau, vingt-sept pays étaient représentés-, DOCOMOMO établit le contact entre ses membres par le biais d'un bulletin semestriel, subventionné par l'industrie anglaise Critall qui fut une pionnière en matière d'huissier métallique, et à l'occasion d'une conférence internationale biennale. Lors de la conférence de fondation, tenue à Eindhoven en 1990, sous l'égide de l'UNESCO et du Conseil de l'Europe, il fut surtout question des problèmes particuliers, tant philosophiques que techniques, que pose la conservation du patrimoine moderne. À ce propos, soulignons que pour DOCOMOMO, conservation ne signifie pas nécessairement préservation; dans certains cas, la documentation textuelle, graphique et photographique étant un



L'école du Bauhaus, siège de la 2^e Conférence internationale DOCOMOMO, «symbole du mouvement moderne».

moyen d'enregistrement suffisant, comme le manifeste la dénomination même de l'organisation: **Documentation and Conservation of the Modern Movement**. Cette année, c'était l'établissement des inventaires nationaux en cours de constitution au sein des groupes de travail nationaux qui était au centre des débats. DOCOMOMO travaille en collaboration avec ICOMOS pour établir, dès 1994, un premier inventaire international des édifices et des ensembles bâtis exemplaires du Mouvement moderne. Lors des assemblées consacrées à cette question, la définition de l'architecture du Mouvement moderne était au cœur des discussions. Manifestement, pour les membres européens du DOCOMOMO, l'architecture du Mouvement moderne, c'est l'architecture blanche des années vingt, l'architecture des avant-gardes et des gouvernements sociaux-démocrates: ce sont les villas puristes, les équipements fonctionnels, les «siedlungen», une conception qui n'a pas la même pertinence pour les Nord-Américains que pour les Euro-

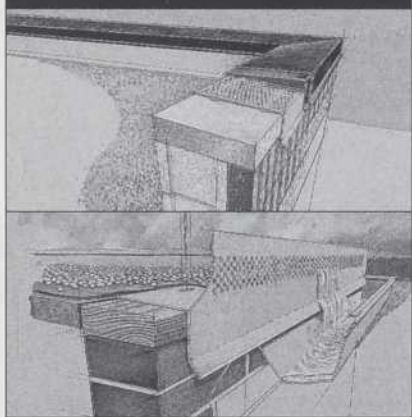
péens. Au Québec, si ce ne sont quelques réalisations précoces, l'architecture moderne radicale se développe seulement dans les années cinquante et soixante et elle relève bien plus du Style international que du Mouvement moderne. Un tel point de vue fut difficile à défendre, d'abord parce que les prises de position à DOCOMOMO sont largement motivées par l'attachement sentimental, voire idéologique, que la connaissance ne s'appuie pas toujours sur une réflexion théorique et, finalement, parce que la représentation des pays où la modernisation fut tardive est faible. Pour la première fois, à la conférence de Dessau, une Canadienne, Jay Carroll, et deux Québécois, Jean-François Bédard et France Vanlaethem, participaient, alors que les Américains étaient toujours absents.

Pour le prochain congrès, l'Angleterre et l'Espagne étaient en lice. Au sein de DOCOMOMO international, sans doute, les Anglais, avec les Hollandais, sont les plus militants. Représentés par Christopher Dean, ils voulaient centrer la prochaine rencontre sur la question de l'enseignement du Mouvement moderne, un sujet que Catherine Cook a abordé dans sa conférence à Dessau. Question certes cruciale dans un pays où l'historicisme post-moderne est élevé au statut d'architecture officielle, mais thème qui n'a pas rencontré l'approbation de la majorité des membres de DOCOMOMO. Aussi, la Conférence de septembre 1994 se tiendra à Barcelone autour de la question de l'actualité du mouvement moderne, un thème qui démontre que pour DOCOMOMO l'architecture «MO-MO» est patrimoine mais encore architecture vivante.

La 2^e Conférence internationale DOCOMOMO a tenu ses travaux les 16, 17 et 18 septembre 1992, à Dessau, en Allemagne. Le Québec était représenté par l'association Montréal moderne où l'on peut téléphoner pour obtenir plus d'informations sur DOCOMOMO (514) 987 3929.

FRANCE VANLAETHEM

Les points faibles des toitures enfin corrigés!



Dans le secteur de la construction, 80% de tous les cas de litiges sont liés aux dommages dus à l'eau, et la plupart de ces dommages sont attribuables au vent et aux fuites d'eau au périmètre du toit.

Protégez donc cette partie fragile avec les produits de rive préfabriqués Hickman de qualité insurpassée.

Meilleurs que les produits fabriqués sur place, les produits Hickman profilés de conception supérieure sont faits sur mesure et offerts dans des coloris assortis à la toiture.

◀ Les chaperons Permasnap (en haut), les rives de toit, les garde-gravier permettant le drainage, (en bas) les engravures, les égouts de toit, les bordures et les descentes pluviales en aluminium ou en acier galvanisé de calibre 24 sont couverts par la garantie allant jusqu'à 15 ans sur les systèmes de toitures monocouches à membrane d'EPDM de Carlisle..

CARLISLE

Matériaux de Toiture Carlisle
Division de Corporation Carlisle du Canada, Ltée.
8300 Place Lorraine Suite 100
Anjou, Québec H1J 1E6

Tel: (514) 356-EPDM., 1-800-663-7144
Fax: (514) 356-3076

LES CARREAUX RAMCA LTÉE

UN PRIX INTERNATIONAL



Les carreaux Ramca Ltée, une entreprise de Montréal bien connue pour ses carreaux de céramique haut de gamme, a remporté un prix prestigieux lors de l'exposition internationale de la céramique ITE à Chicago en juin dernier. **Monsieur Giovanni Ramacieri** a reçu le **prix Assopiastrelle** décerné à l'importateur ayant fait la meilleure promotion de la céramique italienne sur le marché canadien. Une plaque a été remise au nom de la chambre de commerce d'Émilie-Romagne et de l'Assopiastrelle, une association qui regroupe tous les manufacturiers italiens de la céramique.

À une autre occasion, en janvier 1993, **M. Ramacieri** s'est vu remettre la **Médaille du 125^e anniversaire**, décernée à des Canadiens de toutes les sphères de la société qui sont tenus en haute estime par leurs concitoyens.

A LA HAUTEUR DE VOTRE IMAGINATION



Palais de Justice de Laval Belleli, Harvey, Desmarais, Pilon, Cousineau, Yaghjian, St-Jean, Rogers, architectes

Avec 5 formats de briques différents, 7 modèles de blocs architecturaux et une gamme de 21 couleurs, les produits à base de pierre naturelle Alba vous offrent des possibilités illimitées...

...à la hauteur de votre imagination.



Collège Vanier
Patrice Poirier,
architecte



Maison des Arts de Laval
Claude Boucher,
architecte



Maison Renaud
Claude Boucher,
architecte

alba
BRIQUE DE CALCITE

LA PIERRE VERSAILLES®, C'EST LE BÉTON REPENSÉ, REDÉFINI,...
C'EST LE BÉTON ANOBLI !

Destinée principalement aux parements extérieurs, la Pierre Versailles® est un matériau de prestige se mariant parfaitement à l'environnement urbain. Son apparence tout à fait naturelle se fait découvrir à travers quatre riches finis (RocArt®, Meulé, Éclaté et Scié) et le choix de deux teintes (gris calcaire Trenton et beige calcaire Indiana) répondant aux tendances actuelles.

La Pierre Versailles® offre une étonnante modularité permettant un agencement illimité à partir de six formes différentes venant ainsi fouetter votre sens de la créativité et de l'innovation.

Source d'élégance et d'originalité, la Pierre Versailles® est aussi source d'économies considérables... voilà une autre de ses grandes qualités faisant de la Pierre Versailles® une création unique à Permacon !

PIERRE
VERSAILLES®

LE PANNEAU

LA PIERRE
VERSAILLES® 300

LA PIERRE
VERSAILLES® 200

LA PIERRE
ARRONDIE
DÉCORATIVE

LA BRIQUE
VERSAILLES®

LA BRIQUE
VERSAILLES® RISEAUTÉE

PERMACON MONTRÉAL
TÉLÉPHONE: (514) 351.2120

PERMACON QUÉBEC
TÉL: (418) 622.3333

PERMACON SHAWINIGAN
TÉL.: (819) 564.1414

PERMACON TROIS-RIVIERES
TÉL.: (819) 378.2721

PERMACON OTTAWA
TÉL.: (613) 836.6194

PERMACON TORONTO INC.
TÉL.: (416) 857.6773



AVANTAGE
PRÉPARÉ À LA MANÈRE DE LA PIERRE