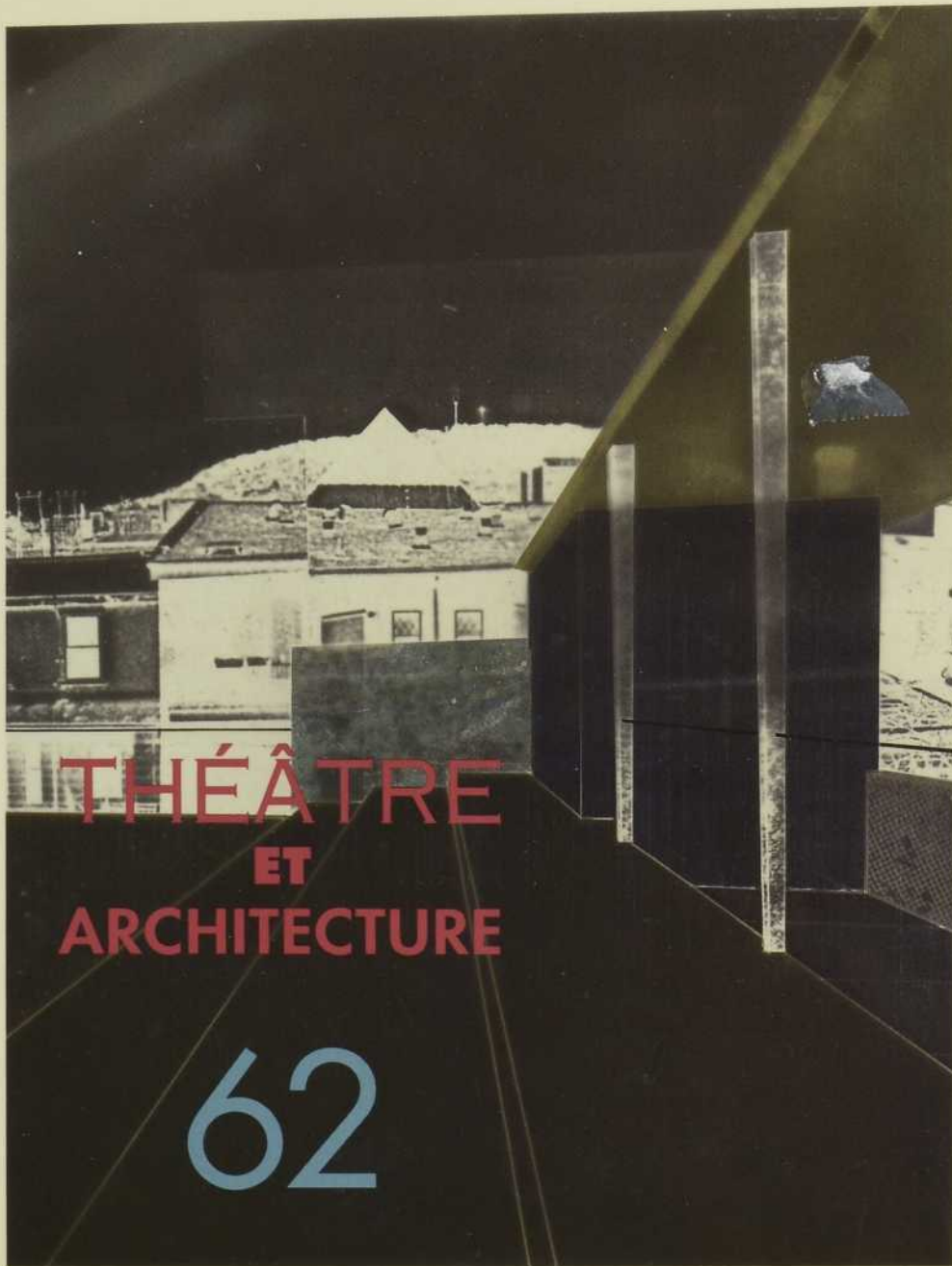


A R Q

ARCHITECTURE · QUÉBEC



THÉÂTRE
ET
ARCHITECTURE

62

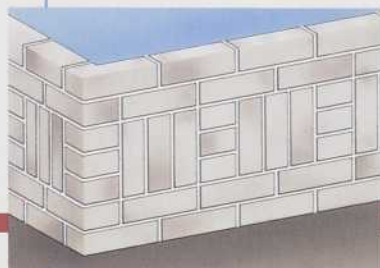


LA BRIQUE À COINS RONDS DE BETCON...

LA BRIQUE
DE VOTRE
CRÉATIVITÉ.

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

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



NOUVEAU!

La brique **super modulaire 4.8** est maintenant disponible. Consultez un de nos représentants pour de plus amples détails sur cette brique aux grandes possibilités.

BETCON... La brique qui défie votre imagination

GRAYBEC/DIVISION BETCON 475, Place Trans-Canada, Longueuil (Québec) J4G 1P4
Montréal (514) 651-4000 Québec (418) 563-8410 Téléfax (514) 670-2834



GRAYBEC

DIVISION BETCON

YVON BEAUDOIN, Directeur général

Dépliants de nos produits disponibles sur demande.

A R Q

A R C H I T E C T U R E . Q U É B E C

ÉDITORIAL

- 7 LES ANNÉES 1990, UNE DÉCENNIE DE THÉÂTRES ?
FRANCE VANLAETHEM

THÉÂTRE ET ARCHITECTURE

- 8 POUR UNE VISION URBAINE DU THÉÂTRE: UNE CRITIQUE DES NOUVEAUX THÉÂTRES DE MONTRÉAL
UN DOSSIER PRÉPARÉ PAR SUSAN ROSS
- 10 LE THÉÂTRE DU RIDEAU VERT, MONTRÉAL
UNE RÉALISATION DE SAUCIER & PERROTTE, ARCHITECTES
- 12 LE THÉÂTRE D'AUJOURD'HUI, MONTRÉAL
UN PROJET DE SAUCIER & PERROTTE, ARCHITECTES
- 16 LE MONUMENT NATIONAL, MONTRÉAL
UN PROJET DES ARCHITECTES BLOUIN, FAUCHER, AUBERTIN, BRODEUR, GAUTHIER, PLANTE
- 20 LE THÉÂTRE ESPACE GO-FTA, MONTRÉAL
UN PROJET DES ARCHITECTES BLOUIN, FAUCHER, AUBERTIN, BRODEUR, GAUTHIER, PLANTE

HISTOIRE ET THÉORIE

- 22 ARCHITECTURE ET SCÉNOGRAPHIE
UNE ENTREVUE D'ÉRIC GAUTHIER AVEC JEAN-PIERRE RONFARD
- 24 THE THEATRICALITY OF THE HABITUAL: AN ARCHITECTURAL THEORY OF CHARACTER
LILY CHI

ACTUALITÉS

- 28 L'AGORA DE LA DANSE, MONTRÉAL
UNE RÉALISATION DE CAYOUILLE ET SAIA, ARCHITECTES, COMMENTÉE PAR FRANCE VANLAETHEM
- 30 LE CENTRE COMMUNAUTAIRE ELGAR, ÎLE DES SOEURS, VERDUN
UNE RÉALISATION DE DAN HANGANU, ARCHITECTE, COMMENTÉE PAR JEAN-FRANÇOIS BÉDARD

ÉVÉNEMENTS ET PUBLICATIONS

- 32 TESSENOW ET BEHRENS, RECTO VERSO
UN NUMÉRO DE LA REVUE PERSPECTA 26 LU PAR ÉRIC GAUTHIER
- 32 UNE NOUVELLE GÉNÉRATION D'ARCHITECTES JAPONAIS
UN EXPOSITION AU CCA VUE PAR PIERRE BOYER-MERCIER
- 33 MYRON GOLDSMITH, POÈTE DE LA STRUCTURE
UN EXPOSITION AU CCA VUE PAR JEAN-FRANÇOIS BÉDARD
- 34 QUESTIONS DE CONCOURS OU CONCOURS EN QUESTION... À SUIVRE
KATRINE CHASSAING ET CÉCILE SUBRA

PAGE FRONTISPICE:

UNE SCÈNE URBAINE,
LE THÉÂTRE SUR LE TOIT
DU THÉÂTRE D'AUJOURD'HUI,
SAUCIER & PERROTTE, ARCHITECTES.

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

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

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

© GROUPE CULTUREL PRÉFONTAINE
ISSN-0710-1162

REPRÉSENTANTS PUBLICITAIRES:

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

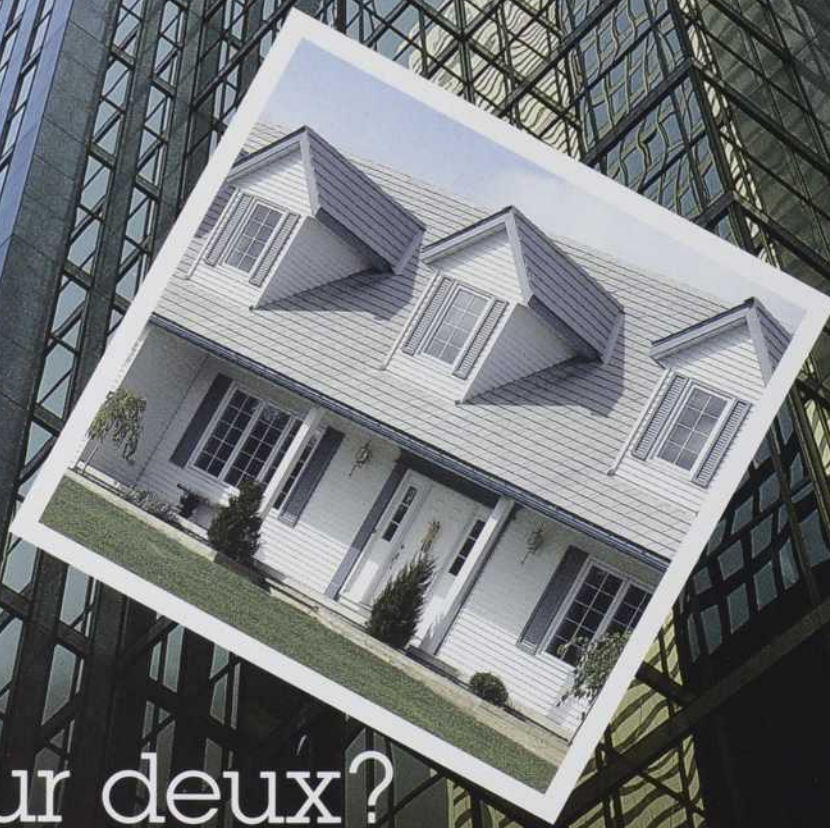
ARQ EST DISTRIBUÉ À TOUS LES MEMBRES DE
L'ORDRE DES ARCHITECTES DU QUÉBEC ET DE
LA SOCIÉTÉ DES DÉCORATEURS ENSEMBLIERS DU QUÉBEC.

DÉPÔT LÉGAL:
BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DU QUÉBEC,
BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DU CANADA.

COURRIER DE LA DEUXIÈME CLASSE PERMIS NO 5699
ARQ/ ARCHITECTURE QUÉBEC EST PUBLIÉ SIX FOIS L'AN
PAR LE GROUPE CULTUREL PRÉFONTAINE, CORPORATION
SANS BUT LUCRATIF. LES CHANGEMENTS D'ADRESSE, LES
EXEMPLAIRES NON DISTRIBUABLES ET LES DEMANDES
D'ABONNEMENT DEVRAIENT ÊTRE ADRESSÉS AU:
GROUPE CULTUREL PRÉFONTAINE,
1463, RUE PRÉFONTAINE, MONTRÉAL, QUÉBEC, H1W 2N6
TÉL: (514) 523-6832

ABONNEMENTS: LUCIE VALLÉE
6,42\$/ NUMÉRO • 38,52\$/ 6 NUMÉROS
• 64,20\$/ INSTITUTIONS ET GOUVERNEMENTS
NUMÉRO D'ENREGISTREMENT T.P.S.: R 102 208 469
HORS CANADA: 8,00\$/ NUMÉRO • 48,00\$/ 6 NUMÉROS
• 60,00\$/ INSTITUTIONS ET GOUVERNEMENTS

Des fenêtres en aluminium sur 40 étages!



Pourquoi pas sur deux?

Que ce soit pour une tour de 40 étages ou la rénovation résidentielle, utilisez la meilleure fenêtre! Les nouvelles fenêtres résidentielles en aluminium vous garantissent un rendement supérieur à celui du bois ou du plastique (vinyle) par l'efficacité de leur barrière thermique "haute technologie", leur performance impeccable et leur durabilité.

Mais c'est toutefois leur nouveau design, leurs couleurs et leur facilité d'entretien qui vont vraiment impressionner vos clients.

Pour toute information concernant les fenêtres résidentielles en aluminium, demandez au

Conseil des producteurs de profilés en aluminium
238 Davenport Road, Suite 391, Toronto, Ontario, M5R 1J6
Tél. 1-800/447-0748

CORIAN^{md} POUR LA COULEUR.

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

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

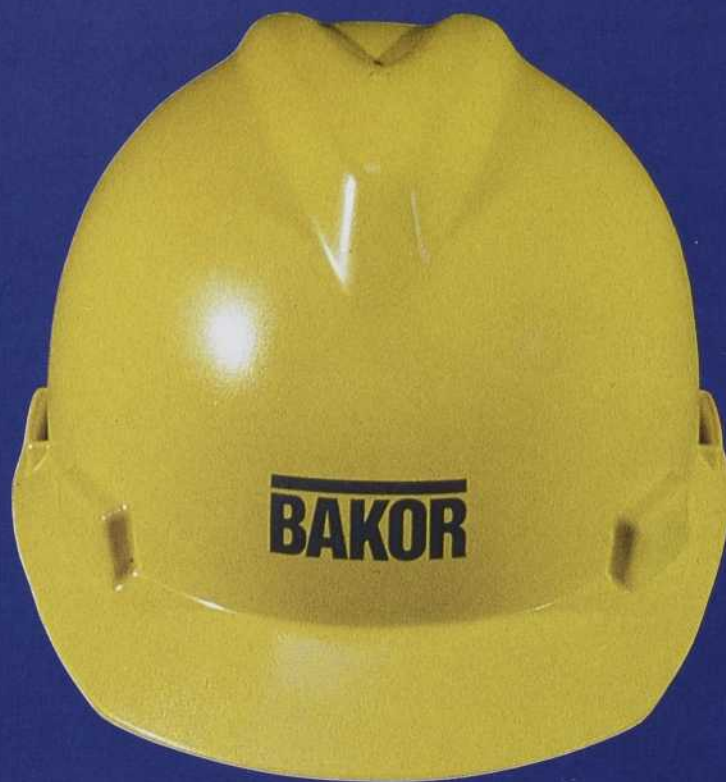


* CORIAN^{md} est une marque déposée de E. I. du Pont de Nemours and Company dont Du Pont Canada est un usager inscrit.

DU PONT
CANADA

BAKOR est le nouveau nom de **BAKELITE**

Bakelite a été notre raison sociale pour les dernières dix années. Notre nouvelle allure conserve le meilleur de Bakelite et reflète notre engagement à fournir à l'industrie de la construction des produits de qualité et le soutien technique nécessaire pour faire face aux défis des années 2000.





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

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



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

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

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

Personne ne croyait que Dow pouvait réussir ce tour de

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

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

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

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

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

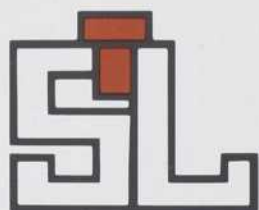


Vous pourrez toujours compter sur nous.



*Marque de commerce de The Dow Chemical Company.

BRIQUETERIE ST-LAURENT



LA VRAIE BRIQUE
D'ARGILE CUITE
SAINT-LAURENT

950, RUE GODIN, CASIER POSTAL 5
LAPRAIRIE (QUÉBEC) J5R 3Y1
TÉL.: (514) 866-0881
FAX: (514) 659-2040

LES ANNÉES 1990, UNE DÉCENNIE DE THÉÂTRES ?

Le choix du thème, une procédure qui connaît plusieurs logiques. Cette fois, c'est la conjoncture architecturale locale qui motive cette livraison sur l'architecture et le théâtre, c'est l'abondance des nouvelles salles en perspective qui nous a intéressée. Alors que tout récemment le Rideau Vert s'installait dans ses espaces reconstruits en moins d'une saison, qu'il y a peu le théâtre Saint-Denis dévoilait sa nouvelle respectabilité de granit rose, quelques quadrilatères plus bas, sur la rue du même nom, de nombreux autres projets étaient à l'étude, sinon en bonne voie de réalisation, à Montréal, mais aussi à Québec. Dans la métropole, -pour ne retenir que ceux qui ont reçu un appui officiel-, citons le Théâtre d'Aujourd'hui, le Monument National, la Maison québécoise du théâtre pour l'enfance et la jeunesse, le Festival de Théâtre des Amériques et l'Espace Go, le Théâtre du Cube, le Théâtre du Nouveau-Monde, tandis qu'à Québec, il est question de réhabiliter le Capitole et la salle du palais Montcalm, deux édifices majeurs de la place d'Youville, un quartier dont la vocation culturelle se consolide, le théâtre de la Bordée s'y étant aussi installé définitivement depuis peu. La décennie qui commence serait-elle en matière d'équipements culturels celle des théâtres, tout comme la précédente était celle des musées?

Au centre de ce numéro un dossier sur les premiers nouveaux théâtres, les meilleurs, ceux qui sont les plus prometteurs de qualité architecturale pour reprendre le critère de Susan Ross, une jeune architecte qui a eu l'occasion d'étudier en profondeur la question de l'architecture des théâtres. Lors de sa préparation, elle a centré spécifiquement son intérêt sur les salles de théâtre plutôt que sur les salles de spectacle, en général, ce qui explique qu'un très intéressant projet, tel le théâtre de l'Agora de la danse des architectes Cayouette et Saia, récemment complété, n'y est pas inclus, mais présenté avec celui de l'agrandissement du Centre communautaire de l'Île des Soeurs de Dan Hanganu dans nos pages d'actualité architecturale.

Dans son texte introductif à la présentation de quatre projets de nouveaux théâtres, -la rénovation du théâtre du Rideau Vert et l'insertion du Théâtre d'Aujourd'hui dessinés par les jeunes architectes Saucier & Perrotte, la restauration et le réaménagement du Monument National et la nouvelle salle du théâtre Espace Go-FTA des architectes Blouin, Faucher, Aubertin, Brodeur, Gauthier, Plante, tous à Montréal, Susan Ross examine la question du rapport qu'entretiennent aujourd'hui le théâtre, sa pratique et son architecture avec la ville. S'appuyant sur les pratiques de certaines des troupes les plus aventureuses, elle défend l'idée de la multiplication et de la dispersion urbaine des théâtres dont les salles de configuration spécifique devraient être d'usage collectif. Une idée à laquelle ne semble pourtant pas adhérer l'un des membres les plus créatifs de la communauté théâtrale québécoise, le metteur en scène Jean-Pierre Ronfard, interrogé par Éric Gauthier, qui reste attaché à une certaine polyvalence et surtout, dans l'immédiat, souhaite des espaces plus grands, sa préoccupation majeure étant de déconstruire le rapport frontal que la télévision a banalisé. Si la salle à configuration variable a retenu pendant longtemps l'attention des architectes modernistes, inventeurs de dispositifs scéniques complexes, il semble, qu'aujourd'hui, ce soit plutôt l'avant-scène qui concentre l'effort créatif, comme le manifestent les projets architecturaux présentés dans ce numéro. Tous établissent un nouveau rapport à la ville, plus proche, plus transparent, le hall et le foyer se confondant et s'ouvrant directement sur la rue. Dans ces salles, la convivialité caractéristique du théâtre n'y est plus confinée, elle est encore plus urbaine. Et les architectures qui la contiennent par leur abstraction formelle et leur spatialité ouverte et fluide manifestent paradoxalement un retour au langage de l'architecture moderne, une redécouverte où les matières et les détails joueront un rôle majeur.

Mais le théâtre n'est pas seulement un programme particulier; c'est aussi une des façons, comme le suggère Lily Chi, de penser les fondements d'une architecture qui irait au-delà des limites techniques contemporaines. Pour Chi, la théâtralité, exprimée dans la notion de caractère, peut fonder une éthique aujourd'hui si nécessaire dans la création architecturale.

De cet intérêt de l'architecture pour le théâtre en témoigne aussi une publication récente, le dernier numéro de la revue *Perspecta* qu'Éric Gauthier a lu. Pierre Boyer-Mercier et Jean-François Bédard ont quant à eux visité deux des récentes expositions du Centre Canadien d'Architecture. Persévérant dans notre intérêt pour les concours d'architecture, nous présentons dans ce numéro une exposition à venir «Les années concours» qui non seulement montrera des projets envoyés lors de récentes épreuves en France, mais contribuera à nous informer sur l'expérience exemplaire de ce pays en cette matière.

Ce numéro est le dernier préparé avec la collaboration de l'architecte Paul Faucher qui faisait partie du comité de rédaction depuis le numéro 34 (décembre 1986). Praticien, activement engagé dans la diffusion culturelle et la défense professionnelle de l'architecture au Québec, il s'est retiré de l'équipe faute de disponibilité. Si sa participation intelligente et informée nous manquera, nous ne serons pas pour autant privés de sa plume alerte et caustique, puisque nous comptons encore et toujours sur sa collaboration à la rédaction de la revue.

FRANCE VANLAETHEM

POUR UNE VISION URBAINE DU THÉÂTRE

UNE CRITIQUE DES NOUVEAUX THÉÂTRES DE MONTRÉAL

UN DOSSIER PRÉPARÉ PAR SUSAN ROSS, ARCHITECTE

Les meilleurs projets architecturaux de théâtre réalisés à Montréal, ou en voie de l'être, sont ici présentés et discutés notamment en ce qui a trait à la double question de leur financement et de leur localisation dans la ville. Constatant que la politique officielle en matière d'octroi de subventions semble favoriser la réalisation de salles relativement petites pour certaines compagnies individuelles, Susan Ross évalue en introduction à ce dossier les projets récents dans le contexte d'une vision urbaine du théâtre, la seule qui, selon elle, permettrait de répondre aux besoins de l'ensemble de la communauté. Plutôt que de s'arrêter à l'idée d'un quartier de théâtre, plutôt que de favoriser la polyvalence des salles, elle défend la nécessité de théâtres de quartier, nombreux et spécifiques, valorisant l'appropriation de lieux abandonnés et l'utilisation collective et partagée. Des conditions que rencontrent en partie le Rideau Vert qui est presque terminé, le Théâtre d'Aujourd'hui, actuellement en chantier, ainsi que le Monument National qu'occupera l'École nationale de théâtre et la salle de l'Espace Go-FTA présentement à l'étude, des projets qui témoignent tous d'une convergence des intentions des architectes et des intérêts des gens de théâtre.

Le théâtre est un des types les plus anciens, peut-être la structure bâtie qui a le plus conservé à travers le temps ses éléments essentiels sans trouver de meilleurs modèles, soit la scène des acteurs et la salle des spectateurs. L'histoire du jeu théâtral remonte bien sûr beaucoup plus loin que celle de l'architecture, bien que l'histoire de sa manifestation bâtie ait été le plus souvent marquée par des ressources limitées et des installations éphémères. Dans les périodes d'exception à cette règle générale, il y a une relation directe entre les formes construites et les conditions sociales.

Ce dossier, qui publie quatre des nombreux nouveaux projets de théâtre actuellement en développement à Montréal, témoigne de l'éclosion d'une période fertile en construction de tels lieux dans notre ville. Les projets présentés, soit la rénovation du théâtre du Rideau Vert et l'insertion du Théâtre d'Aujourd'hui dessinés par les jeunes architectes Saucier & Perrotte ainsi que la restauration et le réaménagement du Monument National et la nouvelle salle du théâtre Espace Go-FTA des architectes Blouin et associés, ont été choisis pour leur promesse de qualité architecturale mais aussi parce qu'ils ont en commun de répondre aux besoins particuliers de groupes théâtraux distincts. Construits tous en même temps, ils suscitent une question: peut-on déduire une relation positive entre ces commandes, ces formes et une politique culturelle officielle?

Un premier constat est que les quatre projets sont en grande partie subventionnés par un ou plusieurs des trois paliers de gouvernement. L'importance de ce fait ne devrait pas être mésestimée, car si l'indépendance économique des établissements artistiques demeure un objectif valable, il faut bien en voir les désavantages. Deux formes intéressantes, proposées par l'industrie du spectacle, sont le théâtre-restaurant et la grande salle «garage» (plus de mille spectateurs) qui sert de base temporaire, souvent pour les représentations de spectacles de tournée. Malgré que la première semblerait parfaitement convenir à l'identité montréalaise - La Licorne (Christian Ouellette, architecte, 1987) avec sa vitrine sur rue en est un bon exemple -, aucun resto-théâtre n'est encore venu démentir que la qualité des productions ne souffrait pas de cette association. Pour ce qui est de la grande salle, tel le Théâtre Saint-Denis récemment rénové par les architectes Ruccolo, Faubert, il faut reconnaître que c'est une formule rentable bien que peu souvent favorable aux conditions visuelles et acoustiques optimales. S'il est vrai que nous vivons l'ère du méga-concert au Forum et celle de la télévision où l'étendue de l'audience n'a pas de limites, le théâtre n'en continue pas moins de poursuivre son idéal d'un rapprochement entre comédiens et spectateurs. Cette tendance est confirmée par tous les projets actuellement subventionnés, les salles étant généralement de dimension réduite: 150, 275, 427 et 800 places, au plus. À première vue, cette orientation politique est pour le moins paradoxale, puisque réduire l'espace pour améliorer la qualité nie la tradition même du théâtre populaire, mais elle laisse voir un intérêt inattendu pour le milieu artistique. Néanmoins, si le

geste est louable, il n'est pourtant pas suffisamment large, le nombre de ces projets demeurant bien inférieur à celui des troupes sans abri, et les budgets alloués correspondant rarement aux besoins des institutions culturelles, un problème qui n'est certes pas exclusif aux théâtres. Ces limitations dans l'octroi des subventions conduit à s'interroger sur le choix des compagnies théâtrales appuyées par l'État, mais encore sur la façon dont ces nouvelles salles seront gérées en tant que ressources urbaines collectives.

Nous nous arrêtons uniquement sur ce deuxième point dans la mesure où il réfère à un domaine où l'architecte peut intervenir. Pour ce faire, il faut développer une vision du théâtre dans la ville, une vision qui devrait d'ailleurs s'intégrer aux projets d'urbanisme à l'étude, et qui réunirait les meilleurs concepts de théâtres présentés dans ce dossier.

Une telle vision pourrait se fonder sur trois points: la localisation des théâtres en fonction des quartiers de la ville, l'étude des espaces théâtraux disponibles avec leurs ressources particulières et l'identification d'emplacements convenables pour de nouvelles salles.

Voyons d'abord la question de quartier de théâtre. Cette idée s'oppose à celle de théâtre de quartier en favorisant un secteur de la ville sur le plan culturel, plutôt que de faire une distribution plus démocratique des biens collectifs. Issue de l'intention bien louable de faire revivre le centre-ville nocturne désaffecté, cette notion est aussi un vestige de l'époque où le théâtre, considéré d'une moralité douteuse, tout comme d'autres activités dites subversives ou amORALES, était confiné dans certaines zones acceptables. Les modèles de quartiers ainsi centralisés sont nombreux, le Broadway à New York ou le West End à Londres, pour ne citer que ceux-là. À Montréal, c'est la Place des Arts et ses alentours qui sont ainsi désignés. C'est là que les nombreux festivals annuels attirent les foules, même si le théâtre du quotidien se joue souvent ailleurs et sur plusieurs scènes différentes. À proximité du centre-ville particulièrement, les promenades urbaines des rues Saint-Laurent, Saint-Denis, et beaucoup d'autres, sont de véritables pochettes d'énergie populaire. D'ailleurs certains architectes ont reconnu le potentiel de ces quartiers. Ainsi, Luc Laporte et Jacques Rousseau ont créé une grande part de leur oeuvre autour de l'activité nocturne des Montréalais. Dernièrement, le premier a lancé un projet de salle de spectacle où le bar n'est plus une fonction accessoire du foyer, sans devenir pour autant la salle des spectateurs, mais un élément fondamental d'ancrage du théâtre dans la ville. Selon cette vision urbaine, ne serait-il pas plus logique d'encourager la répartition des projets de théâtre dans ces quartiers, qui sont moins denses, souvent à proximité de populations résidentielles, pourvus d'emplacements convenables pour de petits théâtres, et souvent plus abordables que les terrains du centre-ville? Un précédent à cet égard est l'exemple du Half-Moon Theatre dans le East End de Londres (1). Du point de vue de la Ville de Montréal, qui subventionne souvent par le don de terrains et joue

donc un rôle important dans le contrôle de cette question, peut-être faudrait-il utiliser le modèle du C.L.S.C. ou de la succursale de bibliothèque, des installations dispersées et variées, mais faisant l'objet d'une gestion commune. Les projets du dossier révèlent l'importance de la relation entre le client et le quartier. Seul le Monument National se trouve à proximité du quartier désigné par la Ville et cette affectation ne fut pas d'emblée bien accueillie par l'École nationale de théâtre. Ceci explique en partie le laps de temps qu'il a fallu pour qu'elle accepte de s'y installer et que le projet de restauration se concrétise.

La deuxième facette de cette vision du théâtre dans la ville, soit l'étude de tous les espaces théâtraux disponibles, doit être mise en relation avec le débat sur la polyvalence. Les projets de théâtre les plus révolutionnaires de ce siècle qui permettent une variété de dispositions salle/scène (le Totaltheatre de Gropius reste toujours un exemple très cité) n'ont pas nécessairement obtenu la satisfaction de la communauté théâtrale. Aussi, soit que la salle transformable ne répondait adéquatement à aucun genre de présentation, soit que sa nature même la confinait dans l'anonymat, le principe de polyvalence a été remis en question et d'autres solutions sont envisagées. L'objectif final étant axé sur la diversité plus que sur la flexibilité, l'idée proposée ici est une gestion mieux contrôlée d'espaces variés. Mieux vaut une série de petites salles à caractère proprement différent qu'un nombre restreint de grandes salles polyvalentes. La réalisation d'une telle vision urbaine globale de l'utilisation des espaces théâtraux réclamerait de la communauté artistique une plus grande volonté de coopération au plan de l'échange et du partage de lieux. Mais, dans un contexte où même les compagnies théâtrales les plus solidement implantées comptent sur l'État pour leur budget de construction, leur indépendance demeure illusoire et leur situation aussi précaire que celle des petites compagnies non subventionnées. Toutefois trois des projets présentés dans ce dossier prévoient des espaces à louer aux petites compagnies, signe d'une volonté par les élus de jouer le rôle d'hôtes. La proposition Go-FTA prévoit même l'acceptation de la nécessité de cohabiter pour obtenir un espace.

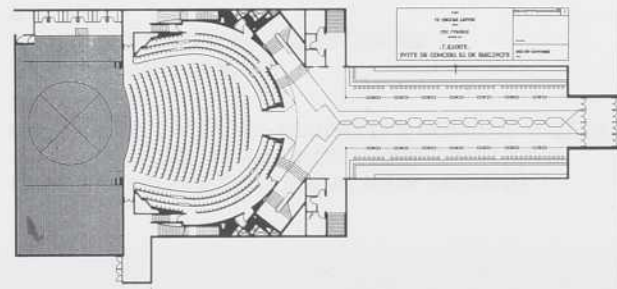
Si le premier point de cette vision urbaine du théâtre traite d'un aspect général, le théâtre et le quartier, le deuxième abordant un sujet plus spécifique, le type de configuration théâtrale, et dont la solution est largement technique, le troisième point est plus complexe et conjoncturel. Il s'agit d'identifier des emplacements convenables pour des projets de théâtre et les critères de ces choix sont multiples; y interviennent des raisons de symbolisme historique, de potentiel technique ou autres facteurs instinctivement importants. Il importe à ce stade de s'intéresser, même si ce n'est que très brièvement, au discours qui traite de la relation théâtre-ville (2). Pour certains, le théâtre n'échappe pas aux tendances urbaines dominantes: l'abandon du centre-ville pour les banlieues, le retour à la ville et sa re-découverte forment un cycle qui marque l'aménagement urbain de ce dernier demi-siècle tout autant que la

localisation des théâtres. Souvent frustrées par le manque de caractère des théâtres «boîtes noires» de l'ère moderne et découragées par les coûts des espaces polyvalents dotés d'équipements trop sophistiqués pour être utilisés, les troupes les plus aventureuses ont recherché des lieux alternatifs pour se produire. Une première tendance a été de quitter le théâtre pour découvrir des lieux dans la ville et s'approprier des édifices désaffectés, tels des usines ou des églises (3). Cette pratique, d'abord nomade, a parfois abouti à transformer les espaces investis en lieu permanent de théâtre. Le meilleur exemple à Montréal est le théâtre Espace Libre, une ancienne caserne de pompiers, transformée par le Nouveau Théâtre Expérimental, et qui abrite maintenant trois compagnies reconnues pour leur exploitation de lieux ainsi «trouvés».

Une deuxième tendance, qui peut être vue comme la fin des errements en dehors des cadres traditionnels, est le retour aux sources avec une vision clarifiée du rôle du théâtre dans la ville. Il y a réappropriation de la salle de théâtre comme espace de jeu, mais avec une différence: les édifices deviennent des sites archéologiques de l'histoire du théâtre, les espaces étant utilisés au complet, de la scène à la salle, c'est-à-dire aux parties considérées jusque là extérieures à l'action dramatique proprement dite.

Ces deux tendances, qui s'opposent à l'utilisation inconditionnelle des lieux théâtraux traditionnels, démontrent qu'il y a un rapprochement de plus en plus évident entre le discours de l'architecture et les pratiques du théâtre d'aujourd'hui. Tandis que les jeunes compagnies explorent les usines abandonnées, les jeunes architectes font des projets théoriques pour aménager les friches urbaines. Par ailleurs, la redécouverte du théâtre comme site archéologique, qui parle de l'histoire du théâtre, a sa contrepartie en architecture dans l'intérêt qu'ont retrouvé dernièrement les étudiants pour la machinerie scénique. Ainsi donc le théâtre s'intéresse de plus en plus à la ville et à l'archéologie du théâtre juste au moment où la transformation de lieux abandonnés et l'analyse des constructions théâtrales sont devenues des préoccupations architecturales. Dans le projet du Théâtre d'Aujourd'hui, la proposition architecturale d'aménager un théâtre sur le toit, et de profiter ainsi de l'attrait scénographique de la ruelle face au mont Royal, rejoint l'intuition qui a encouragé la compagnie à choisir un vieux cinéma comme domicile.

Ironiquement, ces tendances convergentes de l'architecture et du théâtre ne sont pas du tout représentées dans le rôle minimisé que joue l'architecte dans la mise en forme des nouveaux théâtres. Quelles qu'en soient les raisons, manque de compréhension à l'égard des besoins du théâtre ou observation d'un code de déontologie interdisant de concurrencer les autres professions, aujourd'hui le client est plus enclin à engager et à voir le consultant scénographe comme gérant de projet ou personnage principal dans le développement de son théâtre. Souvent l'architecte n'intervient même pas dans la partie la plus critique du processus: le choix du lieu et le design d'un espace spécifique. C'est peut-être



Luc Laporte, architecte, l'Étoile-Montréal, 1986, plan du rez-de-chaussée.

pourquoi on peut observer dans tous les projets publiés un intérêt pour l'avant-scène, c'est-à-dire l'espace public du hall à la rue. Mais plutôt que d'y voir un affaiblissement du rôle de l'architecte, disons que c'est un nouvel indice de la convergence du discours architectural et des pratiques théâtrales qui manifestent le potentiel des espaces publics inusités, que c'est un signe de l'ouverture des architectes aux désirs et aux attentes de leur vis-à-vis, les gens de théâtre. Il faudrait donc espérer que viendra bientôt le jour où l'architecte participera activement sur les plans urbanistiques et techniques à l'établissement du quartier, à la définition du lieu particulier et à la configuration de la salle, dans un travail d'équipe avec le client. Finalement, le point commun à ces quatre projets conçus par deux bureaux qui ont établi chacun une relation particulière avec la communauté théâtrale, c'est la recherche de solutions par l'adoption de principes d'un modernisme critique qui pourraient conduire à une conception renouvelée du théâtre dans la ville. La variété des expressions formelles reflètent des commandes et des circonstances variées, mais encore des méthodes de travail/design directement liées au projet particulier. Au théâtre du Rideau Vert, c'est par le traitement des surfaces que cela se manifeste, ce qui résulte en abstraction spatiale; au Théâtre d'Aujourd'hui, c'est par une ré-interprétation de la «boîte noire»; au Monument National c'est par la perception des éléments historiques à conserver comme fragments-objets et chez Go-FTA c'est par un certain rationalisme de plan et de façade.

Le premier projet est presque terminé, le deuxième est en début de construction; les travaux du troisième commenceront dès la clôture de la saison estivale de théâtre. Le quatrième projet demeure à l'état d'étude, sous réserve des dernières approbations, mais on peut espérer que son réalisme mènera à sa concrétisation.

NOTICE BIOGRAPHIQUE

Susan Ross a obtenu un baccalauréat en architecture à l'université McGill en 1987 et a réussi les examens de l'Ordre des architectes du Québec en 1990. Elle travaille présentement chez LeMoyné, Lapointe, Magne, architectes et urbanistes sur le projet des Ateliers municipaux de Montréal.

NOTES ET RÉFÉRENCES

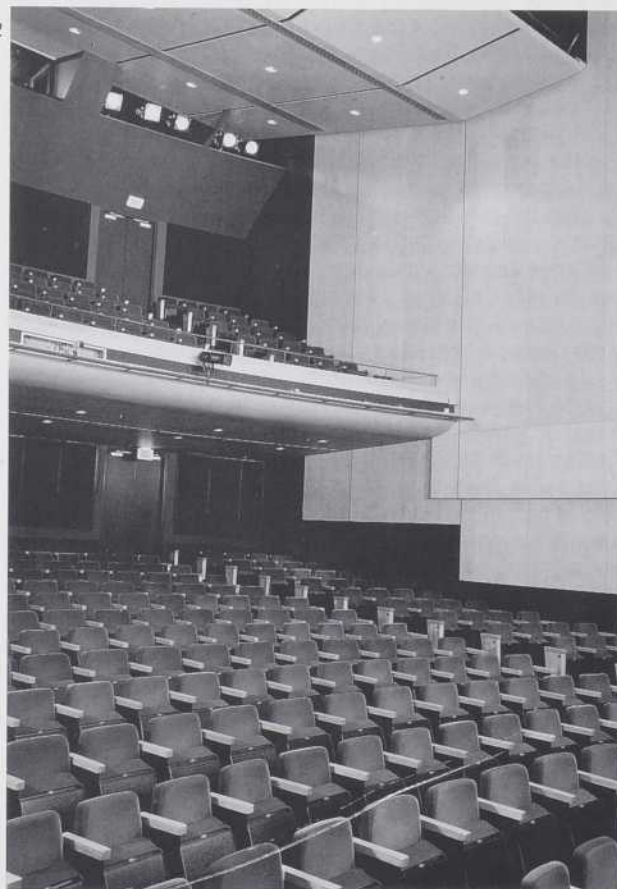
1. Le Half-Moon de Florian Begel, en 1985, était un des seuls théâtres à s'installer à l'extérieur du West End, dans un quartier d'immigrants et de travailleurs, pour rechercher un nouveau théâtre de la rue. Malheureusement les conditions politiques de l'Angleterre des années quatre-vingts n'ont pas favorisé la survie du projet.
2. À lire sur ce sujet: *Le Théâtre dans la ville*, une publication du CNRS dans la série «Les voix de la création théâtrale», n° 15; «City as theatre» dans *Architectural Review*, de Dennis Sharp, juin 1989; *Le Lieu théâtral dans la société moderne*, aussi du CNRS.
3. Un des meilleurs exemples de ce genre d'approche au Québec était la production de la «Trilogie des Dragons» en 1986-1987 du Théâtre de Repère, qui utilisait des stationnements de Québec, Toronto et Vancouver pour puiser dans les fonds de notre mémoire collective l'histoire urbaine des Canadiens d'origine chinoise.

LE THÉÂTRE DU RIDEAU VERT, MONTRÉAL

1



2



En moins d'un an, ce projet fut annoncé, l'ancien édifice en partie démoli, le nouveau construit et la troupe réinstallée pour les trois dernières productions de la saison. Avec une salle agrandie, un hall doublé en hauteur et de nouveaux équipements scéniques, le Rideau Vert se voit enfin doté d'un lieu digne de son rang dans l'histoire du théâtre québécois. Si l'ancien bâtiment s'est transformé aussi rapidement, ce fut d'abord par souci pour la troupe, puis en raison d'un budget restreint et peut-être aussi d'un certain manque de réalisme du milieu théâtral, persuadé que la construction d'une vraie scène urbaine se réalise le temps d'une saison.

Mais l'étonnant dans tout cela, c'est que Saucier & Perrotte, dans leur rôle de concepteurs, ont réussi à dessiner un projet d'une grande finesse que les imprévus inhérents à une construction en soumission au public n'ont pas altéré.

L'aménagement ayant été dicté par la conservation de la boîte de l'ancienne cage de scène et la récupération de la marquise d'entrée existante, les architectes ont pu concentrer leurs énergies créatrices sur certains intérêts qui leur sont caractéristiques, soit les jeux architecturaux plutôt que les jeux de scène.

Le projet comporte trois éléments principaux: la façade, la salle de spectacle et le hall. L'emplacement entre Saint-Denis et Gifford, qui se croisent à angle obtus, crée une condition urbaine différente du terrain type à Montréal. Les deux façades sur rue mettent en oeuvre les mêmes éléments, soit un grand mur percé d'une porte et d'une grande vitrine à l'étage, mais sur la rue Gifford, réduits à leur plus simple expression tandis que sur la rue Saint-Denis, habilement composés par le metteur en scène architectural.

La façade en pierre presque blanche semble flotter et évoque l'obscurité de l'arrière-scène. Cette composition d'une surface claire au-dessus d'un espace noir crée un effet clair-obscur, que l'on retrouve dans la salle côté spectateurs. Là, des panneaux de contreplaqué de couleur pâle habillent les deux murs de côté et semblent en suspension au-dessus des fauteuils, laissant les spectateurs dans un espace noir, mais intime et très invitant. De plus, la verticalité de cet espace est accentuée par le balcon mince et élégant qui s'y insère parfaitement.

Le traitement de toutes les surfaces du hall à l'aide de matériaux très denses (le stuc jaune pâle, le gypse peint blanc ou vert foncé et l'ardoise noire) souligne la plasticité de la courbe du balcon qui ouvre verticalement le hall et enveloppe le volume incliné de la salle. Sur son flanc monte l'escalier principal que surmonte la passerelle technique, présence inattendue de l'arrière-scène dans cet espace public. Le renversement de la direction de l'escalier ralentit le pas de la foule à l'entrée, comme à la sortie, accentuant ainsi l'impression que le hall prolonge la scène urbaine.

1. Le Rideau Vert, façade.
2. La salle avec ses murs en contreplaqué.
3. Vue en plan du balcon.
4. Vue en plan du rez-de-chaussée.
5. Vue en coupe.
6. L'ouverture verticale du hall.

ARCHITECTES

SAUCIER & PERROTTE, LEMAY ET ASSOCIÉS

CONCEPTEURS DE PROJET

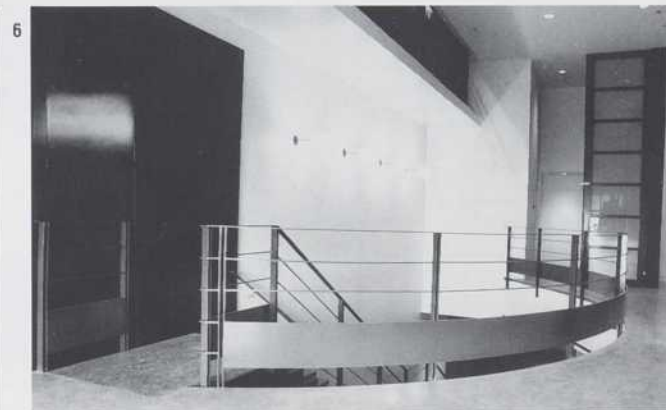
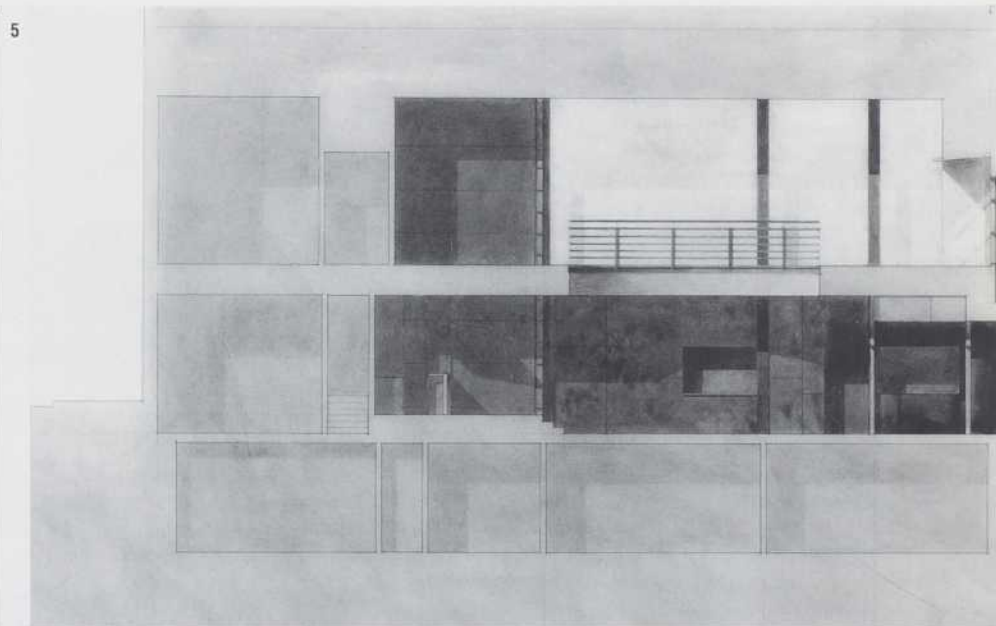
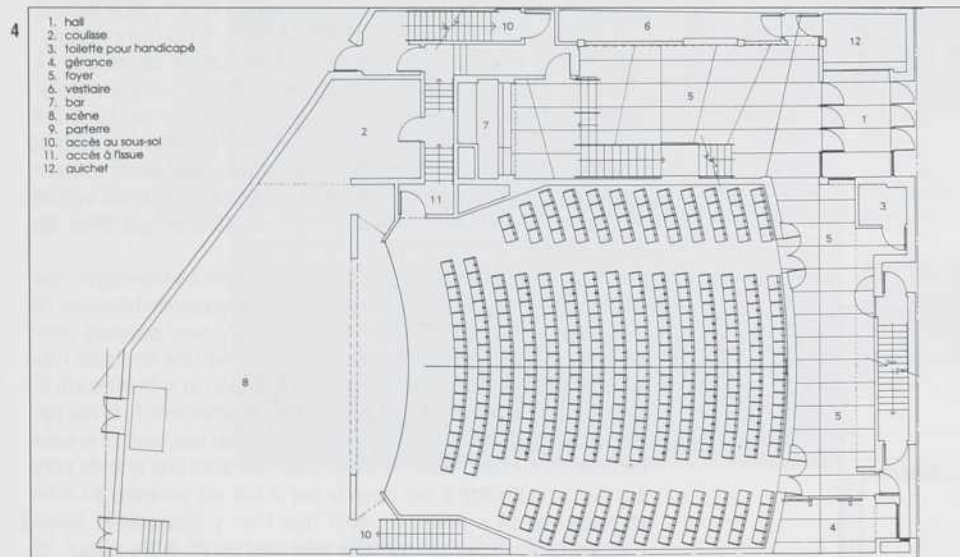
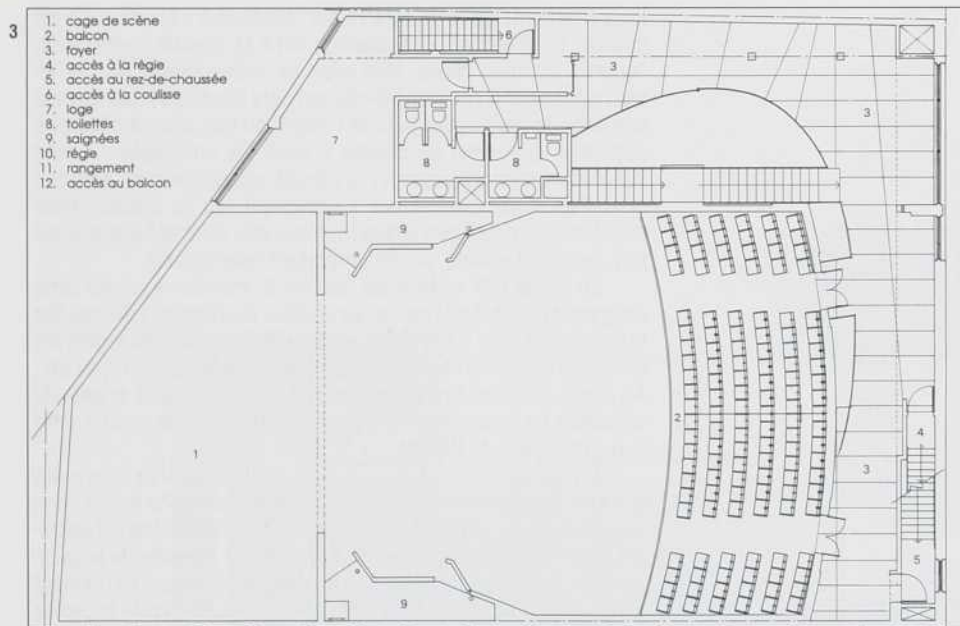
GILLES SAUCIER, ANDRÉ PERROTTE, EWAN BRANDA

ÉQUIPE DE RÉALISATION

ANDRÉ PERROTTE, GILLES SAUCIER, LOUIS T. LEMAY, RICHARD COULOMBE, EWAN BRANDA, GUYLAINE BIRON, ANDRÉ LEGUERRIER, JEAN VINCENT, JEAN-YVES ROUSSEAU.

CLIENTLE THÉÂTRE DU RIDEAU VERT
4664, RUE SAINT-DENIS, MONTRÉAL**GÉRANCE DE PROJET/SCÉNOGRAPHIE/ÉCLAIRAGE**
SCÉNO PLUS INC.**INGÉNIEURS**

LES CONSULTANTS GEMEC INC.

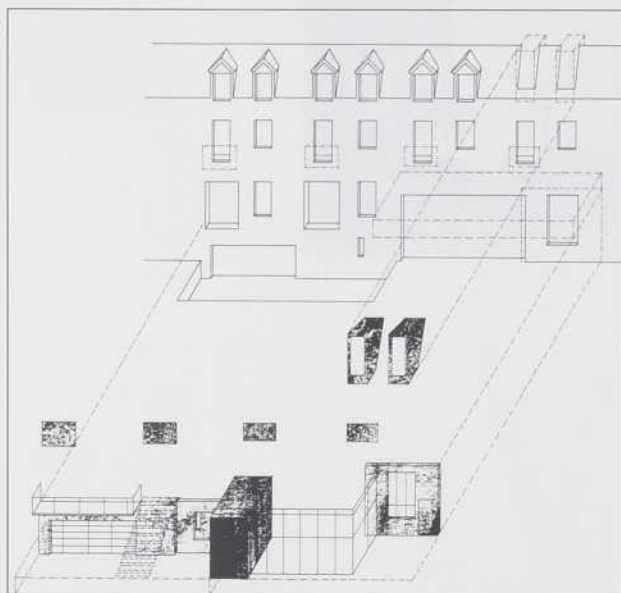
BUDGET3,2 MILLIONS \$, DONT 0,7 MILLION \$ POUR
LES ÉQUIPEMENTS DE SCÈNE**PROGRAMME**RECONSTRUIRE LE THÉÂTRE, RÉALISER UNE NOUVELLE SALLE DE
427 PLACES, DONT 127 AU BALCON, AINSI QU'UN FOYER,
TOUT EN CONSERVANT LA CAGE DE SCÈNE EXISTANTE.

LE THÉÂTRE D'AUJOURD'HUI, MONTRÉAL

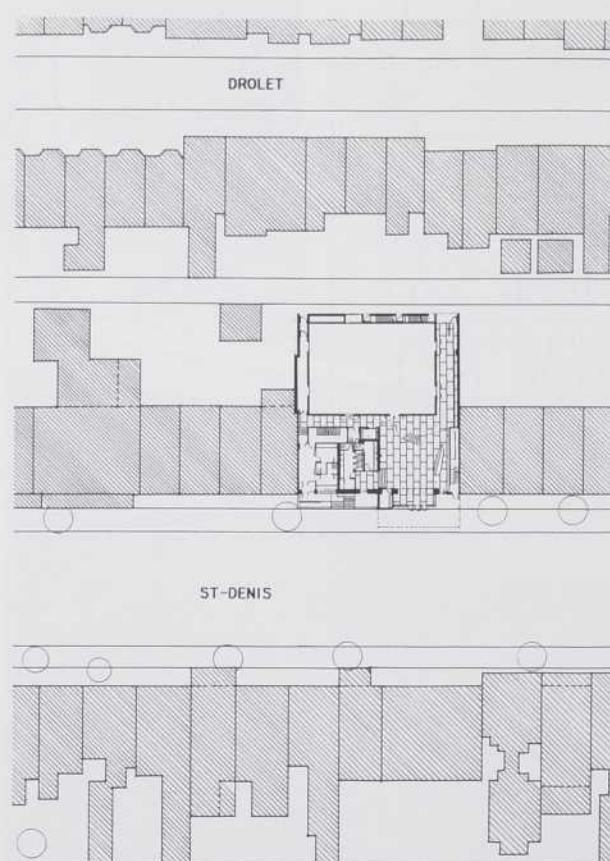
1



2



3



Pour une compagnie de théâtre qui cherchait à s'établir dans un quartier symbolisant son attachement à la culture québécoise, l'endroit est bien choisi. Une série de maisons-commerces en pierre grise sur la rue Saint-Denis, derrière laquelle se cachait déjà une salle de cinéma. Au-delà de l'intérêt du lieu, chargé d'histoire populaire -une salle de cinéma y avait été aménagée-, il était intéressant d'en sauvegarder les droits urbains acquis: soit une marquise et un guichet qui s'avançaient sur le trottoir. Pour maintenir ces privilèges, il fallait conserver la série de façades sans trop de changements, un défi important mais valable.

Le projet des architectes Saucier & Perrotte a retenu cette obligation pour la transformer en volonté. Derrière les fenêtres des maisons de la rue Saint-Denis se trouvent regroupées toutes les fonctions qui sont à l'échelle des pièces: les bureaux, les loges, etc. Au niveau de la marquise sont superposés hall public et salle de répétition. La façade est ainsi densifiée pour créer une couche entre la rue et la salle de théâtre.

Un deuxième défi était posé par le désir du client de construire une salle du genre «boîte noire», c'est-à-dire une boîte neutre dans laquelle toute la gamme des aménagements salle/scène est possible. Mise de côté la question de la validité de la forme de la salle, les architectes portent l'intention à un degré supérieur, en donnant à leur salle un caractère distinct qui réfute la neutralité acceptée comme essentielle à cette forme. Pour commencer, la salle est traitée comme un objet à découvrir derrière la couche de la façade.

C'est une boîte recouverte d'acier bleu foncé à l'extérieur, entièrement détachée des autres espaces par la circulation. À l'intérieur, les murs, plafond et plancher sont tous transformables, mais le système de panneaux en bois pivotant sur les murs qui seront utilisés pour définir les parties salle plutôt que scène est très puissant: la scène est délimitée en créant un grand décor abstrait autour de la salle. Ce concept dépasse l'idée moderniste qui voulait plus simplement envoyer les spectateurs dans le noir avec les comédiens.

Si la salle polyvalente peut permettre, même encourager, une totale autonomie par rapport aux autres compagnies théâtrales, il y a dans le nouveau Théâtre d'aujourd'hui, deux espaces plus généreux qui feront accepter le projet comme une nouvelle ressource commune. Ce sont la salle de répétition et le théâtre sur le toit, lesquels espaces seront accessibles directement de la rue par un escalier à partir de Saint-Denis et offerts en location. Si la salle de répétition a une présence assez publique avec une grande vitre sur la rue, le théâtre à aire ouverte sur le toit est un espace caché et beaucoup plus privé. On peut très bien y imaginer la tenue d'événements organisés où cette salle peut servir, entre autres, de hall/réception. Ce potentiel, qui introduit un aspect vertical à l'idée de couches, ajoutera une relation originale entre la rue et la ruelle pour transformer le lieu, et non simplement exploiter son état actuel.

1. Le Théâtre d'aujourd'hui, dessin de la façade rue Saint-Denis.
2. Axonométrie de la façade.
3. Plan d'implantation.
4. Coupe transversale.
5. Axonométrie de la façade côté ruelle et du toit.

ARCHITECTES
SAUCIER & PERROTTE

ÉQUIPE DE DESIGN ET RÉALISATION
GILLES SAUCIER, ANDRÉ PERROTTE, EWAN BRANDA,
GUYLAINE BIRON, GAIL GREENBERG

CLIENT
LE CENTRE DU THÉÂTRE D'AUJOURD'HUI
3900, RUE SAINT-DENIS, MONTRÉAL

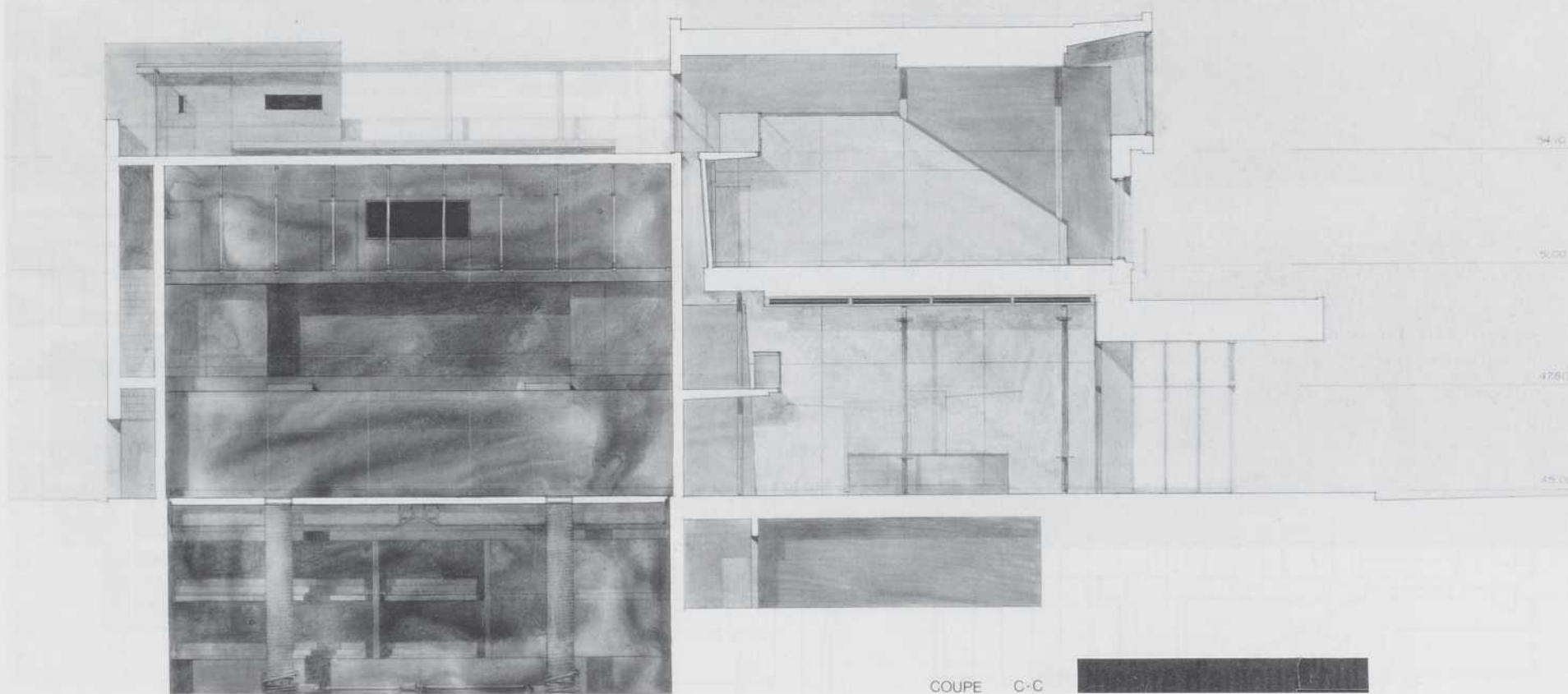
GÉRANCE DE PROJET/SCÉNOGRAPHIE/ÉCLAIRAGE
SCÉNO PLUS INC.

INGÉNIEURS
LES CONSULTANTS GEMEC INC

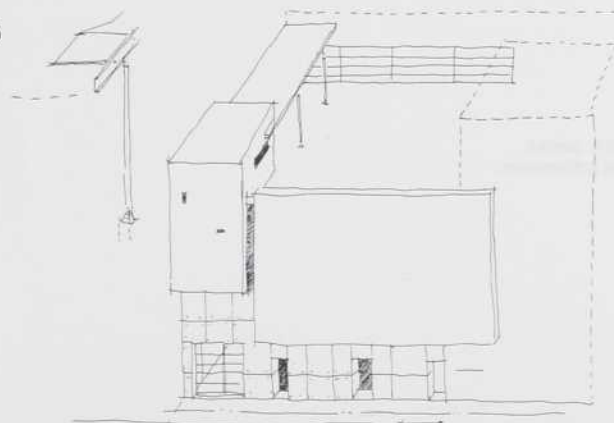
BUDGET
3,6 MILLIONS \$, DONT 1,0 MILLION \$ POUR
LES ÉQUIPEMENTS DE SCÈNE

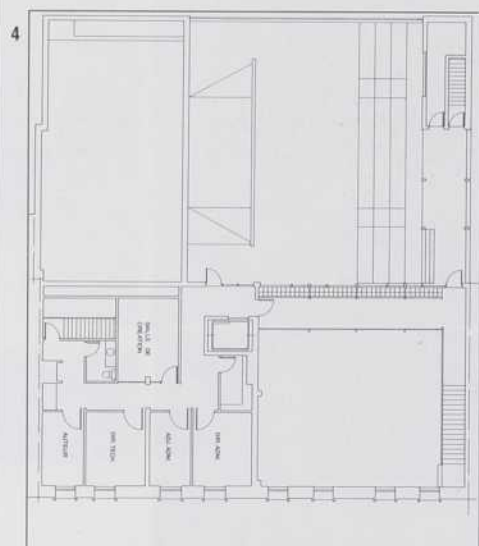
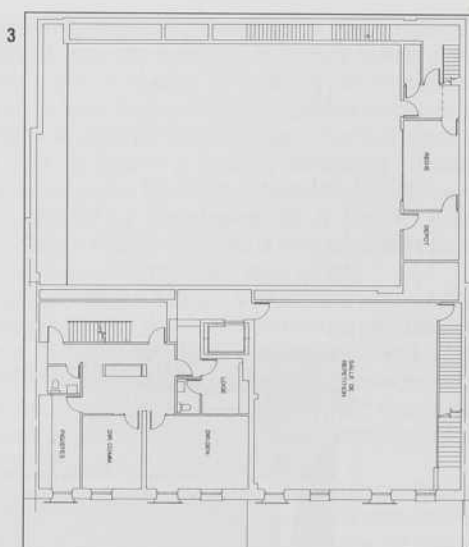
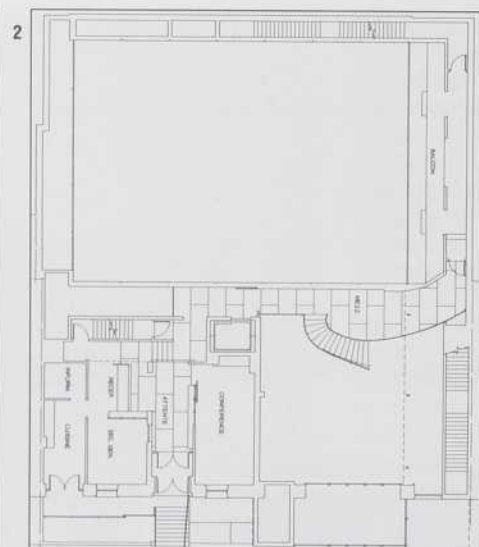
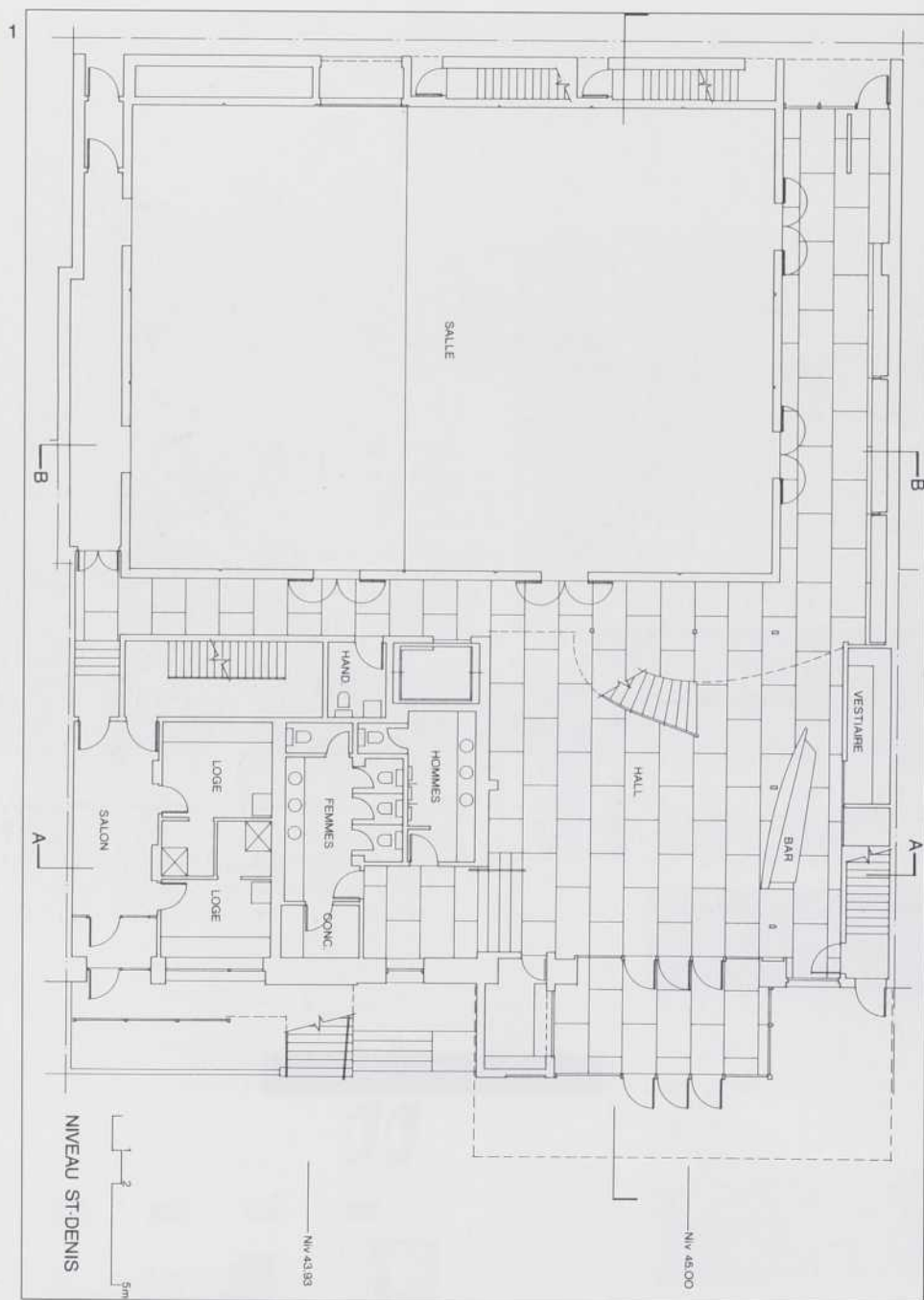
PROGRAMME
RÉALISER UN NOUVEAU COMPLEXE INCLUANT UNE SALLE À
GÉOMÉTRIE VARIABLE DE 275 PLACES, UNE SALLE DE RÉPÉTI-
TION ET LES BUREAUX DE LA COMPAGNIE. LA DATE D'OCCUPA-
TION EST FIXÉE À L'AUTOMNE 1991.

4



5



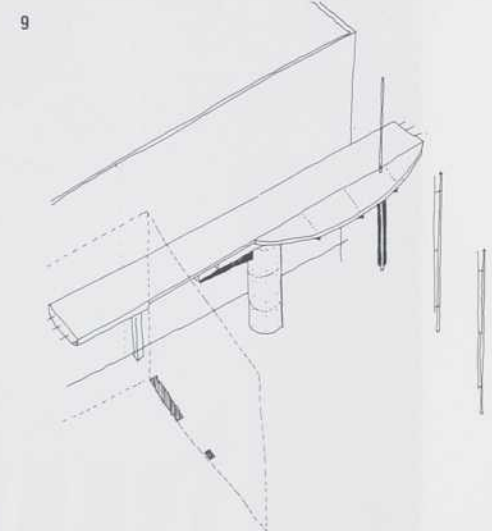
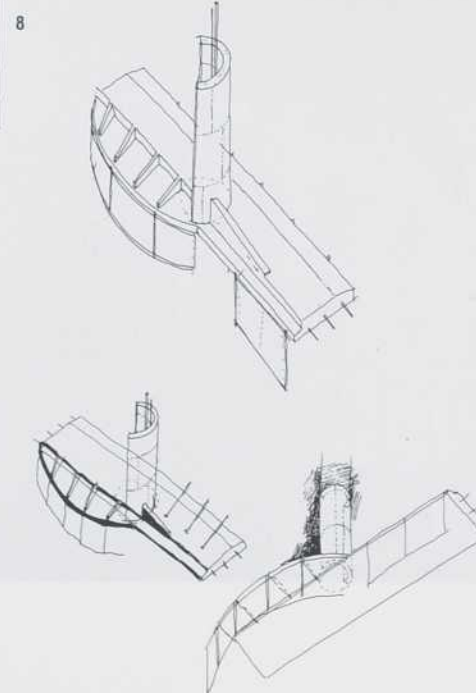
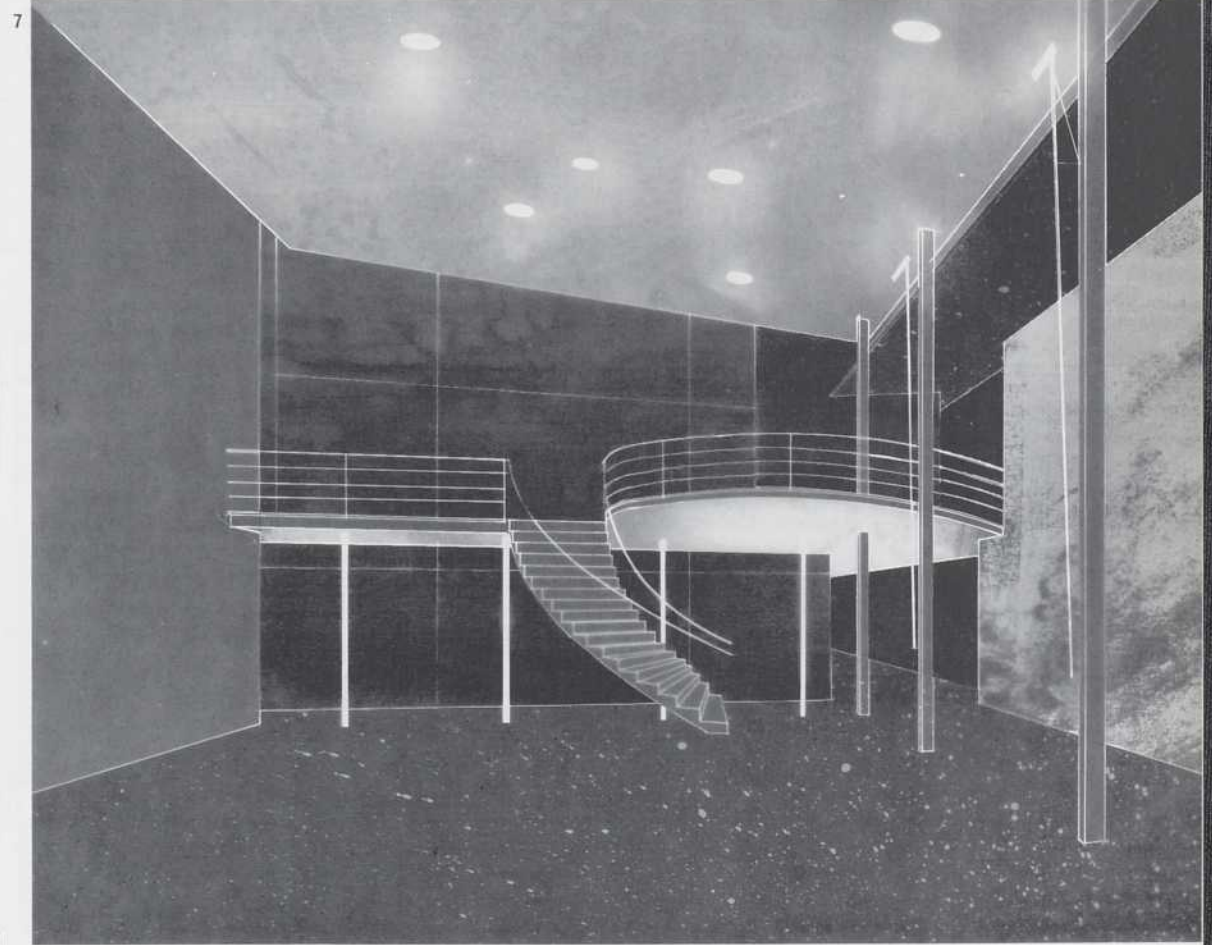
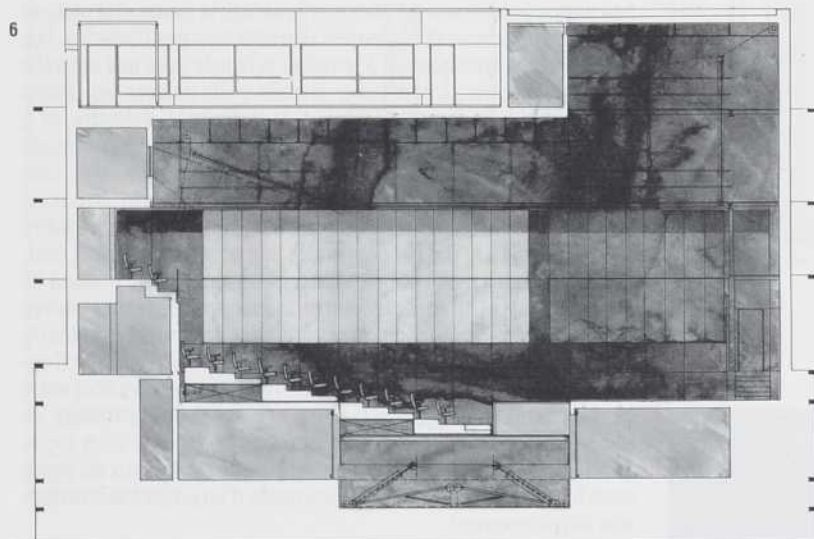
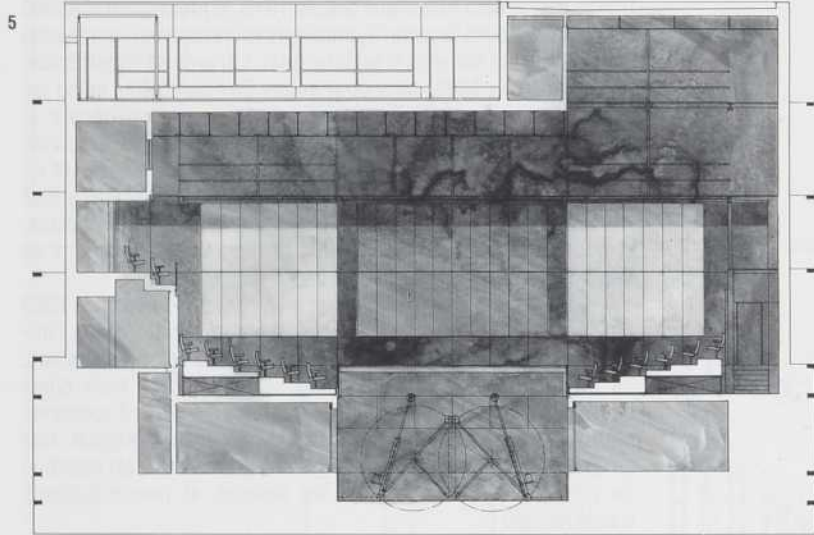


1. Plan du rez-de-chaussée.
2. Plan du 1er étage.
3. Plan du 2e étage.
4. Plan du 3e étage.
5. et 6. Exemples de configuration de la salle, coupes.
7. Perspective du hall et son balcon, projet préliminaire.
8. et 9. Croquis pour le balcon du hall.

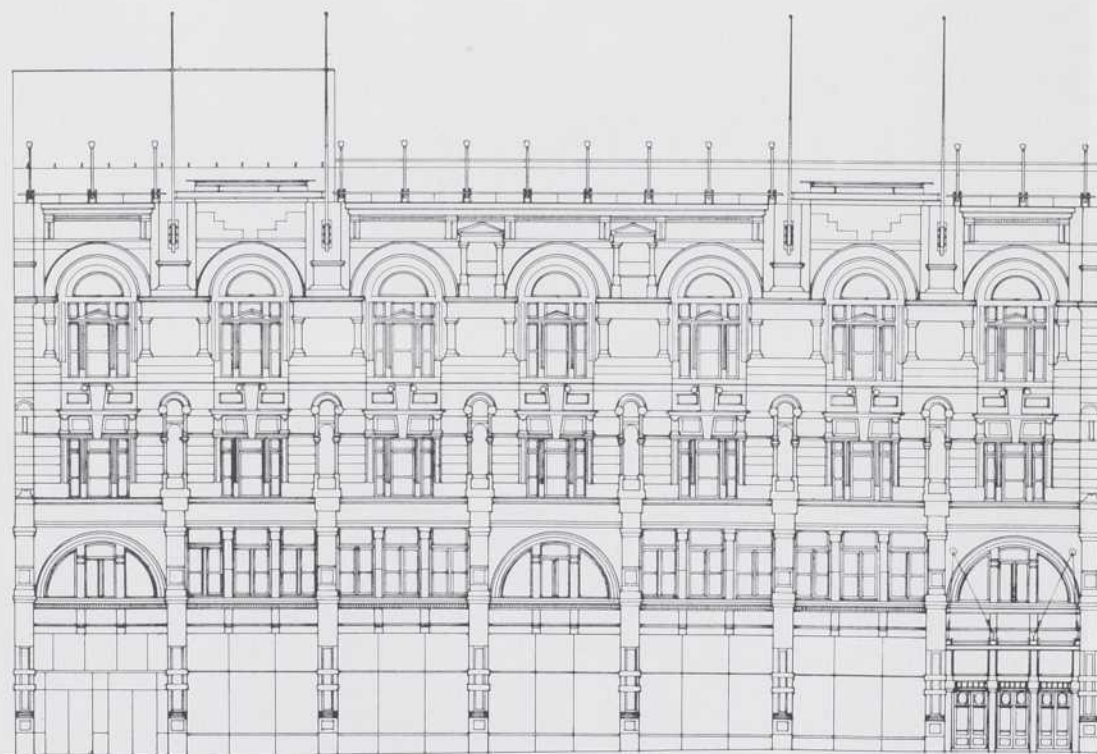
LA RESTAURATION
ET LE DÉVELOPPEMENT
DU MONTREUIL NATIONAL
MONTREUIL

LA RESTAURATION
ET LE DÉVELOPPEMENT
DU MONTREUIL NATIONAL
MONTREUIL

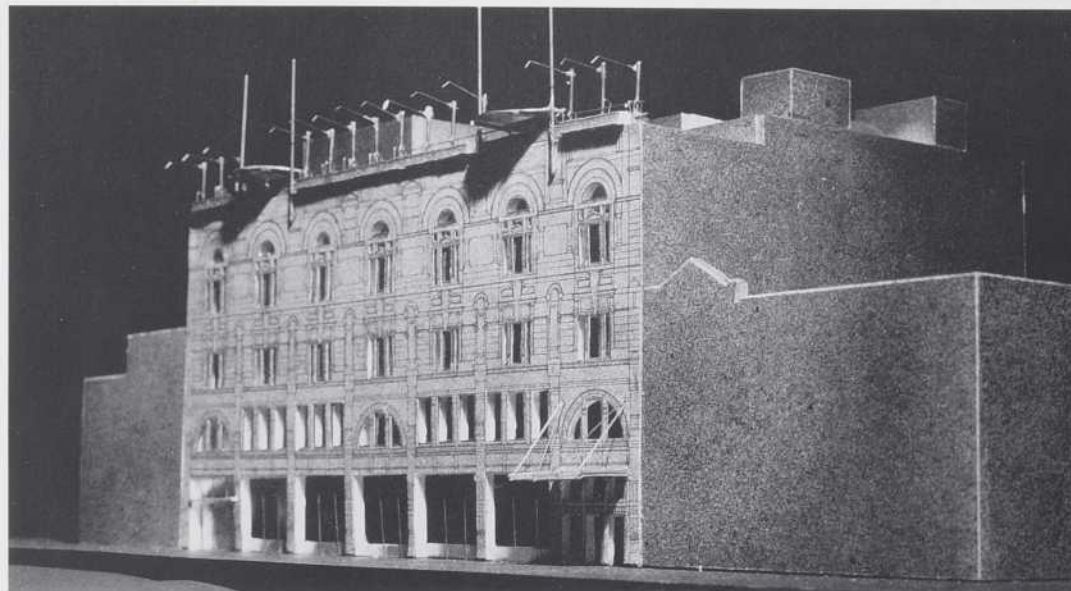
LA RESTAURATION
ET LE DÉVELOPPEMENT
DU MONTREUIL NATIONAL
MONTREUIL



LA RESTAURATION ET LE RÉAMÉNAGEMENT DU MONUMENT NATIONAL, MONTRÉAL



2



Classé monument historique depuis 1976, le Monument National est un édifice dont la valeur symbolique est reconnue comme plus importante que son intérêt architectural. Lorsque sa construction fut terminée en 1898, sans pour autant être complétée selon les dessins originaux, c'était une maison du peuple québécois: le centre social de la Société Saint-Jean-Baptiste. Les fonctions accomodées à l'origine incluaient les bureaux de la Société et un amphithéâtre pour l'École des arts et métiers. Ce dernier était utilisé pour des cours devant servir à améliorer le potentiel des Québécois, et pour des spectacles, rencontres politiques et productions de théâtre ou opérettes en français.

Acheté par l'École nationale de théâtre en 1971 et depuis 1980 utilisé provisoirement par une section technique de l'école, l'immeuble sera finalement transformé cette année selon les besoins. La proposition architecturale peut se résumer en trois types d'intervention: une archéologie sélective des éléments à conserver pour leur qualité ou importance dans le concept original, une amélioration des parties moins réussies ou inachevées et l'insertion de nouveaux éléments selon les besoins et préoccupations d'aujourd'hui.

Seront conservés: la façade romanesque de pierre grise, le hall principal avec son escalier monumental, la forme et le plafond de la salle principale et finalement une sélection des boiseries. Les améliorations consisteront à terminer la façade avec une nouvelle corniche en acier, à rapetisser la salle pour enlever les places mortes, à refaire la cage de scène et la fosse d'orchestre, et à continuer l'escalier principal jusqu'au niveau balcon. Les éléments ajoutés seront: le lampadaire-cornière sur la façade, une salle studio à configuration variable et gradins rétractables insérés dans la trame structurale existante, un hall/café étudiant/espace théâtre libre, parallèle à la rue qui contiendra une collection d'objets (bar, escalier, guichet), une grille d'éclairage suspendue du plafond de la grande salle et un encadrement de la scène par des murs insérés dans les loges. Par leur édition sélective des meilleures qualités du design original, qui traite les éléments à conserver comme fragments-objets, les architectes ont établi une relation plus libre entre ces morceaux historiques et la trame rationnelle de la structure, ce qui leur permet d'introduire de nouveaux éléments d'un façon incisive, clairement moderne. L'envergure de ces travaux et l'esprit analytique qu'ils expriment font promesse d'un projet à suivre dans son développement.

1. Le Monument National, élévation et détails plan/coupe de la façade Saint-Laurent.
2. Maquette de la façade.
3. Perspective du hall/café étudiant.

ARCHITECTES

LES ARCHITECTES BLOUIN, FAUCHER, AUBERTIN, BRODEUR,
GAUTHIER, PLANTE

CHARGÉS DE PROJET

PAUL FAUCHER ET ÉRIC GAUTHIER

ÉQUIPE

JULIE BOVIN, RENÉE D'AMOURS, VINCENT GINGRAS,
WLADYSLAW PLUTA

GÉRANT DE PROJET

AXOR

CLIENT

L'ÉCOLE NATIONALE DE THÉÂTRE DU CANADA
1182, BOULEVARD SAINT-LAURENT, MONTRÉAL

FIRME-CONSEIL EN SCÉNOGRAPHIE

TRIZART CONSULTATIONS

FIRME-CONSEIL EN ACOUSTIQUE

ACOUSTEC

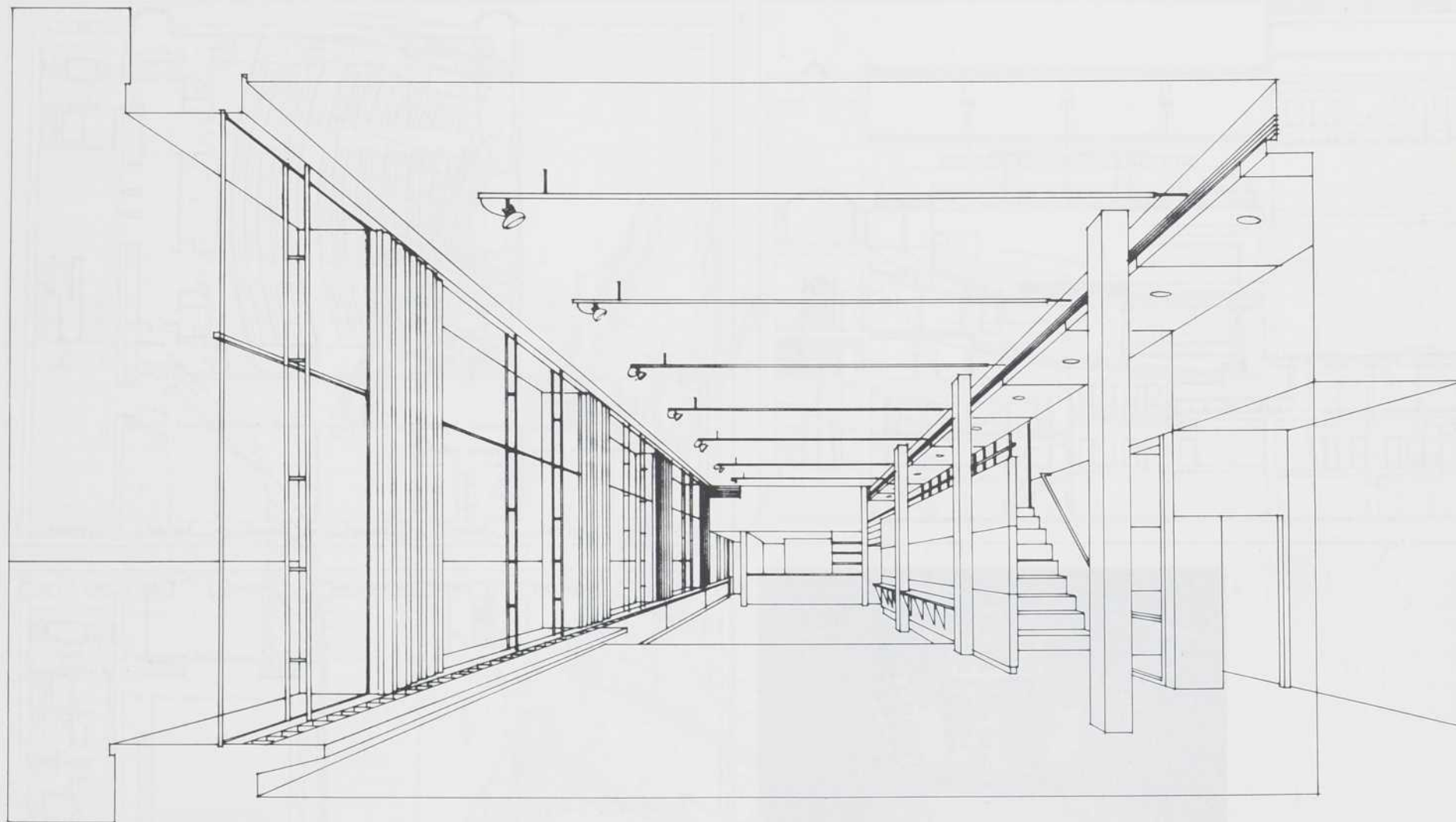
BUDGET

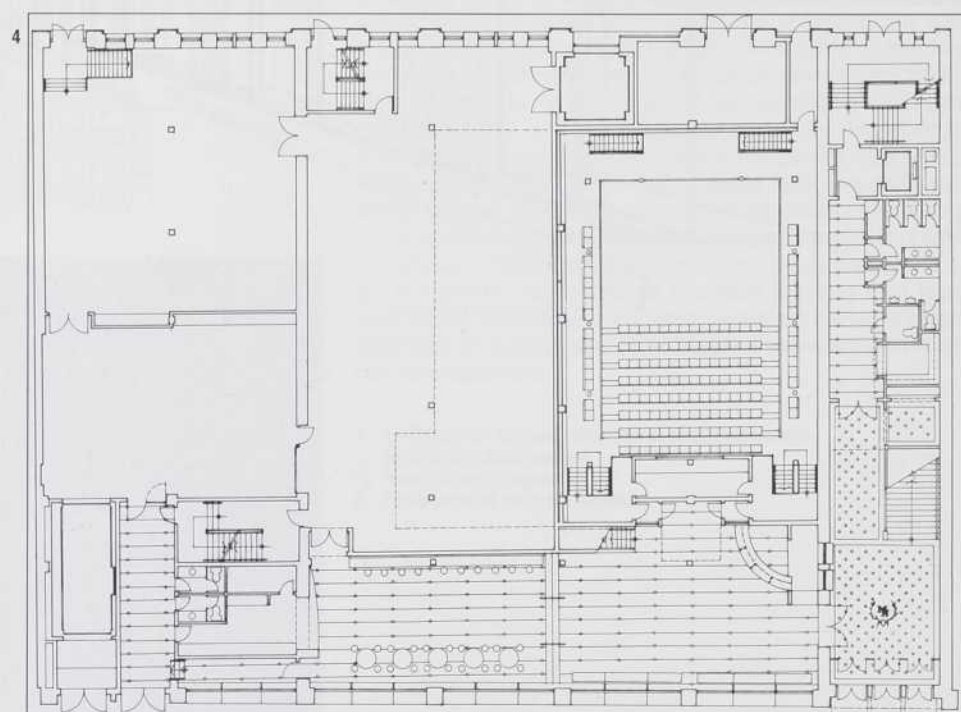
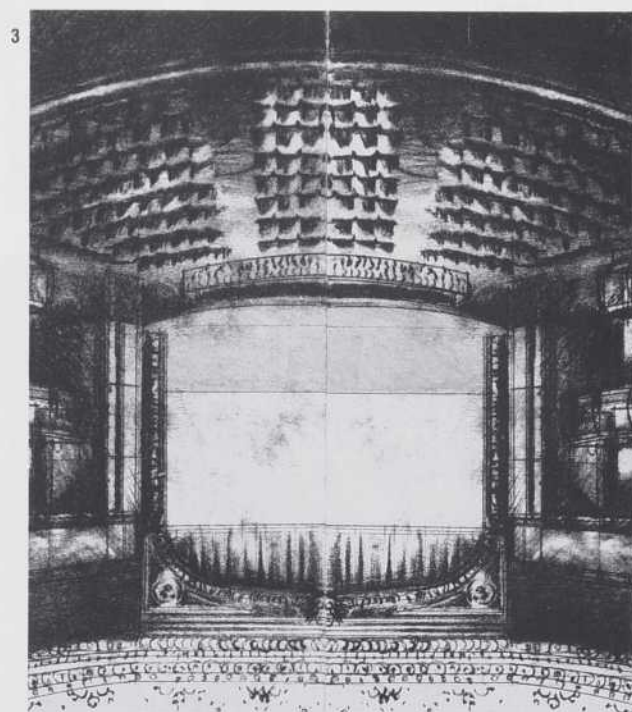
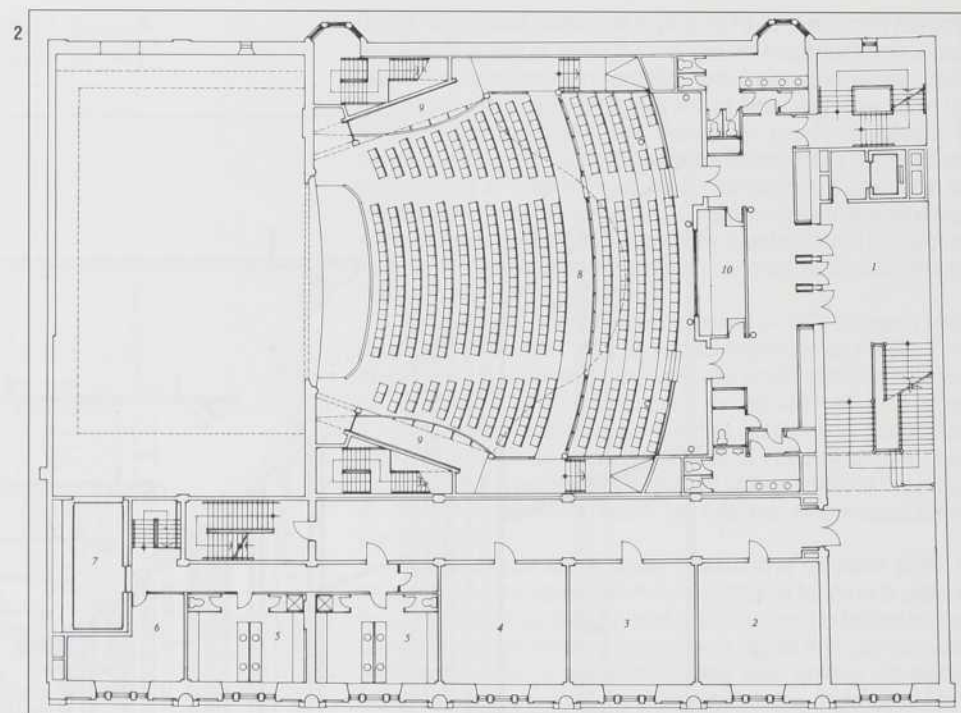
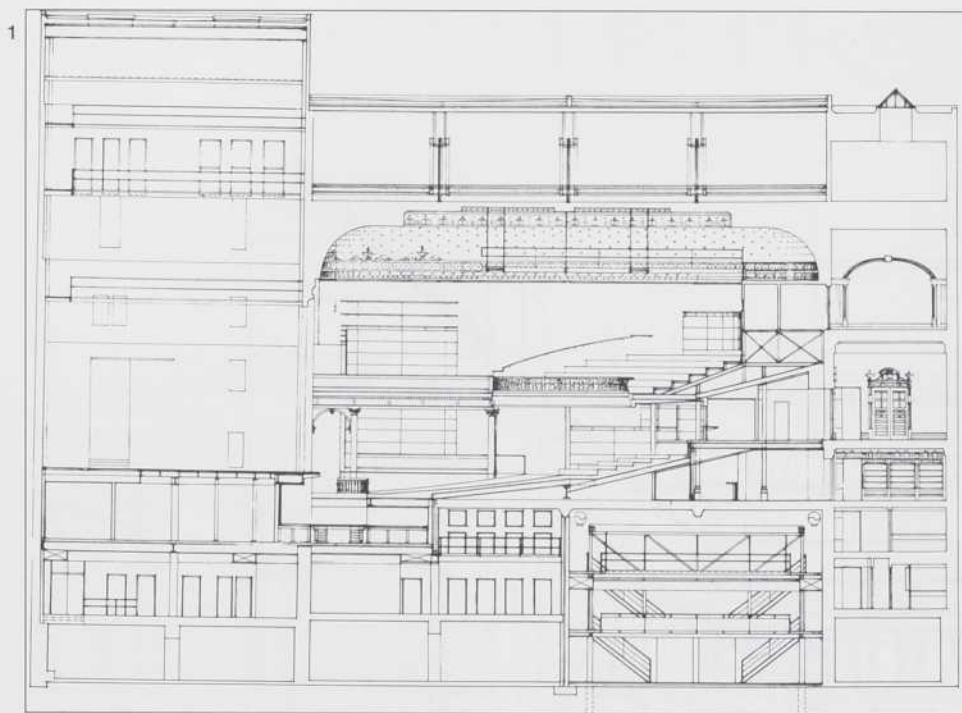
17,5 MILLIONS \$ AU TOTAL, DONT 2,5 MILLIONS \$ POUR LES
ÉQUIPEMENTS DE SCÈNE

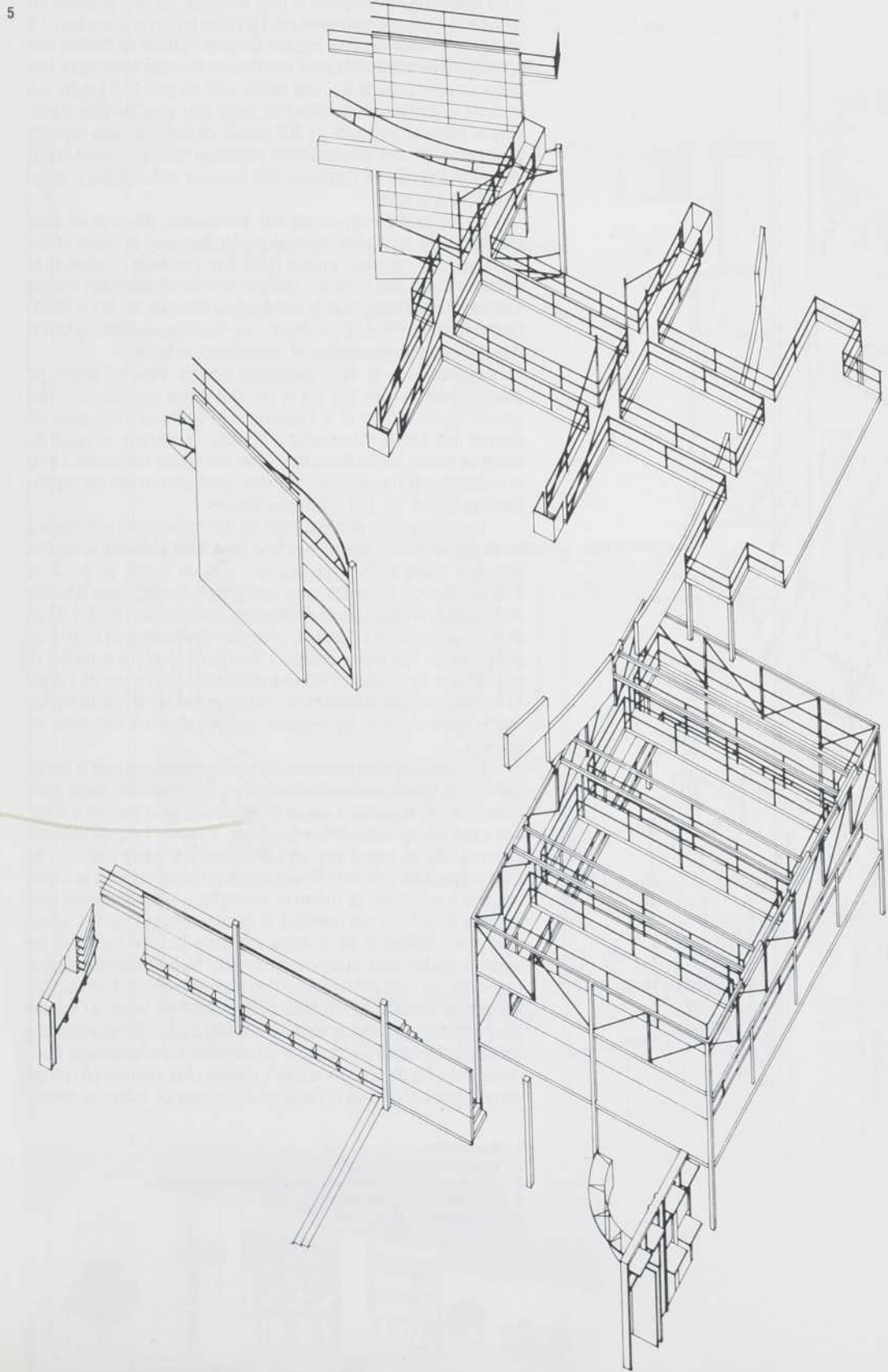
PROGRAMME

REHABILITER LA SALLE À L'ITALIENNE EXISTANTE D'UNE CAPA-
CITÉ DE 800 PLACES ET CONSTRUIRE UN NOUVEAU STUDIO À
CONFIGURATION VARIABLE POUVANT ACCUEILLIR 150
SPECTATEURS. AMÉNAGER UN NOUVEAU FOYER AINSI QUE DES
SALLES DE COURS, DES ATELIERS ET UNE SALLE DE RÉPÉTITION.

3

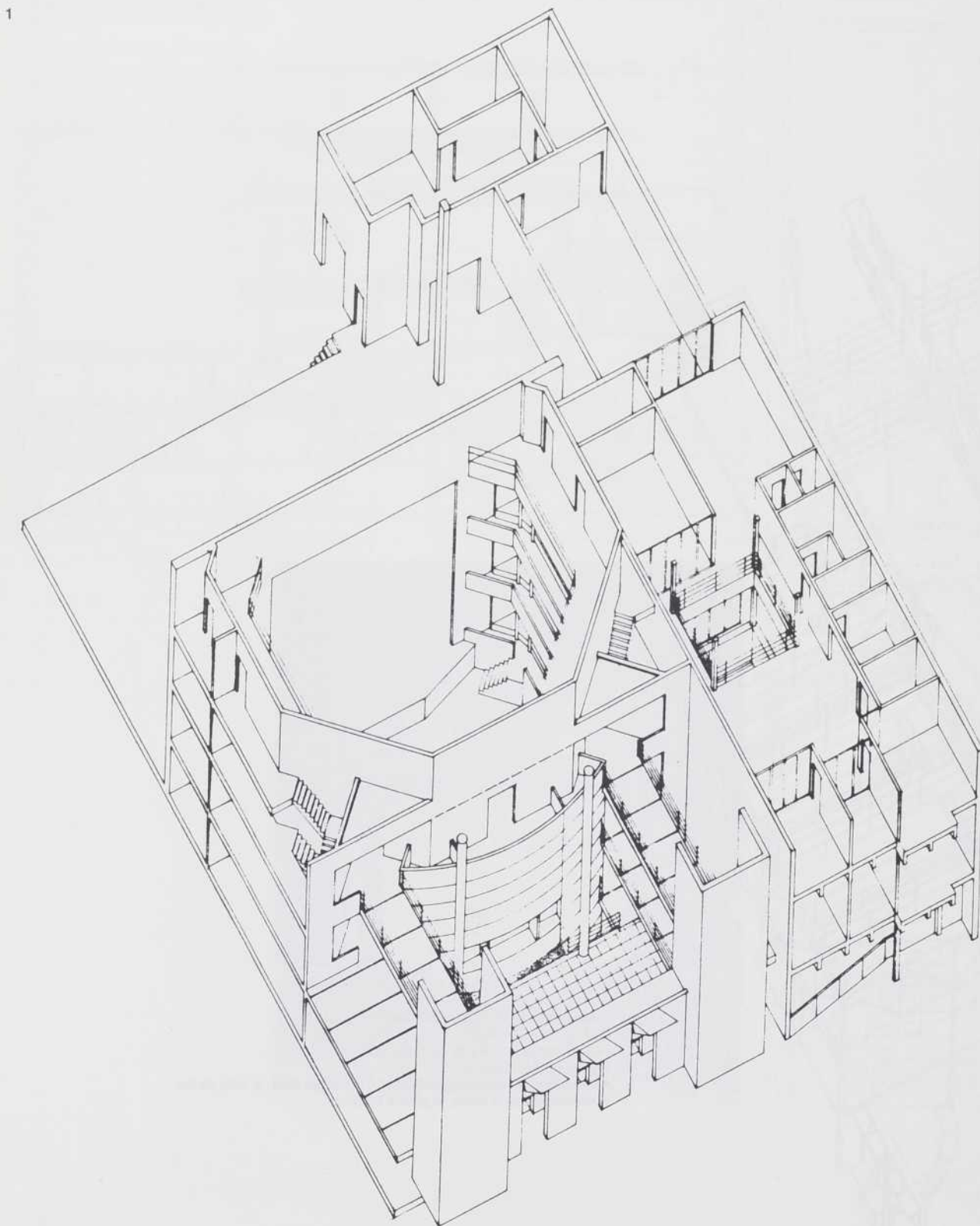






1. Coupe longitudinale de la grande salle.
2. Plan des 2e et 3e étages.
3. Perspective de la scène de la grande salle.
4. Plan du rez-de-chaussée.
5. Axonométrie des nouvelles installations: le café étudiant, la salle studio, l'encadrement de la scène, la grille d'éclairage.

LE THÉÂTRE ESPACE GO-FTA, MONTRÉAL



C'est le projet qui comporte le plus d'enjeux: lui seul propose un nouveau bâtiment à concevoir pour le client le plus provocateur. La compagnie expérimentale Espace Go et le Festival de théâtre des Amériques se réunissent pour construire une salle commune. Les besoins: pour Espace Go, une petite salle de 150-250 places qui favorise la participation collective, dans leur quartier déjà établi; pour le Festival, une salle de 400 places de configuration variable pour permettre des présentations rentables mais de nature inopinée; et finalement en commun, des bureaux et fonctions d'appui technique à la salle.

La proposition opportune des architectes, développée dans une étude de faisabilité réalisée en équipe avec le client et les scénographes-conseils, avance l'idée d'un centre de création et de diffusion théâtrales complet. Celui-ci sera éventuellement intégré à un projet d'habitations et de commerces rénovés, sur la rue Saint-Laurent, au carrefour de plusieurs sous-quartiers du plateau Mont-Royal en voie de rénovation et renaissance urbaine.

La singularité de la salle principale tiendra dans sa forme de galeries octogonales qui est le résultat d'une combinaison des genres types studio et à l'italienne. Néanmoins l'intention de donner une forme mémorable à la salle, l'ouverture réglable du cadre de scène, les sections de galerie amovibles sur coussin d'air et le plancher de la salle sur «spiralift» permettront des configurations variables de 150 à 450 spectateurs.

L'espace public principal sera un hall rectangulaire parallèle à la rue qui poursuit l'axe de symétrie de la salle et établit la couche première d'une série d'espaces qui vont du public au privé du théâtre, de la rue à la ruelle. Ce grand geste est répété dans la bande de fonctions d'appui qui se révèlent en parallèle sur un côté. Mais du bar sur la rue, aux bureaux, salles de répétition et de lecture au milieu, jusqu'aux loges et dépôts d'arrière-scène sur la ruelle, ce qui fait peut-être défaut c'est une circulation plus claire de l'avant à l'arrière. L'emplacement du bar directement sur la rue démontre une volonté de voir les espaces publics comme éléments du quartier.

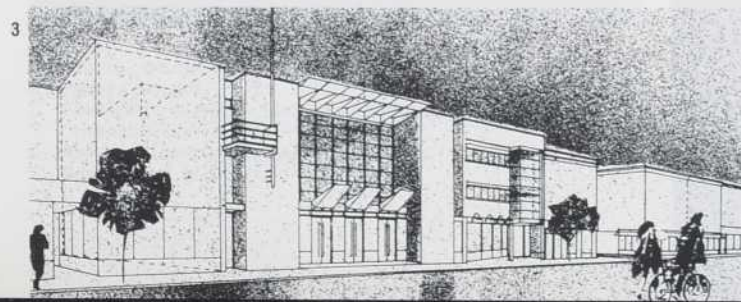
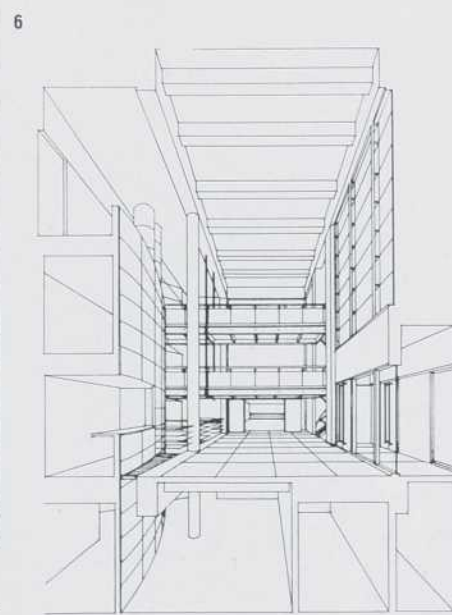
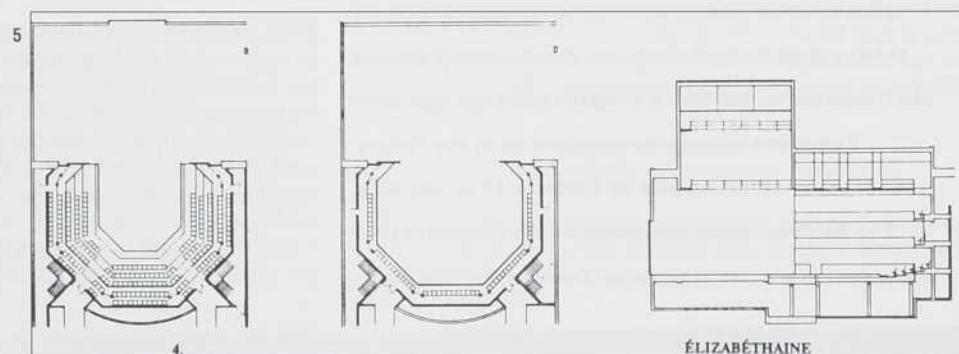
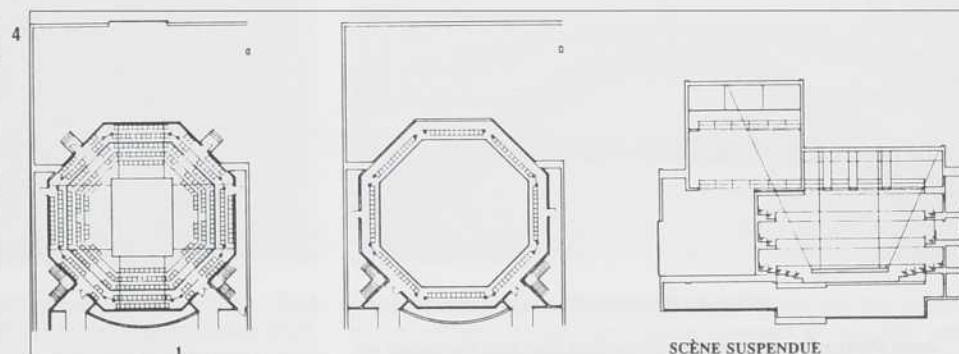
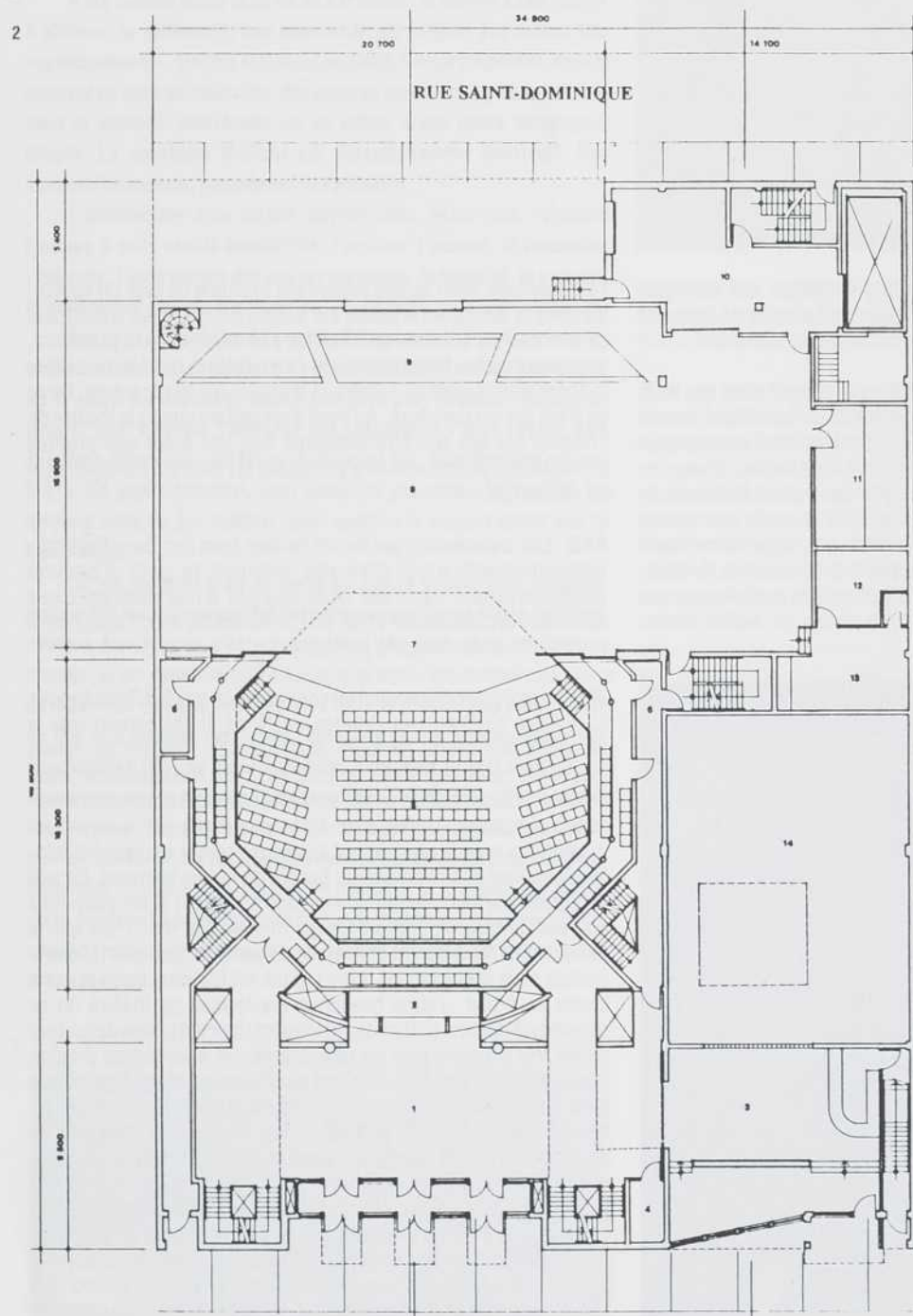
Les deux façades quoique très préliminaires éveillent la curiosité. Sur la façade principale il y a un jeu de contrastes entre deux zones qui correspondent respectivement aux deux bandes d'espaces axés sur la salle et les fonctions d'appui. La première est exprimée par un grand mur vitré dans lequel s'insère une série de trois portes avec des marquises séparées, qui rappelle les guichets en série aux entrées de métro ou de stade. L'autre partie est plus intégrée à l'échelle des maisons et commerces sur Saint-Laurent avec une séparation de la base vitrée du bar-restaurant et les fenêtres des bureaux en bande horizontale. Mais un contextualisme trop facile est évité par l'introduction d'un élément vitré vertical qui indique les bureaux de directeurs et qui rapporte le tout à l'échelle de la grande façade vitrée du hall. On peut seulement espérer que la continuité matérielle ajoutera un élément d'enchaînement horizontal entre les deux côtés et que les phases plus avancées du projet verront une intégration du volume de la cage de scène au reste.

1. Axonométrie.
2. Plan du rez-de-chaussée.
3. L'Espace Go-FTA, perspective boulevard Saint-Laurent.
4. et 5. Configurations studio.
6. Perspective du hall.

ARCHITECTES
 LES ARCHITECTES BLOUIN, FAUCHER, AUBERTIN, BRODEUR,
 GAUTHIER, PLANTE
CHARGÉ DE PROJET
 ÉRIC GAUTHIER

ÉQUIPE
 JULIE BOIVIN, RENÉE D'AMOURS, ALEXANDRE PIUZE
CLIENT
 L'ESPACE GO ET LE FESTIVAL DE THÉÂTRE DES AMÉRIQUES
FIRME-CONSEIL EN SCÉNOGRAPHIE
 TRIZART CONSULTATIONS

BUDGET
 9,5 MILLIONS \$ INCLUANT L'ACQUISITION DU TERRAIN
PROGRAMME
 CONSTRUIRE UNE SALLE DE THÉÂTRE À CONFIGURATION ET À
 CAPACITÉ VARIABLES (DE 150 À 400 PLACES) AINSI QUE LES
 SERVICES CONNEXES: FOYER, BUREAUX ADMINISTRATIFS ET
 SALLE DE RÉPÉTITION.



ARCHITECTURE ET SCÉNOGRAPHIE

UNE ENTREVUE AVEC JEAN-PIERRE RONFARD

Pilier du Nouveau Théâtre Expérimental, Jean-Pierre Ronfard est assurément l'un des metteurs en scène les plus audacieux et les plus expérimentés du théâtre québécois. Il vient tout récemment de monter «La Conquête de Mexico» à l'Espace Libre qui loge dans l'ancienne caserne de pompiers de la rue Fullum, en compagnie de Carbone 14 et Omnibus. Éric Gauthier, notre collaborateur, l'a rencontré pour l'interroger sur l'espace théâtral idéal.

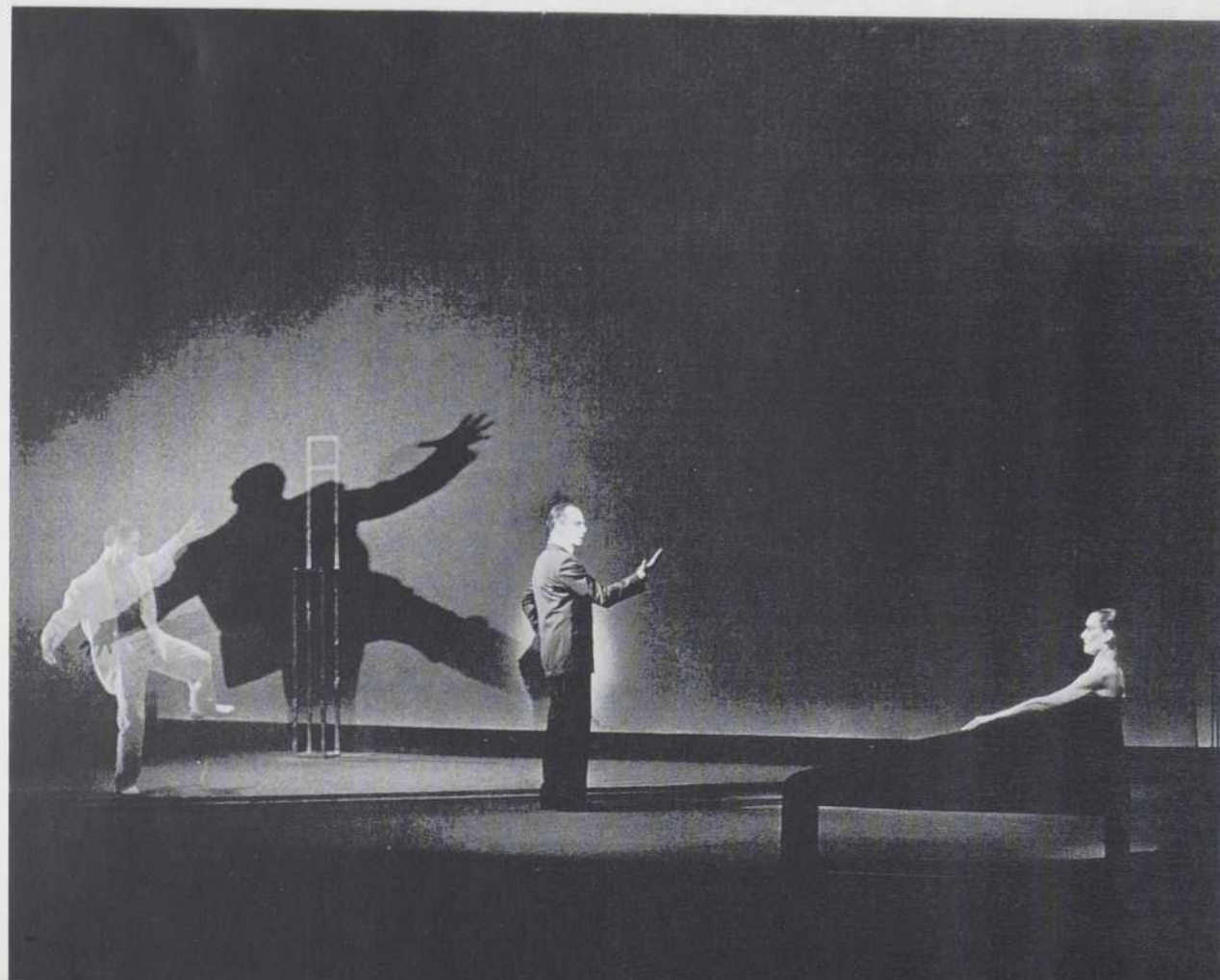
ARQ *Est-il paradoxal que le théâtre de création, qui témoigne d'une remarquable vitalité à Montréal, se soit développé dans des lieux d'une grande pauvreté où l'architecture est absente?*

JPR Ce n'est pas étrange que ce théâtre soit produit dans des lieux où l'architecture n'est pas dictatoriale parce qu'il a intégré depuis une quinzaine d'années l'idée que l'environnement d'un spectacle fait partie du spectacle et que l'architecture n'est jamais innocente. Le théâtre de création a cherché à sortir des cadres habituels de l'architecture de même qu'il a dû chercher à sortir des cadres habituels de l'écriture dramatique ou même des rapports habituels avec le public. Dès qu'on parle du rapport avec le public, évidemment l'architecture est compromise. Les petites expériences que j'ai faites m'indiquent qu'on ne peut jamais se battre contre

l'architecture. Moi j'ai déjà essayé par exemple de faire un spectacle dans la salle avec le public sur scène. Bon, ça c'est amusant et ce sont des expériences qu'il faut faire ne serait-ce qu'a posteriori, pour reconnaître l'importance de l'architecture qui est au fond le rapport entre ce qui se montre et les gens qui le regardent. Donc ce n'est pas un paradoxe. Au bout d'un certain temps le théâtre de création qui est anti-conventionnel finit par créer ses propres conventions, donc a besoin d'un espace et l'idéal est un espace qui lui ressemble.

ARQ *Les expériences qui furent tentées hors des lieux théâtraux conventionnels n'ont-elles pas redonné le goût d'oeuvrer quotidiennement dans des lieux chargés d'une histoire, d'une épaisseur architecturale et ce, en contradiction avec l'esprit de la boîte noire et neutre qui a prévalu?*

JPR Vous êtes certainement au courant de ce que fait Peter Brooks au théâtre parisien des Bouffes du Nord. Il est certain que la présence des murs, de leurs défauts, l'aspect de ruines ajoutaient beaucoup à ses spectacles, c'est incontestable. Mais comme toutes choses s'usent, déjà on sent que les murs commencent à s'habiller. L'effet d'un texte joué dans les ruines c'est magnifique mais à un moment donné les ruines deviennent conventionnelles et on éprouve un besoin de renouvellement. Ce que je regrette parfois c'est qu'on revienne purement et simplement à une vue de face. Pourquoi? Ce qui m'intéresse moi, c'est que le théâtre soit très différent d'un autre moyen spectaculaire tel que le cinéma ou la télévision, où notre regard est toujours porté sur une chose en à-plat. J'aime beaucoup les formes de théâtre où ce regard en à-plat est bousculé, où le spectateur est obligé de tourner la tête, où le public joue un rôle interne, les spectateurs prenant conscience des spectateurs. C'est une chose qui me plaît parce que c'est spécifique au théâtre. Alors moi j'ai des idées simplistes là-dessus. Je pense que le théâtre doit toujours se redéfinir en opposition avec les autres arts spectaculaires. De même, je pense que l'arrivée de la photographie a forcé la peinture à se redéfinir. Si la peinture à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle a été si conquérante c'est qu'elle avait une concurrente pour la reproduction de l'objet. Alors je pense que le théâtre a intérêt pour préserver son identité à jouer sur ce qui lui appartient en propre, c'est-à-dire la profondeur, la présence vivante du public et le jeu entre ce public et le spectacle présenté, ainsi que le jeu du public à l'intérieur de lui-même.



Le spectacle de théâtre est, avant tout, une rencontre, dans un temps et un espace déterminés, de gens vivants avec d'autres gens vivants (public et interprètes).

La nature et la qualité de la communication qui s'établit entre ces deux groupes humains reposent bien évidemment sur l'oeuvre représentée mais aussi, et presque autant, sur les structures spatiales et temporelles dans lesquelles elle se donne, se partage.

Il me semble qu'en cette fin du XX^e siècle, le théâtre a tout intérêt à affirmer sa différence, son autonomie par rapport aux autres arts «spectaculaires», cinéma et télévision. Ceux-ci nous proposent, dans le moment où nous en jouissons, des oeuvres pures, intangibles, goûtées dans la solitude individuelle ou au milieu d'une petite compagnie tribale. Le spectacle théâtral est essentiellement convivial. Une convivialité ouverte, hasardeuse et éphémère.

L'architecture d'un théâtre devrait donc, selon moi, répondre toujours à cette réalité essentielle. Favoriser l'accueil, la rencontre, l'échange, l'intervention des uns sur les autres, la mobilité, la surprise, la prééminence du jeu sur l'illusion, les hasards de la représentation.

Ces vues ne sont plus à la mode. Depuis une dizaine d'années les créateurs - surtout les metteurs en scène - tendent à revenir aux cadres de la scène à l'italienne, cadres pratiques pour imposer l'unicité du regard, pour focaliser l'attention des spectateurs - avec l'appui d'un éclairage dictatorial - sur tel ou tel élément qui, dans l'oeuvre présentée, a été jugé primordial, pour pallier la pesanteur, la fragilité, les artifices naïfs du jeu théâtral, pour susciter le respect plutôt que la connivence.

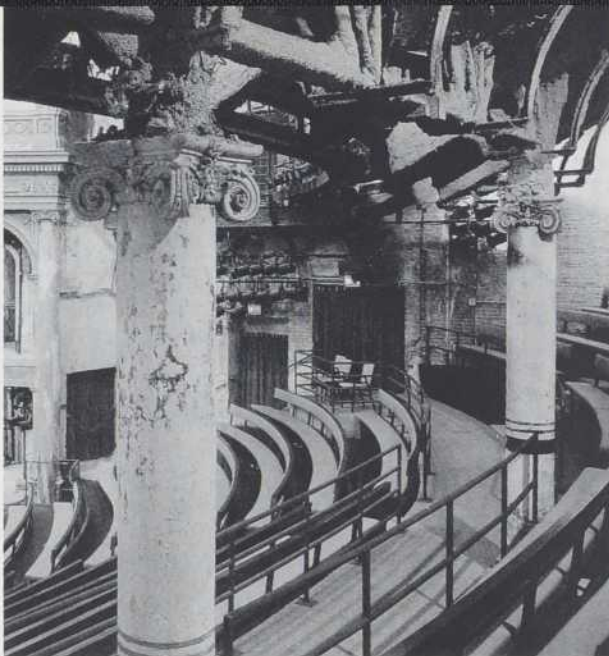
Je me garderai bien de partir en guerre contre cette tendance puisqu'elle nous donne parfois des choses magnifiques et que certaines oeuvres dramatiques s'en accommodent fort bien. Mais, au bout du compte, je me demande si, agissant de la sorte, les metteurs en scène de théâtre ne vont pas être amenés à faire de plus en plus concurrence au film et s'installer avec plaisir dans des cadres architecturaux qui, convenant au film, ne conviennent pas forcément à l'acte théâtral.

Quelle que soit la force de l'image frontale, héritée du XVII^e siècle et reprise avec l'impérialisme que l'on sait par les spectacles à écran, quelles que soient les facilités que donne l'éloignement pour créer une prétendue «magie spectaculaire», je continue, je m'entête (théoriquement du moins) à privilégier une forme de théâtre qui crève les écrans, envahit l'espace et mélange d'une manière impure, l'art et la vie.

(Jean-Pierre Ronfard)



1. «Quartet», mise en scène de Robert Wilson.
2. Théâtre d'Épidaure.
3. Réhabilitation du Brooklyn Academy of Music, Hardy Holzmann Pfeiffer Associates.
4. Recyclage du cinéma Universum de Mendelsohn, Jürgen Sawade, architecte.



ARQ *Le XX^e siècle n'a pas encore suscité l'émergence d'une architecture théâtrale qui lui soit spécifique. Croyez-vous la situation actuelle susceptible d'en générer une?*

JPR Il y a des leçons intéressantes qui nous viennent du passé. Bon, le grand théâtre d'Épidaure qui représente pour nous l'idéal de l'architecture théâtrale grecque, et bien, il fut créé, bâti, à un moment au début du IV^e siècle où le théâtre grec était mort. Les grandes tragédies furent créées dans des cadres beaucoup plus sommaires avec des échafaudages de bois. Même chose pour le théâtre romain. Le premier théâtre remonte je crois à l'an 52 avant Jésus-Christ, c'est-à-dire plus de cent ans après Plaute et Térence. Alors peut-être que l'architecture suit... Ce qui se passe actuellement c'est que, ce qu'on appelle théâtre de recherche va, je crois, dans toutes les directions et je ne sais s'il est capable de générer une coquille qui soit collée sur son corps puisque ce corps est extrêmement informe.

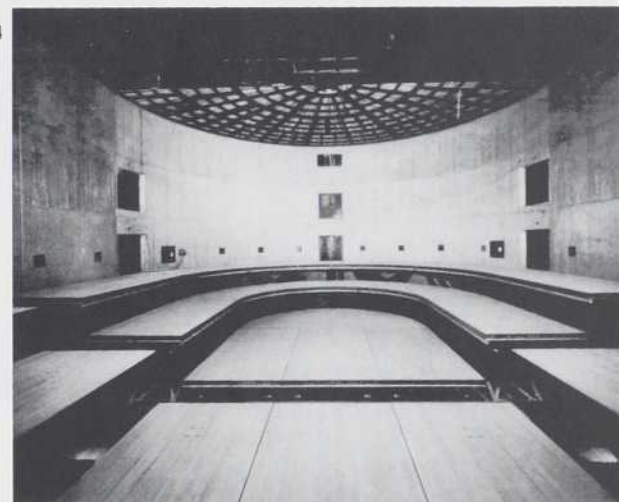
ARQ *Un grand nombre de troupes et d'institutions étudient actuellement et quasi simultanément des projets de transformation de leurs lieux de représentation. Qu'en est-il du projet que vous avez vous-même envisagé ?*

JPR Ce projet était un projet personnel, un travail que j'avais fait pour essayer d'aller au bout de l'idée de mobilité. Je suis bien revenu de beaucoup de ces conceptions de théâtres à géométrie variable qui ne fonctionnent pas pour des raisons souvent purement financières. Les opérations de transformation sont si coûteuses que lorsqu'on en a changé la forme trois fois, la paresse humaine fait qu'on en reste là. C'est le cas de la salle Louis-Frédéric au Grand Théâtre de Québec qui ne change plus du tout. Au Centre national des Arts c'est un peu la même chose.

Le projet dans lequel je m'étais lancé c'était de faire un espace théâtral non pas qui pouvait être mobile mais qui l'était par nature. Jusqu'aux murs et au plancher, le système technique était conçu comme étant amovible, d'une mobilité qu'on pouvait exercer sans grosse machine, manuellement.

Le piège des machines transformantes c'est qu'à un moment donné la machine tombe en panne et on ne sait plus quoi faire. Vous avez des exemples comme ça, le fameux théâtre Pigalle à Paris qui était soi-disant une merveille de l'art moderne.

Non, moi mon projet était assez simpliste. C'était en gros un plancher amovible, pouvant pencher comme on le veut et servir ou



à jouer ou à placer du public. Les sièges étaient sur des plateformes mobiles et pas trop lourdes, pouvant en accueillir une vingtaine. Les dimensions de la salle étaient contractables ou extensibles étant donné qu'il y avait une espèce de grand pont sur roulettes, comme on en voit sur les chantiers, installé dans la salle et porteur du matériel d'éclairage et de son. Il s'agissait de faire un théâtre où l'on ne pouvait jouer une pièce sans toucher à la mobilité de l'architecture.

ARQ *Quels sont les obstacles que vous avez rencontrés?*

JPR Non, ce n'est pas un obstacle conceptuel, mais on s'est aperçu que ce n'était pas un projet essentiel pour les deux partenaires, Carbone 14 et Omnibus. Ce qu'ils voulaient, c'était simplement un théâtre plus grand.

ARQ *Ce désir d'un espace plus généreux n'est-il pas partagé par tous les créateurs?*

JPR Actuellement je crois qu'il y a des créateurs qui ont besoin de grands espaces. Je vois le plaisir qu'ils ont avec une grande scène, au lieu de la rapetisser ils vont l'étendre. Par contre, j'ai travaillé un bout de temps à la salle Port-Royal de la Place des Arts, qui est l'une des grandes scènes de Montréal et en général, les metteurs en scène créaient une petite scène sur la grande pour «focuser»... Mais ils avaient raison étant donné que la disposition du public faisant face à la scène disperse l'attention.

Je viens de terminer un spectacle à l'Espace Libre qui s'appelle «La Conquête de Mexico», que j'ai bien aimé mais, visuellement et esthétiquement, je me dis que ce spectacle-là aurait dû être joué en plein air, devant un grand mur avec aussi une extension du temps que donne le plein air, parce que le temps dans une salle est plus restreint que dehors. C'est très curieux ce phénomène. Enfin, c'est peut-être la première fois, où j'ai été un peu à l'étroit, le spectacle étant étriqué...

L'Espace Libre existe depuis 10 ans et une chose qui me plaît c'est d'entendre encore le public se demander: «Tiens, comment ils ont installé leur scène? !» Il y a une curiosité du public par rapport à l'espace.

Je rêve d'un lieu théâtral où il y ait cet élément de surprise par rapport à l'espace, que le spectacle commence par cette surprise.

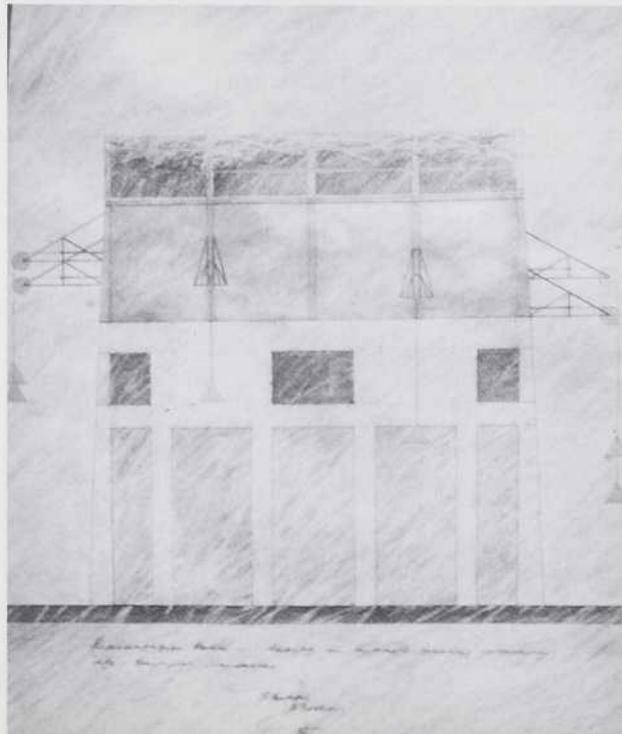
PROPOS RECUEILLIS PAR ÉRIC GAUTHIER

THE THEATRICALITY OF THE HABITUAL

AN ARCHITECTURAL THEORY OF CHARACTER

LILY CHI

The conception of the relationship between habitat and inhabitant on which quasi-narrative works such as the Hejduk Masques operate hint at a theatrical dimension in the 'programmable', everyday, 'functional' operation of architecture. This paper explores the implications of such a suggestion by situating it within the broader question of why theatricality both beguiles and disaffects as a model of signification for modernity. Antonin Artaud's attempt to conjoin theater and life itself offers paradigmatic expression of this bivalent attraction: the Theater of Cruelty gives voice to both the modern dream of a primordial language, a ritual space of action, and to the limit conditions which reveal a profound paradox in that same desire. That paradox seems key to critical-poetic meaning of the Masque which, harking back to an old idea of characterization, seems to thrive in the shadow of conventionality and fictionality—a specter not only in the heart of modern theater but also in modern self understanding.



There is a man who lives on the streets of London and each week he visits St. Martin's crypt on Trafalgar Square to eat and talk. He relates how he knows Queen Elizabeth very well and that they do many things together. When asked how he came to know her, and whether she was in fact the Queen of England, he answered that he knew she was the Queen because she showed him where she kept the crown. It was placed on top of the wardrobe in her bedroom, he said... (Ben Nicholson, Preface to APPLIANCE HOUSE)

The two drawings of Sven Tonsager's HOUSE FOR REPRESENTATIONS depict a barn-like volume lit by a glass roof. It is an odd house indeed, for neither section nor elevation gives indication of a door, and the windows seem to be located much too high in the walls. The true oculi of the house, instead, appear to be four mirrors rigged up to external trusses and weights. Notes on the drawings indicate that the mirrors can be manipulated by means of this apparatus to yield the desired image, exterior or interior.

Ben Nicholson's APPLIANCE HOUSE, a "synthesis between an appliance and a suburban home", is built up of collages from the Sears and Sweets Catalogues, drawings, constructions, musings and anecdotes (on naming, on collage, on bread tags). A book collates this frenetic construction, ostensibly as much the activity of Nicholson as that of its *other* builder and occupant, the Kleptomaniac. The essays which accompany the drawings and photographs describe at once actions and artefacts, grafting inextricably the threads by which an architectural work emerges from collage, name, program, construction, onto the somnambulant-guileful itineraries by which the Kleptomaniac collects, secrets, secretes his abode.

John Hejduk's BERLIN MASQUE comprises 28 separate constructions. Among these 'Elements-Structures' are 7 types of towers, 3 theaters, a Cross Over Bridge, a Silo Pass, a Book Market, a Maze, Shopping booths, Public Facility, a Caretaker's House, an Arbitration Hall, as well as a Masque, Mask Taker, Lottery Woman, Waiting House, House for the Eldest, Neighborhood Physician, Conciliator, Wall Hung Units and Hedge-Gate. Specifications which accompany the drawings indicate the purpose of each structure, its dimensions and materials, as well as other, more unusual details. Through these the Masque presents itself alternatively as game-plan and stage-direction, as historiography and as fiction. Its drawing-text is, in effect, a heterotropic dissimulation of the construction document, as textual instruction slides imperceptibly from object prescription to *mise en scène*; from atemporal proposal of 'function', to temporalizing narration of unfolding action.

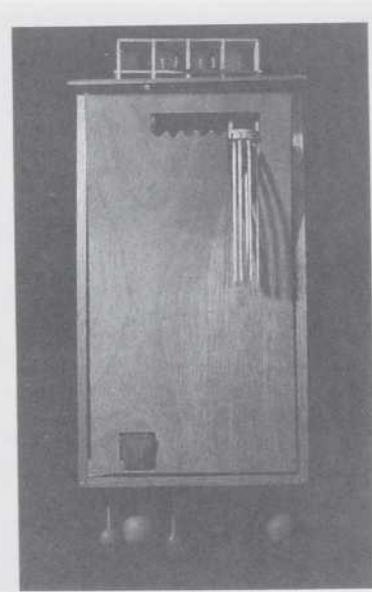
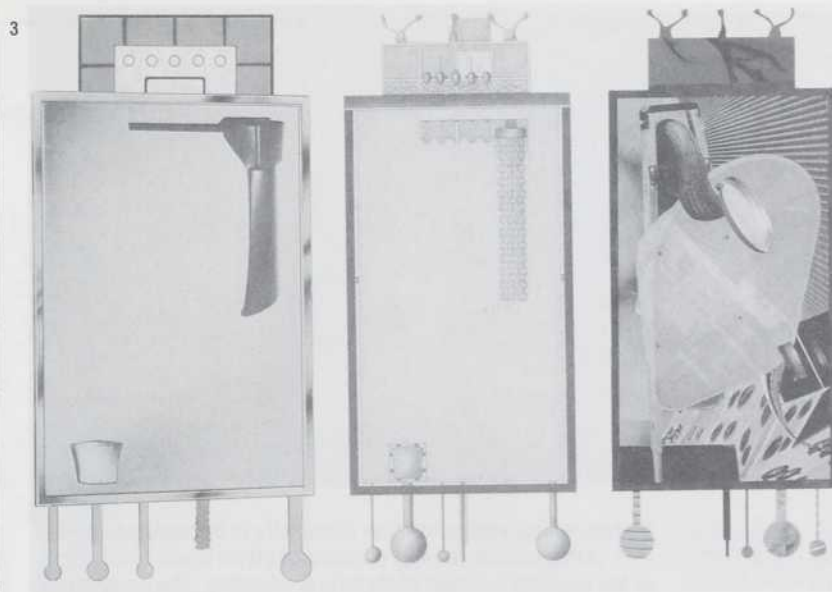
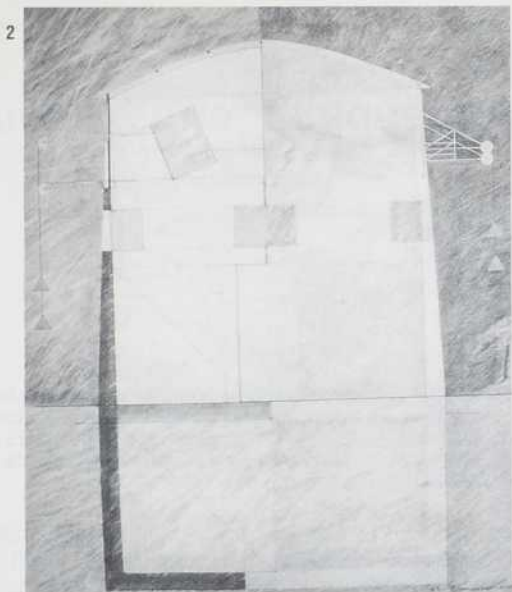
THEATER AND UTILITY

The topic of this paper is what these three works seem to radicalize in common. Distinct in their specific concerns and approaches, all three at the same time constitute poignant cultural critiques

through the depiction of habitual situations. It is easiest to point this out in the Tonsager work. As a speculative work which clearly concerns itself with the topic of representation, the project curiously makes no issue of its own mode of operation. The opposite is true in fact; for if the project makes ironic play of the perspectival condition of modern vision, it does so exactly by presuming the drawings' fiction of transparency. We are drawn instead to the very process of living in the house, the use of a tool, a relationship enacted and sustained; by extension, a way of life, a mode of being. In modern terms, it might be said that critical ideation here arises from the area of 'programmable' relations, in the definition and elaboration of practical situations. The everyday scenario is similarly object and source of irony in the APPLIANCE HOUSE, the unsettling familiarity of the BERLIN MASQUE. That which constitutes the quotidian, far from being 'merely' prosaic or mutely self-evident, has here the sense of complicity in the perpetuation of a crime—a set of actions which somehow contributes to the very physiognomy of the world.

What becomes evident is that the critical thrust of these works, resonant with the most familiar tenets of modern functionalism, relies on an intimate relationship between container and contained. But in functionalist theories of expression, form reflects natural or mechanical processes—models of constant movement and finite, productive causation. The occupants of these programmatic parables, unlike those of the functionalist organon, are agents of 'deeds and words'. The 'movements' which their habitat accommodates, out of which a habitat emerges, are more than physical translations. The disturbing tenor of the REPRESENTATION HOUSE, what one critic has pointed to as its voyeuristic and narcissistic structure, cannot be adequately described by reference to finite or objectifiable processes. The pathos of the Kleptomaniac's duplicitous circumstance emerges in the character of its engagement with what Hannah Arendt has called the 'network of human relations'—that out of which the meaning of human action, as distinguished from physical processes, emerges. Paul Ricoeur, too, has emphasized this distinction in elaborating the notion of a 'narrative intelligibility' in human action: the notion of an intrinsic and open dialectical interplay between the peculiar temporal 'logic' of plots or stories, and the structure, semantics and temporality of human acting and suffering. Narration is precisely that to which the texts of Nicholson and Hejduk must resort to 'construe' their constructions. Embroiled in the thick of these habitual situations is a moral agent, a 'character' at the juncture of plots, practices and conventions.

What begins to suggest itself here is that the appropriate analogy for the relationship between habitual situation and practical subject in these projects is not one of Form to Function but approaches that of stage to actor. The implication, one which



becomes an explicit premise for Hejduk, is that architecture in its programmatic operation tends towards a 'staging'; one which exhibits roles and plots, moral agents and human dramas.

THEATER AND RITUAL

The notion of 'theatricality', as description of an architectural work or experience, is nonetheless an oddly equivocal one in modern thought. The analogy between architecture and stageset underlines a consideration of architecture as the situation of human affairs, as the latter's 'existential frame'. The correspondence between stage and drama, between action and setting, gives figuration to the ideal fit between container and contained and offers hope for the modern dream of a reunited subject and object. It is not surprising then that theater would become for modernity an enigmatic model of a post-theological experience of the sacred through this possibility of recovered unity. The 19th century's fascination with theater, exemplified in Charles Garnier or Richard Wagner, was grounded in this longing for reconciliation between language and experience, culture and self, body and world. For the alienated modern subject, theatrical experience offered temporal relief in the quest for a recoverable unifying plot.

There is, however, an intriguing and inescapable paradox in the notion of theater as model for the real. For one, 'theatricality' — understood as role-playing or masking, as scenic or pictorial illusionism — bears the ineluctable mark of artifice or contrivance and, as such, stands in tension with the modern search for authentic (ie: original or 'elemental') expression. In this context, Antonin Artaud's 'Theater of Cruelty' stands as a radicalization of the modern ambivalence towards theatricality.

For Artaud, theater does indeed offer the way towards authentic expression and experience, a remedy for the modern "schism between things and words, between ideas and the signs that represent them". But to achieve this, theater must free itself of its metaphysical basis, its *re*-presentational structure. That is, the transcendence and ultimate reduction of the living, corporeal moment by/to language. Artaud's famous dictum, "to smash language to reach life", expresses the conviction that the possibility of an authentic space of ritual in modern life rests on the vigorous insurrection of those structures of transcendence which had made the stage (ie: life) the site of a "still-born" humanity.

What does Artaud mean by 'ritual' and what are the conditions for its recovery in modern culture? The space of the Theater of Cruelty will not be pre-written by the logos of language, but will approach the 'presentic' space of dance — unfolded anew with each gesture and wedded inextricably to the vivid circumstance of its unfurling. Embedded in this corporeal space, gesture manifests the incantatory power of a pre-linguistic community; theater will approach the labyrinth dances which inaugurated ancient towns,

giving birth to worlds through the invocation of a living map. It is in this sense that ritual signifies for Artaud the hoped for incidence between life and theater. This is recuperable for modern culture on pain of our ability to locate expression at the point before which representation severs from presentation — that is, with the achievement of 'first utterance'. If poetic language approaches this primacy for Octavio Paz, for Artaud it must be the poetry of corporeality. The body's spatiality becomes the locus of 'origin' where gods once stood at the source of revealed myths and rituals.

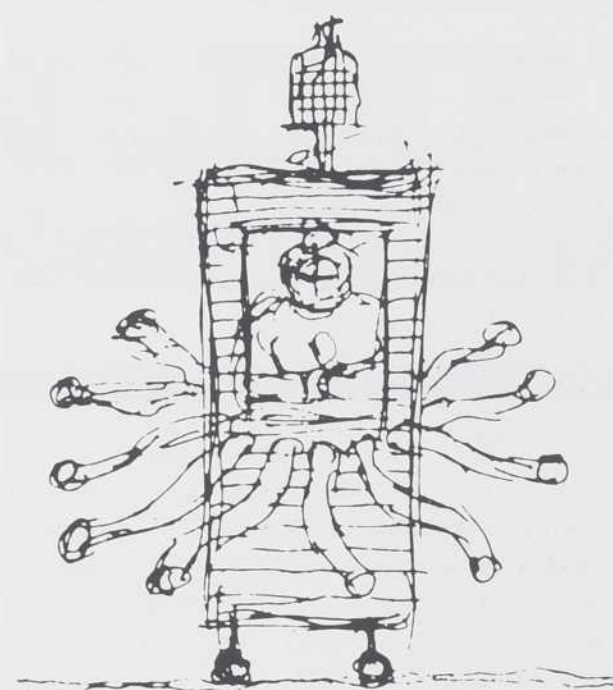
The 'first' utterance of theater-as-ritual must be understood in this way, for strictly speaking, the rituals of traditional cultures comprised *formalized* gestures — convention *without* repetition. This is indeed their very essence, and Artaud understands this fully. There is, however, another condition upon this crucial distinction between formal gesture as first utterance and 'mere' convention or, conversely, endless overcoming: the condition of cyclical time. The time of the eternal return is 'archaic', not historic. Therein lies the lacuna which makes of the Theater of Cruelty a limited expression in the modern pursuit of an 'authentic' theater. For historically conscious culture, deferring the fall to repetition, the opening of 'historic' space, requires continual erasure. Rebirth becomes irreconcilable with duration, with narration, convention, habituation.

THEATER AND CARACTÈRE

Duplicity recurs as a specter in the very heart of modern theatricality. I would like to suggest that this double-nature of modern theater, its promise of a model of reconciliation built upon a make-believe foundation, is not only never very far from our preunderstanding of the theatrical but may moreover constitute an essential parameter of meaning in certain contexts.

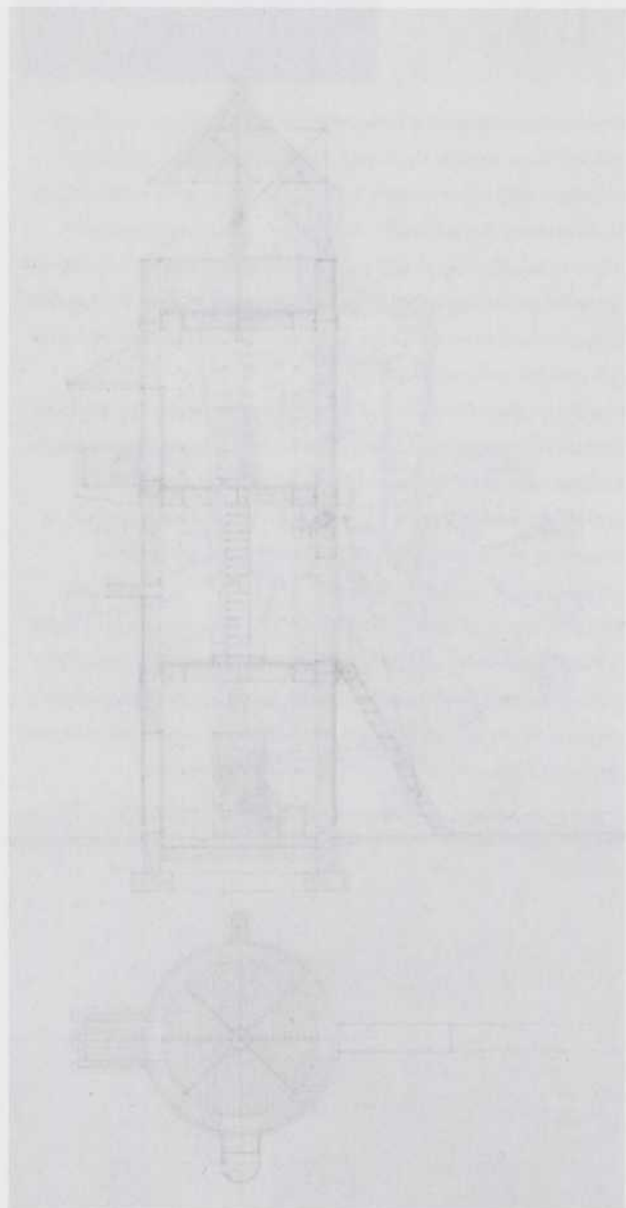
There is an alternative formulation to Form and Function which seems to offer a more descriptive articulation of the relationship between habitat and inhabitant explored in the projects discussed above. The notion that an edifice should be appropriate to and expressive of its purpose was a prevalent concern already by the middle of the 18th century. The key term in this formulation was *caractère*. The couplet *caractère-convenance*, however, expressed a much more ambiguous dictum than the Form-Function analogy.

Caractère was a key term in the search for a theoretical grounding of 'relative' Beauty in 18th c. — the nihilistic notion that the ground of beauty, its truth value, was not transcendent but ultimately arbitrary, resting upon human custom or convention and hence susceptible to time and change. Fluid and ambiguous, *caractère* offered of itself a mediating term in the effort to reconcile increasingly questionable symbols of origin (the authority of the ancients and of Nature) with the emergent self-consciousness of

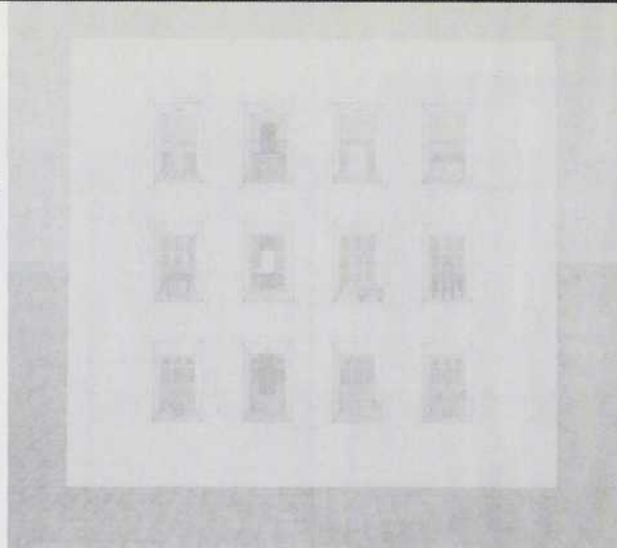


1. Sven Tonsager, House for Representation (section).
2. Elevation.
3. Ben Nicholson, Stages in the Life of the Telamon Cupboard.
4. John Hejduk, Lottery Woman: "To have a chance for unit (A) or unit (B) a ticket must be bought from the Lottery Woman. The Lottery Woman travels over the sites within her box. She sells the lottery tickets. One puts the money in one of the tubes, it sucks in the money, then a ticket is blown out from the tube. The Lottery Woman sleeps in the truck which brings the living units (A & B) to the sites. The tickets cannot be returned."

1



2



human artifice and convention (historicity in the modern sense).

In this context, the appropriation of a term which had its roots in the classical tradition of rhetoric is revealing. The word-image analogies recurrent in ancient rhetorical technique provided clear opportunity to articulate and hence address the dissociation between image, word, and praxis which signalled the dissolution of the classical universe and the 18th century's own crisis of representation. What is of interest to the subject at hand is the ethical grounding of both classical 'character' and rhetorical expression. For rhetoric in Aristotelian and Stoic ethics was not just persuasive speech but implied a mode of comportment — a way of engaging in the realm of human affairs, the realm of indeterminate truths. Rhetoric thus formed part of a greater philosophical disposition and entailed the cultivation of equitable judgment: that of appropriate (as distinct from absolute) measure in matters of relative truths. The idea of moral character lay at the center of this disposition.

There were in the Greek and Latin usages two distinct terms for *caractère*: *charassein*, the agent or act of engraving, impressing, making a wound, writing; and *ethos*, habitual way of life. The two were related in practice, for moral character as *ethos* was not innate, not atomistic or substantial as it would become in the 19thc., but was in effect a *cultivated* persona, a practical role elaborated through rigorous and conscious habituation. Aristotle's conception of moral education through musical training, following Greek tradition, gives exemplary illustration to a provocative interplay between convention and moral being. For Aristotle, virtue is action in accordance with the good, but the appearance of the good itself depends on perception — an ability to 'compose the scene'. The training of perception through music involved an attunement, an emulation of styles of emotive being opened up by poetry, song and dance set to highly conventionalized musical movements, rote behaviour, but the opening of a practical situation: a plot, a role made visible. The cultivation of [virtuous] character entails hence the cultivation of comportment through mimetic enactment: an acquisition of modes of 'being-as' through 'seeing-as' — what for contemporary authors would become the essence of metaphor and theatrical reality.

Something of this understanding of 'style' as convention and as practical circumstance seemed to have been radicalized in the notion of *caractère* in the late 18th c. The suggestion of Richard Sennett's research on culture at the end of the ancien regime is that deliberate and exacerbated artifice in the conduct of life constituted a momentary form of reconciliation for a volatile world of destabilized and mobile signs. Life became self-conscious theater, convention pushed to a pre-historicist extreme: a revelry in the play of signs at the juncture between two universes, two times. The pairing of *caractère-convenance* appeared to play a concordant role in architecture. The characterization of habitual situations corresponded to the staging of practical comportments, the perpetuation of culturally identifiable roles which, like the masking and signing of

1. John Hejduk, Berlin Masque, Mask Taker: "He is responsible for maintaining the masque. He also collects masks. Materials: concrete, steel, wood, metal, glass, canvas, pewter, chain." (Architect's note).
2. John Hejduk, The 13 Watchtowers of Cannaregio, House for the Inhabitant Who Refused to Participate.

the body, offered some physiognomic configuration to a disentranced practical world. That architecture might involve the explicit formulation of an observer of social practices anticipates in outline the panoptic subject of the 19th c.; but for the moment, architectural characterization performed as theatrical mapping, flirting vertiginously with the contrived basis of forms — moral and architectural.

...The story told by this man [on the streets of London] has had a profound effect upon the rationale behind the making of the Appliance House. For his tale has become the benchmark of the House's credibility. The story nudges the poetic, but somehow falls just short of conviction. It is the hollow substantiation that lingers beyond the storyteller's first hunch that makes the story falter. (Ben Nicholson, Preface to APPLIANCE HOUSE)

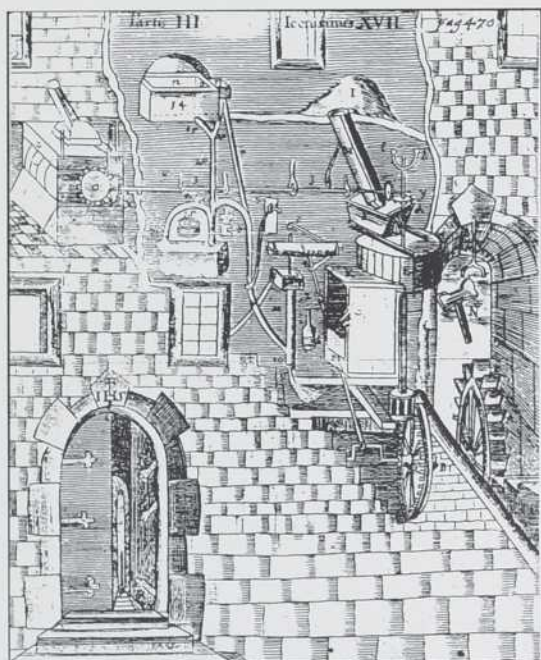
Characterization in 18th c., seemed to work at once with both laps of the metaphoric reality of theatricality. In retrospect, it could be said that theatricality here approaches the notion of a 'self-conscious' ritual; not grounded in revealed truths but deliriously mindful of the undercurrent of contrivance and fictionality on which modern theater is built. The projects which initiated this paper, speculative works at the end of the 20th c., share this theatrical understanding of habitual circumstance — with the exception that it is not a prehistoricist understanding of taste, the 18th century's 'common sense', which provides the theatrical frame.

Propelling 'function' in the direction of 'characterization', the critical impact of projects such as that of Tonsager, Nicholson, and Hejduk, turn about the dilation of human action from its modern phrasing as physical movement, behaviour, process — reductions which for Hannah Arendt carry insidious implications as conceptions of time and history. The notion of practical space narrated by the BERLIN MASQUE offers a stark illustration. Sitting in a chair, climbing a staircase, dining alone in a room: we are revealed to be *already* implicated in webs of stories — even in those acts for which we presume the greatest innocence. Culpability is here brought uncomfortably close to home. At same time, however, these architectures operate in bracketed space: as text, anecdote, or stage direction, these are fictional spaces of duration. The question which must be saved for another time is the implication of posing habitation as fictional duration for post-historical culture of end of the 20th century.

NOTICE BIOGRAPHIQUE

Lily Chi, B. Arch., M. Phil., who has graduated from Carleton University, is presently a Ph. D. candidate at McGill University's School of Architecture. She has been the recipient of many awards and scholarships. She has taught at schools of Architecture in Buffalo, Ottawa and Halifax. Her writing experience is quite large, her latest publication "Plots and Plans" will be presented at SUNY Buffalo Conference on Representation, in September 1991.

Architecture, Ethique et Technologie



15-16 novembre 1991

Symposium interdisciplinaire
parrainé par

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

Conférencier invité:

Dalibor Vesely

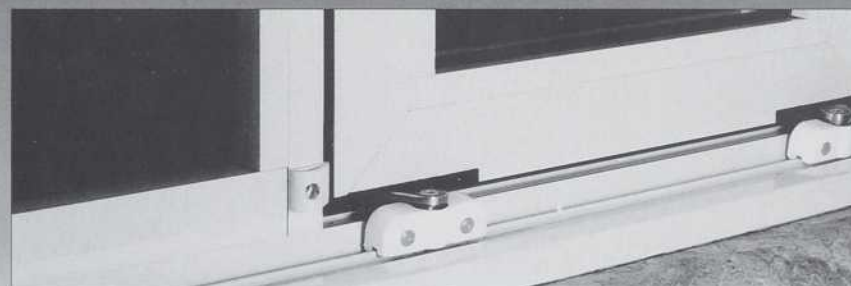
Architectes invités:

*Peter Rose, Philippe Madec,
Jacques Rousseau, Luc Laporte,
Melvin Charney, Richard Henriquez,
accompagnés d'académiciens et de
professionnels distingués.*

Inscription régulière: \$55.00
(incluant buffet et réception)
Inscription étudiante: \$15.00

Les conférences auront lieu au CCA, 1920 Rue
Baile, Montréal, PQ, Canada, H3H 2S6. Pour plus
de renseignements, veuillez communiquer avec Dr
Alberto Pérez-Gómez au (514) 398-6716.

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



ROLLAWAY

Airseal

Portes et fenêtres coulissantes hermétiques qui roulent sur billes. Inspirées de la porte "AVION", Inline est la plus importante innovation de l'industrie depuis la porte prépendue en acier.

Voyez votre catalogue SWEET'S, buyline no. 8216, ou communiquez avec:

INLINE
ARCHITECTURAL PRODUCTS LTD.

785 av. Halpern, Dorval (Québec) H9P 1G5
Tél: (514) 631-7553 Télécopieur: (514) 631-9068

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

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

■ *dimensions ?*

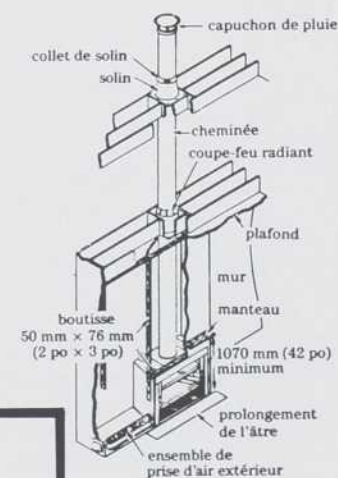
■ *dégagement ?*

■ *efficacité ?*

■ *conformité ?*

■ *normes de sécurité ?*

■ *pression négative ?*



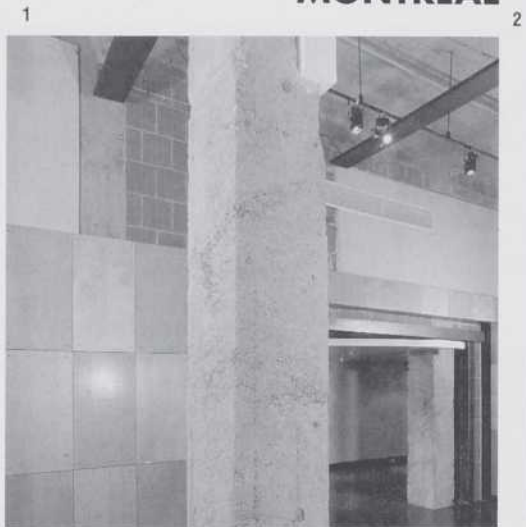
Bureau chef:
10334 St-Michel
Mtl-Nord,
H1H 5H3
Tél.: 388-1414



Division contracteur,
spécialiste technique
demandez:
Richard Siméon

DERRIÈRE LE DÉCOR

**RÉNOVATION
DU PAVILLON LATOURELLE
DE L'UQAM,
MONTRÉAL**



ARCHITECTES 3
CAYOUILLE ET SAIA

ÉQUIPE DE DESIGN
MARIO SAIA, DINO BARBARESE,
GUY SAINT-ARNAUD, DAVID GRIFFIN

ÉQUIPE DE RÉALISATION
MARIO SAIA, DINO BARBARESE,
GUY SAINT-ARNAUD, YVON THÉORET,
YVAN MARION ET ROBERT DIONNE

CLIENTS
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL ET
L'AGORA DE LA DANSE

PROGRAMME
AMÉNAGEMENT D'ESPACES DE DIFFUSION POUR
LA DANSE CONTEMPORAINE, DE STUDIOS DE
PRATIQUE ET D'ENSEIGNEMENT, DE LABORATOIRES
DE RECHERCHE ET DE PRODUCTION AINSI QUE
D'ESPACES ADMINISTRATIFS, LE TOUT D'UNE
SUPERFICIE DE 4645 M². RÉAMÉNAGEMENT DE LA
PISCINE ET DE SES SERVICES.

SCÉNOGRAPHE-CONSEIL
TRIZART CONSULTATIONS INC.

ACOUSTICIEN
JEAN-PIERRE LEGAULT





1. L'Agora de la danse, le foyer au 1er étage, détails.
 2. Le foyer.
 3. Le hall au rez-de-chaussée.
 4. Un studio au dernier étage.
 5. Plan du 1er étage.
 6. Plan du rez-de-chaussée.
- (Photos de Gilles Delisle)

Enfin un nouveau pavillon digne d'intérêt architectural ! La rénovation du bâtiment Latourelle de l'Université du Québec à Montréal, mieux connu maintenant qu'il est public comme le théâtre de l'Agora de la danse, transforme en un édifice à double vocation, culturelle et académique, l'ancienne Palestre nationale.

Là où hier les hommes se retrouvaient pour s'entraîner à divers sports, aujourd'hui, chorégraphes et danseurs, qu'ils soient professionnels, enseignants ou étudiants, partiquent leur art. Dans les grands espaces du rez-de-chaussée et du premier étage, deux salles de spectacle de configuration scénique variable ont été aménagées; l'une, la plus petite, au niveau de l'entrée, prévue pour le groupe Tangente, l'autre, la plus grande, dans l'ancien gymnase, d'usage collectif. En outre, les deux derniers niveaux accueillent les studios, les laboratoires et les bureaux du département de danse de l'UQAM. Enfin, la piscine immédiatement accessible de l'entrée a été rafraîchie avec des vestiaires relocalisés au niveau des plages. La réhabilitation de l'édifice se veut d'une grande sobriété, une

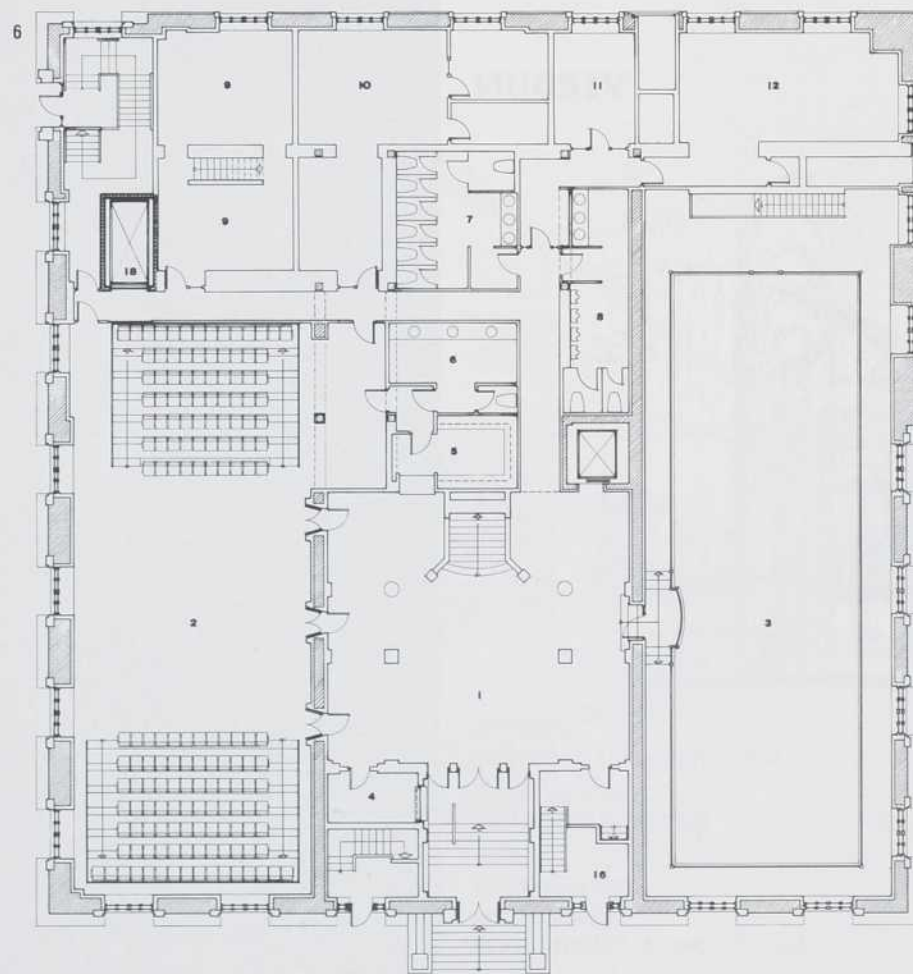
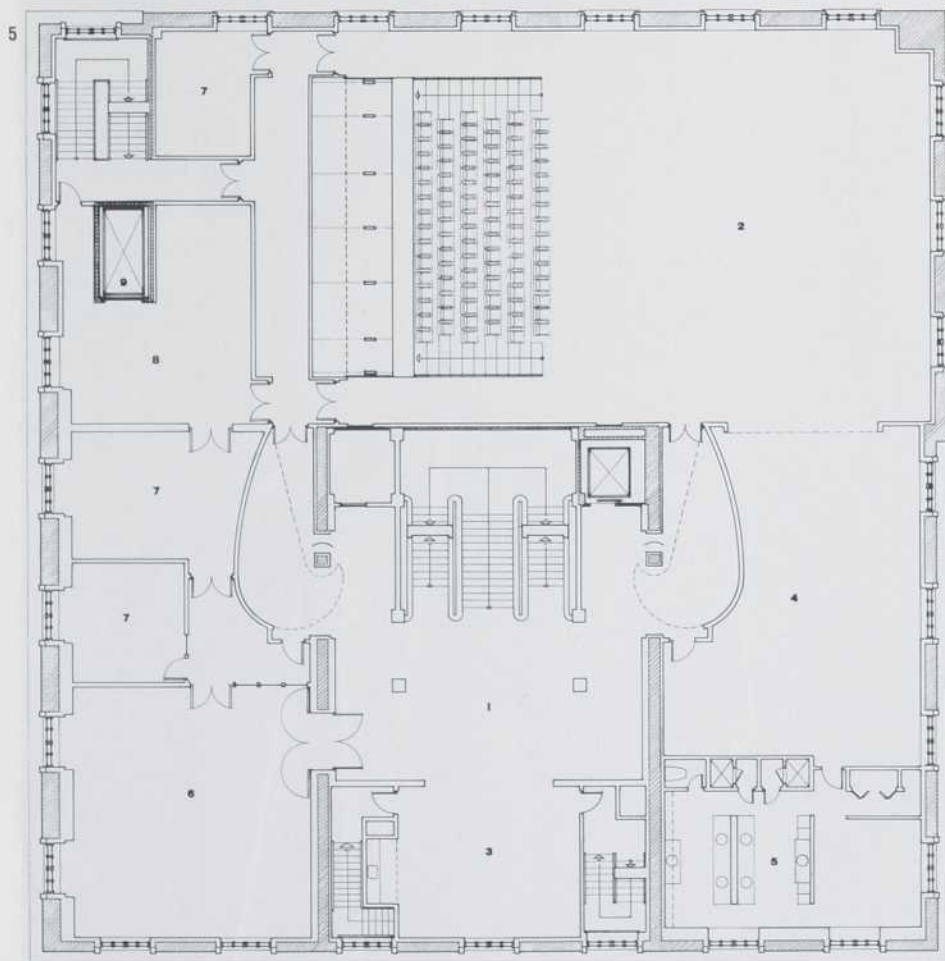
attitude dictée tout autant par les intentions des architectes que par les contraintes d'un budget très limité.

Au premier abord, l'austère façade de brique rouge, sa symétrie rigoureuse et son entrée ouvragée, ne laisse rien transparaître de cette faculté d'adaptation, ni du travail architectural subtil qui a profondément transformé l'intérieur. Dans les lieux communs et publics, l'ornementation originale a été préservée dans toute sa splendeur, sans avoir pour autant été reconstituée lorsqu'elle était endommagée. Les salles de représentation et de pratique offrent par contre des espaces totalement dénudés et strictement fonctionnels. Ce projet manifeste certaines des tendances reconnues par Susan Ross dans ce même numéro à propos de l'architecture des théâtres, celle qui veut que les espaces de représentation soient rendus polyvalents, mais encore celle qui conduit les troupes à investir des lieux étrangers. Par ailleurs, dans le grand hall du rez-de-chaussée et le foyer du premier qui s'ouvre sur la ville, l'histoire de la construction de l'édifice se révèle. Les interven-

tions contemporaines, architecturalement affirmées comme telles, viennent gruger les murs existants ou s'y appliquer, tandis que les moulures et les chapiteaux de plâtre sont conservés, mais en fragments. La structure du bâtiment affleure même par endroits; là les réparations de blocs de terre cuite ont été laissées apparentes, tandis que le fût de béton d'une colonne au chapiteau de plâtre incomplet ponctue l'espace.

L'abstraction du lambris de bois poli et d'acier brut, qui marque l'espace public dans sa verticalité, s'oppose à l'opulence de l'ornementation, et l'organicité des passages menant à la grande salle contraste avec la géométrie rectiligne de la structure ancienne. Pour une fois, un bâtiment universitaire communique par son architecture la contemporanéité de ses activités et la vitalité de ses occupants, jouant sur le contraste, le fragment et le non-fini.

FRANCE VANLAETHEM



CRÉER DANS LE MODERNISME

LE CENTRE

COMMUNAUTAIRE

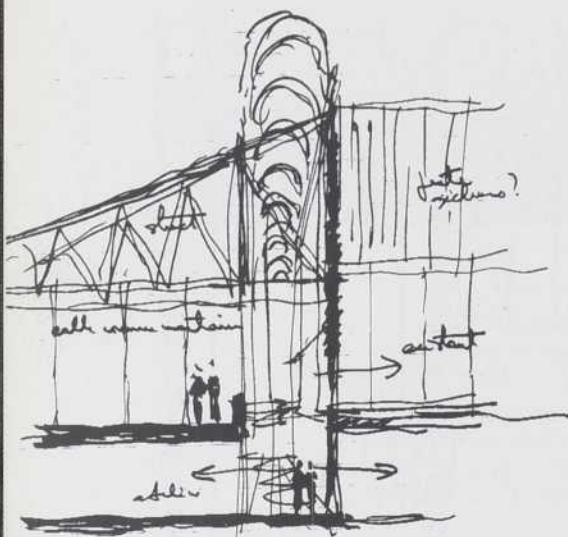
ELGAR

DE L'ÎLE DES SOEURS,

VERDUN

1

2



ARCHITECTE
DAN S. HANGANU, ARCHITECTE

CHARGÉ DE PROJET
GUILLAUME DE LORIMIER

CLIENT
VILLE DE VERDUN

CONSTRUCTEUR
ARTECO CONCEPT CONSTRUCTION

CHARPENTE
JEAN SAIA & FRANÇOIS DESLAURIERS, INGÉNIEURS

PROGRAMME
AJOUT DE 1000 M² DE SURFACES POLYVALENTES
ET D'ATELIERS AUX DEUX BÂTIMENTS D'ORIGINE



3



1. Esquisse préliminaire.
2. Vue de l'entrée principale.
3. Façade principale.
4. Coupe transversale est-ouest.
5. Plan du rez-de-chaussée.
6. Hall d'entrée.

Grâce à ses vastes et nombreux espaces verts, sa haute densité et la diversité de ses types d'unités d'habitation, l'ensemble résidentiel de l'Île des Soeurs s'est rapidement imposé dès le début de sa construction comme l'un des plus parfaits modèles de l'urbanisme d'après-guerre à Montréal. Dans la tradition du mouvement des cités-jardins, l'urbanisme de l'Île des Soeurs s'articule sur une hiérarchie d'espaces verts autour desquels sont regroupées les habitations; c'est dans une de ces zones de récréation et de verdure que sont situés les deux pavillons communautaires, dessinés par Philip David Bobrow à la fin des années soixante, dont la ville de Verdun souhaitait la rénovation et l'agrandissement.

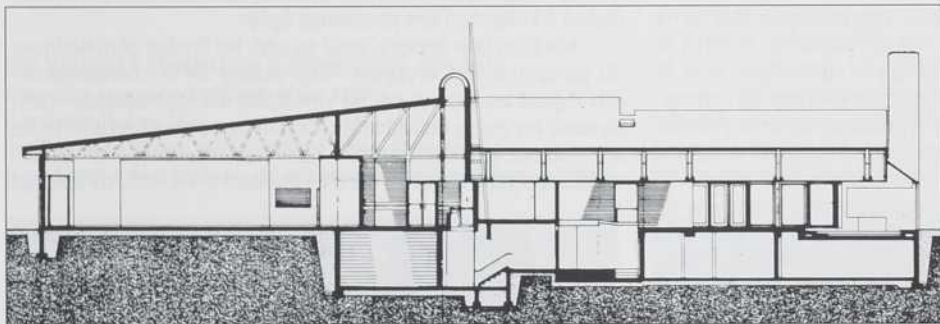
L'architecte Dan S. Hanganu, lorsqu'on lui a demandé d'augmenter la superficie des espaces communautaires, a su profiter de la contiguïté des deux pavillons existants. Il les a ainsi réunis en un seul bâtiment grâce à un long hall d'entrée à éclairage zénithal servant d'axe principal de circulation. Une ouverture de forme sinueuse dans son plancher permet à la lumière naturelle d'atteindre le sous-sol et d'éclairer la salle des jeunes et l'atelier de céramique par le biais du corridor inférieur. La plus grande partie de l'ajout est occupée par une grande pièce partageable, recouverte d'un toit en pente douce servant autant à des réceptions de tous genres qu'au culte religieux.

À l'extérieur, cet ajout reprend les matériaux et les formes des pavillons existants: de la brique d'argile enveloppe la partie inférieure des murs alors que des planchettes de bois de thuya teint recouvrent la partie supérieure et les faces du toit.

L'entrée principale de l'édifice à l'extrémité du passage vitré est marquée de piliers de brique et d'acier ornemental noir, leitmotiv du travail de Dan Hanganu, dans ce cas-ci un mât oblique terminé par une flèche ouvragée, rappelant les dessins de Frank Lloyd Wright.

JEAN-FRANÇOIS BÉDARD

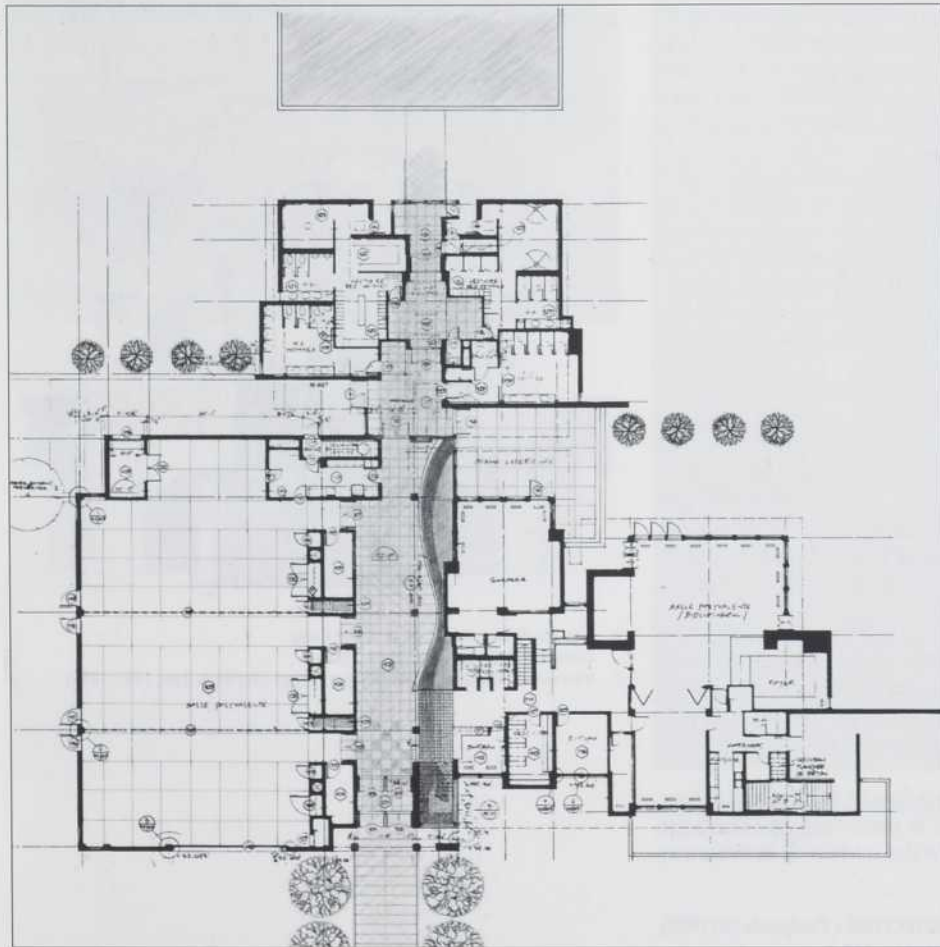
4



6



5



TESSENOW ET BEHRENS, RECTO VERSO

Perspecta, la revue annuelle d'architecture de l'université Yale, occupe une place particulière au sein du groupe prestigieux des revues originant des institutions d'enseignement de la côte est américaine. Plutôt que de servir de vitrine aux recherches menées par le corps professoral et les étudiants, chaque numéro est l'oeuvre d'une équipe éditoriale formée de diplômés de l'école d'architecture, ayant pour mandat de formuler une thématique et de recueillir textes et matériel iconographique de toutes provenances, susceptibles d'en éclaircir le sens et d'en révéler la pertinence.

Le très grand soin apporté à un graphisme inventif et sans cesse renouvelé, ainsi que le prestige de collaborateurs retenus avec une certaine indépendance d'esprit contribuent certainement à la pérennité de la formule. Ce numéro 26, «Theater, Theatricality, and Architecture», ne fait pas exception à la règle. Il se distingue toutefois, outre son nombre de pages imposant, par la très grande diversité des regards qui y sont conviés, Ortega Y Gasset côtoyant cette fois Robert Wilson et John Hejduk.

Le lecteur y fera peu de véritables découvertes, l'essentiel du contenu étant déjà relativement public et connu, qu'il s'agisse du théâtre Kara-za de Tadao Ando ou des projections de l'artiste canadien Krzysztof Wodyczko.

L'intérêt provient surtout de la juxtaposition de deux articles remarquables: «Peter Behrens's Highest Kultursymbol, The Theater» par Stanford Anderson et «Modernity and Reform, Heinrich Tessenow and the Institut Dalcroze at Hellerau» par Marco De Michelis.

Ayant été appelé à Darmstadt, colonie artistique associée au développement du Jugendstil, par le grand duc de Hesse en 1899, le jeune Behrens, alors graveur et peintre, entrevit au théâtre la possibilité de réaliser l'oeuvre d'art totale par le biais d'une discipline, l'architecture, susceptible de présider à ce travail de synthèse. Anderson met en évidence la part de réaction au positivisme de l'époque qui se dissimule derrière cette volonté alimentée par l'aristocratique et mystique Zarathoustra de Nietzsche annonçant un artiste surhumain capable de réinventer l'art et la vie.

Cette fusion des arts, Behrens tenta de la réaliser par la mise en scène d'ambitieux spectacles théâtraux et par la formulation de

projets architecturaux théoriques relatifs à un espace susceptible de les accueillir.

Les décors, accessoires et costumes conçus par Behrens pour des drames au caractère outrancieusement cérémoniel, dont la gestuelle hiératique se déroule sur une scène peu profonde, confèrent au spectacle l'aspect d'un bas-relief animé qui permet à la ligne, plutôt qu'aux effets naturalistes de masse et de profondeur, de dominer. En cela il prolonge le travail formel affectionné par les artistes du Jugendstil, un travail essentiellement pictural et bi-dimensionnel.

Peu après, en 1911, la cité-jardin de Hellerau, planifiée pour les employés de la Dresdner Werkstätten à l'initiative de l'industriel progressiste Karl Schmidt, fit appel au musicien et pédagogue suisse Jacques Dalcroze afin de doter la commune d'un foyer d'activités culturelles.

Dalcroze était alors célèbre pour son enseignement de la gymnastique rythmique ayant pour but de réconcilier le corps et l'esprit par la musique. Il désirait un lieu lui permettant, avec le concours du scénographe Adolphe Appia reconnu pour sa conception d'un espace théâtral minimaliste et poétique, de renouveler les conditions de l'expérience dramatique. On leur adjoignit ensuite le jeune Tessenow afin de réaliser ce programme flou et ambitieux.

Le contact avec Appia permit certainement à Tessenow de clarifier les grands axes de sa recherche formelle ultérieure; la réduction des archétypes à leur plus simple expression volumétrique constitue un travail sur la mémoire architecturale qui s'exprime avec vigueur dans la grande colonnade de l'entrée étroitement apparentée à certaines esquisses du scénographe. Il n'en demeure pas moins que le caractère archaïque et monumental du travail de Tessenow a oblitéré les aspects véritablement radicaux du projet particulièrement en ce qui a trait à la grande salle, un immense parallélépipède à configuration variable, totalement nu, sans cadre de scène ni rideaux, dont le mur de fond pouvait s'ouvrir sur les jardins.

Bien sûr ces deux expériences, si différentes qu'elles soient, demeurent liées dans leur désir fondamental de changer l'ordre des choses. Elles échouèrent dans la mesure où elles demeurèrent sans lendemain hors du cadre généreux et utopique qui les avait vues naître. Par contre, elles contiennent en elles-mêmes l'essentiel des potentialités qui allaient être mises en oeuvre au cours du XX^e siècle dans le développement d'une architecture sujette à de fréquents mouvements de balancier.

L'architecture peut être abordée, à la manière de Behrens, comme discipline artistique maîtresse animée par la subjectivité de créateurs prométhéens ayant fait table rase du passé et désireux de produire une forme et un ornement neufs.

Elle peut également, comme chez Tessenow, se présenter comme un métier reposant sur l'adaptation du répertoire des formes connues à l'évolution des usages et des besoins; le recours à l'abstraction étant lié à l'impossibilité, sur le plan moral, de produire l'ornement.

Le Corbusier comprit la valeur de ces deux expériences au cours de son séjour en Allemagne; apprenti chez Behrens, à la suite de Mies et Gropius, il songea sérieusement à rejoindre Tessenow, qu'il courtisait, afin de collaborer au projet d'Hellerau. Toute l'oeuvre de Le Corbusier est restée marquée par cette tension entre deux pulsions antagonistes.

Ne serait-ce que pour la valeur conjuguée de ces deux articles, ce numéro de *Perspecta* démontre la pertinence de l'étude des liens qui unissent architecture et théâtre au sein de la culture en cette fin de siècle.

«THEATER, THEATRICALITY, AND ARCHITECTURE», *Perspecta 26* (1990), The Yale Architecture Journal, New Haven, 287 p.

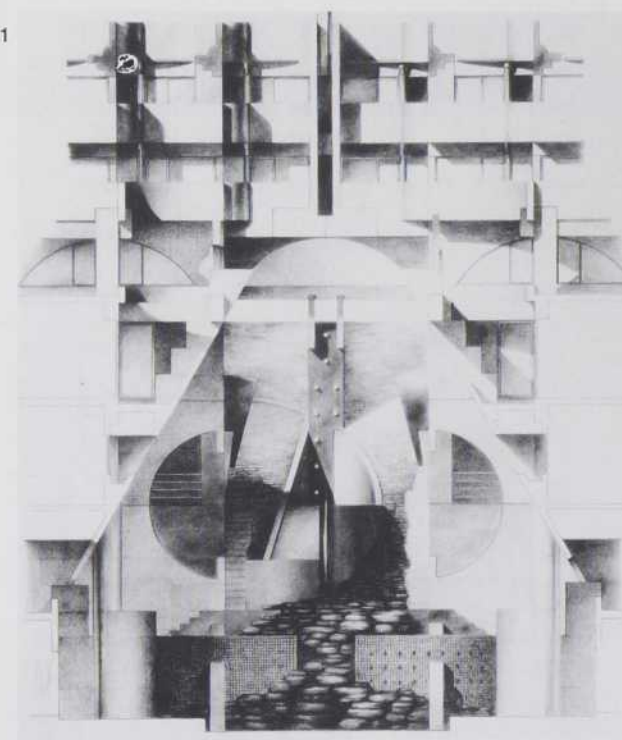
AU-DELÀ DU MODÈLE

Les sociologues rapportent que le Japon, préservé durant son histoire d'une violente révolution, a pu se moderniser tout en conservant une certaine continuité avec les conventions anciennes.

Cette forme de tradition renouvelée au contact d'autres cultures, comme trait social caractéristique, tient d'abord à un fait: l'ouverture idéologique des Japonais au paradoxe. Les six architectes de la «nouvelle génération» dont les oeuvres sont exposées au CCA ne font donc pas exception à cette règle. Hiroyuki Wakabayashi, pour en citer un, s'oppose a priori aux paradigmes imposés par la société et l'éducation.

Cette volonté de transformation des codes familiers, de transgresser le modèle accepté, basée sur l'utilisation de l'intelligence immédiate, le «bon sens», confère à son travail une vertu de tension bien au-delà de celle de la simple représentation: celle d'une architecture vivante, bien évidente dans son «Life Inn Kyoto» réalisé à l'intention des personnes âgées.

Norihiko Dan explore, pour sa part, les limites périphériques du paradigme, en voyageur «des océans de la connaissance» privilégiant les escales sur de «multiples îles idéologiques» pour en saisir les vertus individuelles. Ce trait plus superficiel de la jeune architecture japonaise traduit néanmoins la même obsession d'une recherche formelle, dans ce moment d'hybridité du langage



1. Life Inn Kyoto, dessin de la chute d'eau (Hiroyuki Wakabayashi, 1984-1986).
2. Verrerie de Niiijima, île de Niiijima, Tokyo (Norihiko Dan, 1987-1988).

perspecta 26

The Yale Architecture Journal



Theater, Theatricality, and Architecture

POÈME À L'ANGLE DROIT

architectural, qui serait annonciatrice d'une époque nouvelle en architecture.

Les positions radicales caractérisent cette visite des Japonais qui nous proposent une ouverture d'esprit sur les explorations et les réalités contemporaines. Si les maquettes soigneusement réalisées et la couleur des montages n'y sont plus puisque l'exposition quittait les cimaises à la mi-juin, le CCA offre aux retardataires un catalogue d'exposition d'une exceptionnelle qualité, édité par Jackie Kestenbaum aux presses de l'université Columbia. Ce catalogue est en vente à la librairie du Centre et présente en plus des travaux des architectes ci-haut mentionnés, ceux de Kiyoshi Sey Takeyama (AMORPHE), Workshop, Hisashi Hara et Atsushi Kitagawara.

PIERRE BOYER-MERCIER

UNE NOUVELLE GÉNÉRATION D'ARCHITECTES JAPONAIS

Emerging Japanese Architects of the 1990's

Une exposition au CCA,

du 17 avril au 30 juin 1991, 1920 rue Baile, Montréal.

(Le catalogue du même nom est publié par Columbia University Press).



Le Centre Canadien d'Architecture (CCA), qui vient de se porter acquéreur du fonds d'archives de Myron Goldsmith, nous présente une exposition sur l'oeuvre et la pensée du célèbre architecte, ingénieur et professeur américain. Sans aucun doute une des plus grandes figures de l'architecture moderniste américaine, Goldsmith a exercé une influence considérable, autant par son travail à l'agence de Ludwig Mies van der Rohe entre 1946 et 1953 et chez celle de Skidmore, Owings et Merrill à partir de 1955 que par son enseignement au deuxième cycle à l'Illinois Institute of Technology où Mme Phyllis Lambert, directeur du CCA, a d'ailleurs rédigé son mémoire de maîtrise sous son orientation.

La conservatrice auxiliaire Barbara Shapiro Comte nous fait découvrir en guise d'introduction les grandes étapes de la carrière et de l'évolution de la pensée de Goldsmith. Celui-ci débute son apprentissage de l'architecture en 1935 par des études à l' Armour Institute of Technology qui se termineront au deuxième cycle sous la direction de Ludwig Mies van der Rohe. Dès lors la simplicité du rationalisme structural du maître allemand deviendra pour lui une source intarissable de réflexion et d'inspiration, comme le montrent ses carnets de notes de l'époque et plus tard son travail en tant que responsable des dessins d'exécution en architecture et en génie structural de la maison Farnsworth, véritable icône de la

pensée de Mies au début des années cinquante.

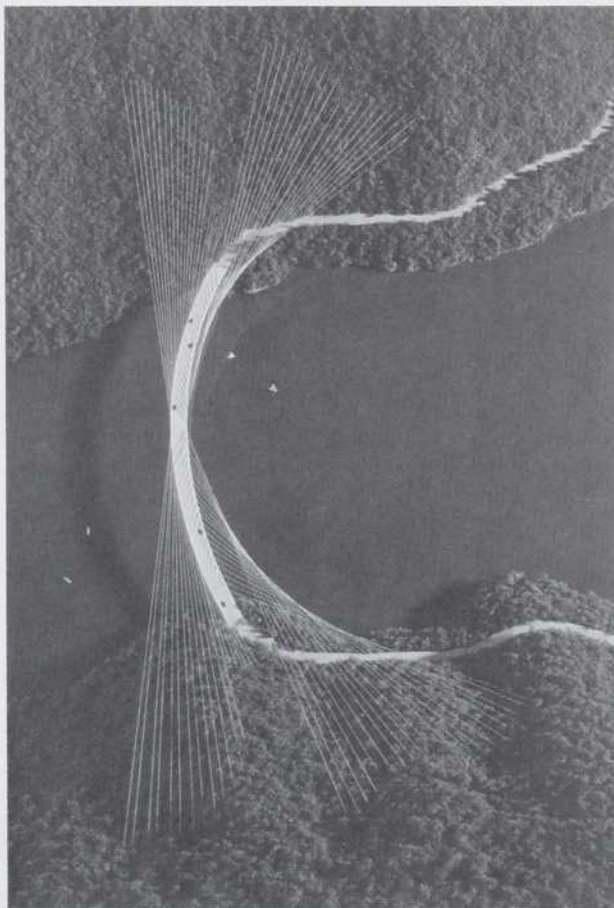
La rupture de Goldsmith avec l'orthodoxie miesienne viendra avec son voyage d'étude en Italie où il assistera aux cours donnés à l'université de Rome par l'ingénieur italien Pier Luigi Nervi, virtuose des édifices de béton armé: la différence formelle qui existe entre l'architecture de ces deux maîtres ne fait que confirmer pour Goldsmith l'importance pour ainsi dire ontologique de l'expression tectonique en architecture.

L'exposition se termine par la présentation de quelques projets (tel le spectaculaire pont Ruck-a-Chucky prévu pour un estuaire californien) et de quelques réalisations de Goldsmith, dont la plus connue est sans doute le télescope solaire Robert R. McMath à l'Observatoire national de Kitt Peak dans les montagnes de l'Arizona, terminé en 1962.

L'apostolat de Goldsmith en faveur d'une architecture de la non-représentativité (une architecture où les formes n'expriment pas la tectonique mais *sont* véritablement structurales) en fait un disciple du rationalisme fonctionnel et structural amorcé par l'architecte Jean-Nicolas-Louis Durand au début du XIX^e siècle, théorie qui évolua vers ce modernisme héroïque dont Goldsmith est un des plus brillants représentants. Si, à l'époque d'une réévaluation de l'architecture moderniste après sa condamnation par la critique formaliste «postmoderniste», une exposition sur un architecte dont les recherches ont inspiré une des plus grandes agences américaines est bienvenue, il aurait été néanmoins essentiel, autant pour le bénéfice du public que pour celui des milieux académique et professionnel, de situer son oeuvre dans un cadre véritablement épistémologique, ce que cette exposition ne semble pas vouloir se résoudre à faire au-delà d'une présentation factuelle. Hors des limites de l'histoire «révolutionnaire» du modernisme dont le projet est la libération de l'homme grâce à une architecture «véritable» et sociale, des architectes comme Mies par exemple s'avèrent être bien plus que des producteurs de bâtiments conçus comme «solutions» structurales économiques, élégantes et poétiques à des «problèmes» architecturaux; l'historien contemporain ne peut donc pas reprendre ces hymnes à l'«humanisme structural» de l'architecte progressiste, si communs dans la prose réformatrice des premiers historiens de la modernité. Le travail de l'historien, sa présentation critique des événements du passé est, tout comme celui de l'architecte, une prise de position face aux valeurs du présent; c'est ce qui unit, au-delà des barrières interdisciplinaires, les efforts des praticiens et des théoriciens pour le développement du débat.

JEAN-FRANÇOIS BÉDARD

MYRON GOLDSMITH, POÈTE DE LA STRUCTURE,
Une exposition tenue au Centre Canadien d'Architecture
DU 11 mars au 2 juin 1991
(Le catalogue du même nom est publié par le CCA).



Maquette pour le pont Ruck-a-Chucky, Auburn, Californie, 1978
(Photo: Michel Boulet).

QUESTIONS DE CONCOURS OU CONCOURS EN QUESTION... À SUIVRE

Le concours d'architecture en France est loin de faire l'unanimité au sein de la profession. On en use et on en abuse du côté de la maîtrise d'ouvrage, et pourtant on répond toujours présent du côté de la maîtrise d'oeuvre. À croire que chacun y trouve son compte... Mais ce qu'il faut savoir, c'est que cette pratique ne concerne que les «kamikazes de l'architecture», car participer à un concours, c'est faire preuve d'un certain état d'esprit proche de l'aventure... C'est rechercher avant tout le geste architectural, le concept, l'idée forte, le parti. C'est développer sa philosophie de l'architecture et accepter sans cesse de la remettre en cause, et ce jusqu'à l'obtention d'un résultat positif qui peut parfois se faire attendre des années. Toutefois, dans la quête idéaliste de l'«arche perdue», il s'en est tout de même trouvé une qui a fait grand bruit dans le paysage architectural français et international, symbole tout à fait tangible où génie et persévérance ont fini par payer.

En dressant un bilan de la pratique des concours, on peut dire que ce phénomène contribue en France au développement d'une production architecturale dont la qualité est aujourd'hui largement reconnue. Ceci grâce aux nombreuses actions menées par l'État, les collectivités locales et la profession. Parmi ces institutions, la MIQCP (Mission Interministérielle pour la Qualité des Constructions Publiques) oeuvre pour le bon déroulement de cette pratique. La Mission, outre la mise en place d'un guide des concours, intervient sur un bon nombre d'entre eux, soit au plan de la programmation, soit au plan du jugement. Par la réalisation d'expositions biennales, elle permet une diffusion des résultats et informe ainsi le grand public et le milieu professionnel de la production architecturale publique.

Dans cette continuité mais dans une optique d'ouverture à

l'étranger, la MIQCP réalise une partie de la future collection-mémoire «Architectures publiques» pour l'exposition «LES ANNÉES CONCOURS» qui sera présentée au Centre de design de l'UQAM en septembre prochain. Cette manifestation a pour objectif de faire connaître les résultats de la politique des concours d'architecture menée sur l'ensemble du territoire français au cours de ces dernières années. Une deuxième partie de l'exposition fera ressortir l'exemple de la ville de Lyon avec une présentation de réalisations et de projets d'architectes locaux, présentation montée en collaboration avec la Maison de l'Architecture Rhône-Alpes à Lyon. Et enfin, une série de conférences sera organisée sur la question des concours vus à travers l'expérience française.

À cette occasion, sera exposé, entre autres, dans la collection-mémoire «Architectures publiques» le projet de théâtre lauréat d'un récent concours restreint, tenu à Châteauroux (France), dans le cadre duquel six équipes avaient été sélectionnées. Pour Jean-Louis Godivier, premier prix pour la médiathèque et le théâtre de Châteauroux: «Dans un concours, il faut savoir être critique par rapport au programme du client. Il faut donc passer par des voies détournées pour s'exprimer, essayer de retrouver tout le non-dit du programme». Pour lui, **le spectacle commence avant le spectacle.**

Il s'agit donc d'intervenir de façon efficace sur l'enveloppe du bâtiment, sur son rapport à la ville, mais aussi sur son mode d'utilisation, quitte à détourner les pratiques habituelles de l'utilisateur. Une des orientations de son projet va donc être de **travailler sur les vides**, aussi bien à l'échelle spatiale qu'à l'échelle temporelle.

Le vide comme un volume. Dès l'approche du bâtiment, il met

en scène les deux volumes du programme - la médiathèque et le théâtre de 1200 places - par un axe piéton traversant un vide central qu'il travaille comme un troisième volume. Jean-Louis Godivier ne laisse rien au hasard, le vide devient un espace à part entière. Il le recouvre d'une verrière - qui sera un lien entre les deux entités - pour générer l'entrée principale du complexe.

Le «vide-temps mort» comme moment de détente et de culture. Au cours du spectacle proprement dit, l'architecte cherche à donner au public plus d'une représentation et le guide à utiliser les temps morts: tout d'abord par le côté «spectaculaire» de son architecture, mais aussi, par un souci de traiter en détail tous ces contre-espaces du projet, afin de leur attribuer des missions d'accompagnement telles que détente et culture, (la brasserie qui s'ouvre pendant l'entracte, la galerie qui devient lieu d'exposition...). Sur ce projet, Jean-Louis Godivier travaille avec une équipe de scénographes, Jean-Paul Chabert et Yves Samson, qui lui apportent une aide technique.

Jean-Louis Godivier, par son caractère, fait partie de la «génération-concours»; il voit sa notoriété grandir au fur et à mesure qu'il remporte des épreuves et qu'il laisse comme traces des réalisations à usage culturel à Thiers, Cusset, Drancy et bientôt Châteauroux. Il voit dans les concours un moyen de s'exprimer librement et se permet aujourd'hui de sourire quand il en perd un.. Bref, il peut paraître chanceux, mais, en fait, il a tout de l'architecte gagnant: un esprit novateur, persévérant, confiant, «kamikaze», doublé d'un talent certain.

KATRINE CHASSAING ET CÉCILE SUBRA, ORGANISATRICES DE L'EXPOSITION «LES ANNÉES CONCOURS»

Artemide

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

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



Artemide, il lume della ragione

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

Lorsque vient le temps de choisir
une brique de qualité...

Un nom s'impose!

BÉTON BOLDUC



Fabricant de produits de béton depuis plus de 30 ans, la compagnie Béton Bolduc vous offre une brique de qualité supérieure. Disponible dans trois textures différentes, notre brique vous est offerte dans une variété de teintes qui sauront donner à votre demeure l'apparence que vous lui recherchez.

Communiquez avec un de nos distributeurs autorisés le plus près de chez vous. Il se fera un plaisir de vous informer sur les produits de qualité Bolduc.



BÉTON BOLDUC

Béton Bolduc (1982) inc., 1358, 2^e rue, Parc Industriel, C.P. 626, Ste-Marie, Beauce, Québec, G6E 3B8
Ste-Marie: (418) 387-2634 Québec: (418) 692-0855

LAVAL
Briques et
Pierres Montréal
514-661-1515

Nadon Briques
et Pierres Ltée
514-627-4774

VAUDREUIL
Briques et
Pierres Provinciales
514-455-5658

ST-CONSTANT
Briques
St-Constant
514-632-5920

VALLEYFIELD
Matériau Campi
514-373-9887

BEAUCE-NORD
Donat Fortier Ltée
418-882-5879

CHICOUTIMI
Tuiles de
Béton Gagnon enr.
418-545-9162

GRANBY
Maçonnerie Rolland
514-378-1142

ST-JÉRÔME
Le bloc de
ciment Mirabel inc.
514-438-5151

LONGUEUIL
Briques et
Pierres Rive-Sud
514-646-2400

JOLIETTE
Nadon Briques
et Pierres Ltée
514-753-4292

ARTHABASKA
André Plante
819-357-7005

LÉVIS
Ruel et Frères
418-833-3657

HAWKESBURY
St-Denis et Fils
613-632-1244

ST-EUSTACHE
Les produits
de ciment Théoret
514-473-2549

MONTRÉAL
Webster et Fils
514-332-0520

SHERBROOKE
Produits de
ciment Windsor
819-569-9571

ST-LÉONARD
Ravary matériaux
de construction
514-326-5800

L'esprit de compétition

La compétition est stimulante pour nous et profitable pour vous.

À titre d'architecte, vous avez besoin de la compétition entre les fournisseurs pour obtenir ce qu'il y a de mieux pour votre client.

En identifiant les produits équivalents par leur nom et en encourageant une saine et honnête compétition, vous aidez les constructeurs à recevoir des soumissions de tous les manufacturiers qualifiés et à choisir la plus concurrentielle.

Au cours des cinq dernières années, les marques d'isolants CELFORT^{MD} et FOAMULAR* ont été recommandées et utilisées dans d'importantes réalisations comme le SkyDome de Toronto, l'usine General Motors de Ste-Thérèse, la route 417 à Ottawa en Ontario, ainsi que dans de nombreux chantiers, grands et petits.

Les isolants en polystyrène extrudé CELFORT^{MD} et FOAMULAR*.

SPÉCIFIEZ NOTRE PRODUIT
PAR SON NOM
et mettez l'esprit de compétition à votre service.

CELFORT^{MD}
ISOLANT EN POLYSTYRÈNE EXTRUDÉ

^{MD}Celfort est une marque déposée de Celfortec Inc.

*Foamular est une marque déposée de UC Industries Inc.

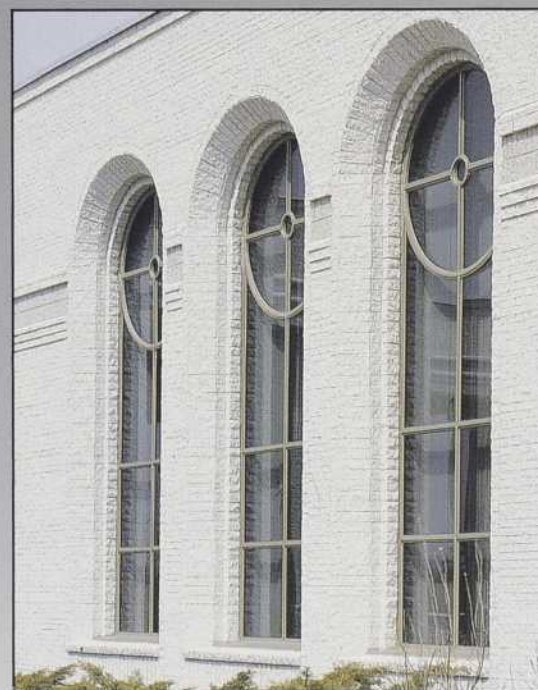
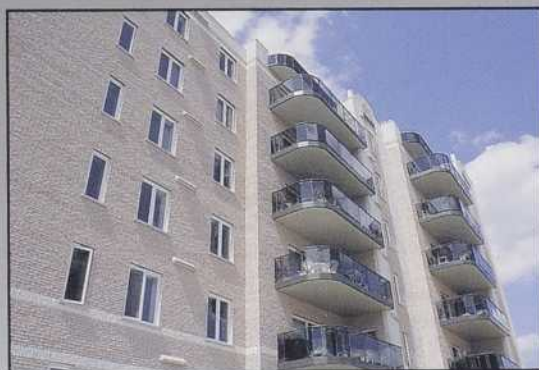
Fabriqué au Québec par Celfortec Inc. sous licence de UC Industries Inc.



Brique de calcite

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

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



Le Choix ALBA

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

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

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

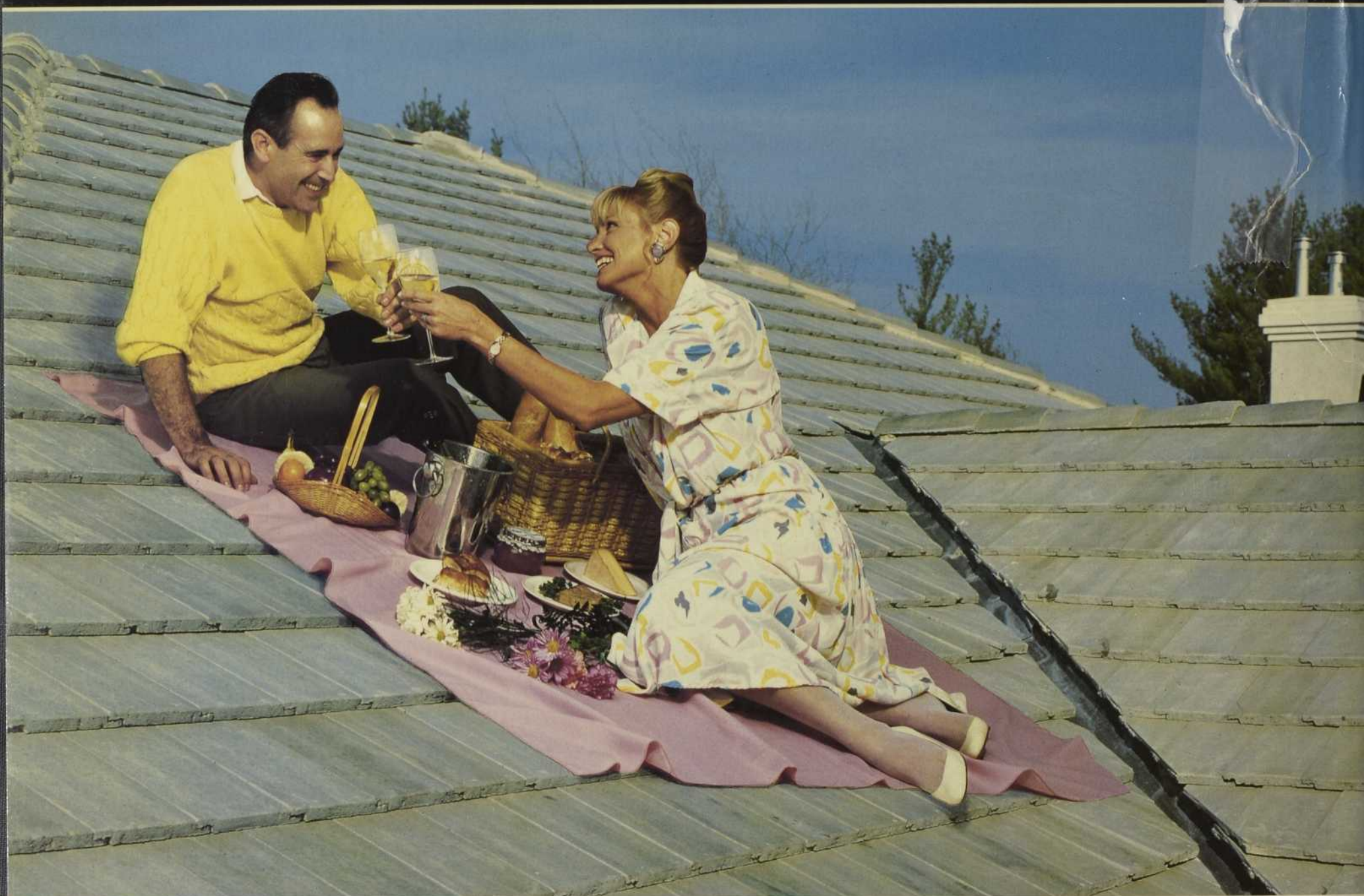


Pour de plus amples informations concernant nos produits, contactez-nous. Une équipe d'experts se fera un plaisir de vous conseiller.

alba
BRIQUE DE CALCITE

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

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



Ardoises vert cendré

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

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

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



La seule façon de faire