

À Montréal, trois musées Bricolage, ostentation, sobriété

Odile Hénault

Volume 36, Number 145, December 1991, Winter 1992

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53678ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Hénault, O. (1991). À Montréal, trois musées : bricolage, ostentation, sobriété. *Vie des arts*, 36(145), 14–25.

À MONTRÉAL

TROIS MUSÉES

BRICOLAGE

OSTENTATION

SOBRIÉTÉ

Odile Hénault



**La naissance d'un bâtiment
pourrait se comparer**

**à un long accouchement
avec son lot de douleurs
et de complications.**

**Après une période
de gestation
plus ou moins longue,
au cours de laquelle
les prémisses mêmes
d'un projet sont
quelquefois remises
en cause, le nouveau-né
finit par sortir au grand jour,
mais les traces des forceps
ne s'effacent pas.**



D'ici la fin de 1992, Montréal aura accouché de trois institutions muséales renouvelées.

Le Musée des beaux-arts de Montréal aura inauguré son Pavillon sud, le Musée McCord occupera ses locaux agrandis et le Musée d'art contemporain sera enfin déménagé au centre-ville. De ces trois musées, un seul a échappé à la controverse publique, le McCord, plus discret que les deux autres, et dans sa mission et dans son programme. Ses travaux d'agrandissement, qui seront terminés au printemps 1992, se seront faits de façon presque imperceptible, ce qui ne fut le cas ni du Musée d'art contemporain, ni du Musée des beaux-arts.

Déjà, pourtant, l'on a commencé à oublier les conflits, les batailles entourant la conservation du «New Sherbrooke», les haltes sans cesse infligées au Musée d'art contemporain. Déjà l'on se laisse charmer par le plaisir d'occuper des locaux neufs, plus généreux ou plus accessibles que ceux dont on s'était plaint pendant dix ou vingt ans. L'on préfère fermer les yeux sur telle façade grandiloquente, telles fenêtres au goût douteux ou telles colonnades vides de sens. On s'attarde plutôt à la beauté de certains matériaux, verre et acier, par exemple, au Musée des beaux-arts, cuivre et granit au Musée d'art contemporain. Et, à force d'utiliser les lieux, on s'habitue, malgré soi.

La vérité, cependant, c'est qu'on aura, une fois de plus, à une exception près, raté l'occasion de créer une architecture qui marque, qui constitue un jalon dans notre histoire. Par ailleurs, on aura doté Montréal de lieux capables d'accueillir des oeuvres qui, elles, comptent, ou pourraient compter, dans le domaine des arts visuels.

L'art de l'architecture diffère de la peinture ou de la sculpture et sa pratique en est d'autant plus ardue qu'elle est soumise à d'innombrables contraintes imposées par d'innombrables intervenants. Dans la recherche d'une réponse à des besoins précis, il arrive à tous, même aux architectes, d'oublier ce qui distingue, ou devrait distinguer, l'architecture de la construction, oubli impardonnable lorsque l'on crée un édifice tel un musée.

Avant de tourner définitivement la page et de ne plus lire que des critiques touchant les artistes ou les expositions, peut-être vaudrait-il la peine de s'attarder une dernière fois sur les conditions qui ont entouré la conception et la construction de chaque série de nouveaux locaux, car pour le Musée d'art contemporain, le Musée des beaux-arts et le Musée McCord, leur nouvel édifice, pavillon, ou agrandissement constitue une prise de position à fort long terme, une exposition beaucoup plus coûteuse et permanente que les autres.



LE MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN

Le Musée d'art contemporain, créé en 1964, devait d'abord s'installer, loin de tout et de tous, au Château Dufresne. A la fin de l'Exposition universelle de 1967, on lui offre des locaux à la Cité du Havre. Dans l'euphorie de la fin des années soixante, l'on ne devait pas se rendre compte immédiatement de la signification, pour un tel

musée, d'être si éloigné du centre et si peu accessible par le transport en commun. Dès 1968, cependant, le directeur d'alors, Gilles Hénault, devait se manifester en faveur d'une relocalisation du musée. Cependant, ce n'est qu'au début des années quatre-vingt que le ministère des Affaires culturelles prend enfin la décision de relocaliser le musée sur le quadrilatère de la Place des Arts.



Photo: J. J. J. J.

Marcel Brisebois

Le choix des architectes devait se faire par l'intermédiaire d'un concours d'idées, une formule intéressante qui permet de choisir entre plusieurs solutions valables pour un site donné. Malheureusement, le concours est une arme à double tranchant. Autant il peut être positif lorsqu'il est bien organisé, autant il peut être néfaste lorsque les règles du jeu ne sont pas claires ou que le jury est mal choisi.

Lors de sa conférence de presse du 30 septembre 1983, le ministre d'alors, Clément Richard, avait laissé entrevoir aux architectes la possibilité d'intervenir sur le quadrilatère dans son entier. Pour les architectes, il s'agissait d'un défi non seulement architectural, mais également urbain, le site de la Place des Arts ayant toujours été considéré comme inachevé.

Quelques semaines plus tard, les règlements du concours étaient remis aux architectes. Deux conditions, ajoutées entretemps au programme, devaient avoir une influence désastreuse sur les résultats du concours. D'une part, l'on mentionnait: «Le futur musée devra obstruer au minimum la vue de la colonnade de la salle Wilfrid-Pelletier, spécialement à partir de l'intersection Ste-Catherine et Jeanne-Mance». D'autre part, l'on rappelait aux architectes qu'ils devaient respecter «une partie de l'espace vert, en conservant obligatoirement un minimum de 75% de sa superficie». A la seule lecture du document, il était possible de prédire le désastre qui allait s'ensuivre. Les quelques architectes qui refusèrent de se conformer à ces règlements furent disqualifiés. La plupart des projets se retrouvèrent coincés, gauchement, entre la rue Jeanne-Mance et la colonnade de la Salle Wilfrid-Pelletier.

Un autre problème fondamental de ce concours fut celui du jury. La seule architecte de prestige qui y siégeait, Mme Gae Aulenti (architecte du Musée d'Orsay, à Paris), quitta pour des raisons inexpliquées, presque dès le début des délibérations. Il se produisit également des circonstances qui firent douter de la bonne foi du président du jury. Bref, un projet qui aurait dû être cause de réjouissance ne faisait que commencer à souffrir d'une longue série de déboires et de remises en question.

Ce concours entraîna également comme conséquence la prise de conscience de ce que les besoins n'avaient pas été suffisamment articulés. Une fois, le projet sélectionné et les besoins en espaces interprétés de manière concrète, l'on se rendit compte des défauts du programme. Malheureusement, cette situation est particulièrement pénible dans le cas de certains concours lors desquels l'on ne retient pas qu'une firme d'architectes, mais bien un projet.

Avec le Musée d'art contemporain, il suffit d'extraire quelques éléments de «La petite histoire du nouvel édifice» (document émis le 25 juillet 1991 par la Direction des communications du Musée d'art contemporain) pour saisir l'ampleur des problèmes vécus, et par les administrateurs, et par les architectes.

«Avril 1984 La firme Jodoin Lamarre Pratte et Associés est proclamée gagnante du concours architectural.

Septembre 1984 Le Conseil d'administration du Musée demande qu'on revise les premiers plans d'aménagement intérieur du nouvel édifice.

Janvier 1985 Le Musée estime les espaces prévus insuffisants.

Août 1985 Début des premiers travaux (excavation).

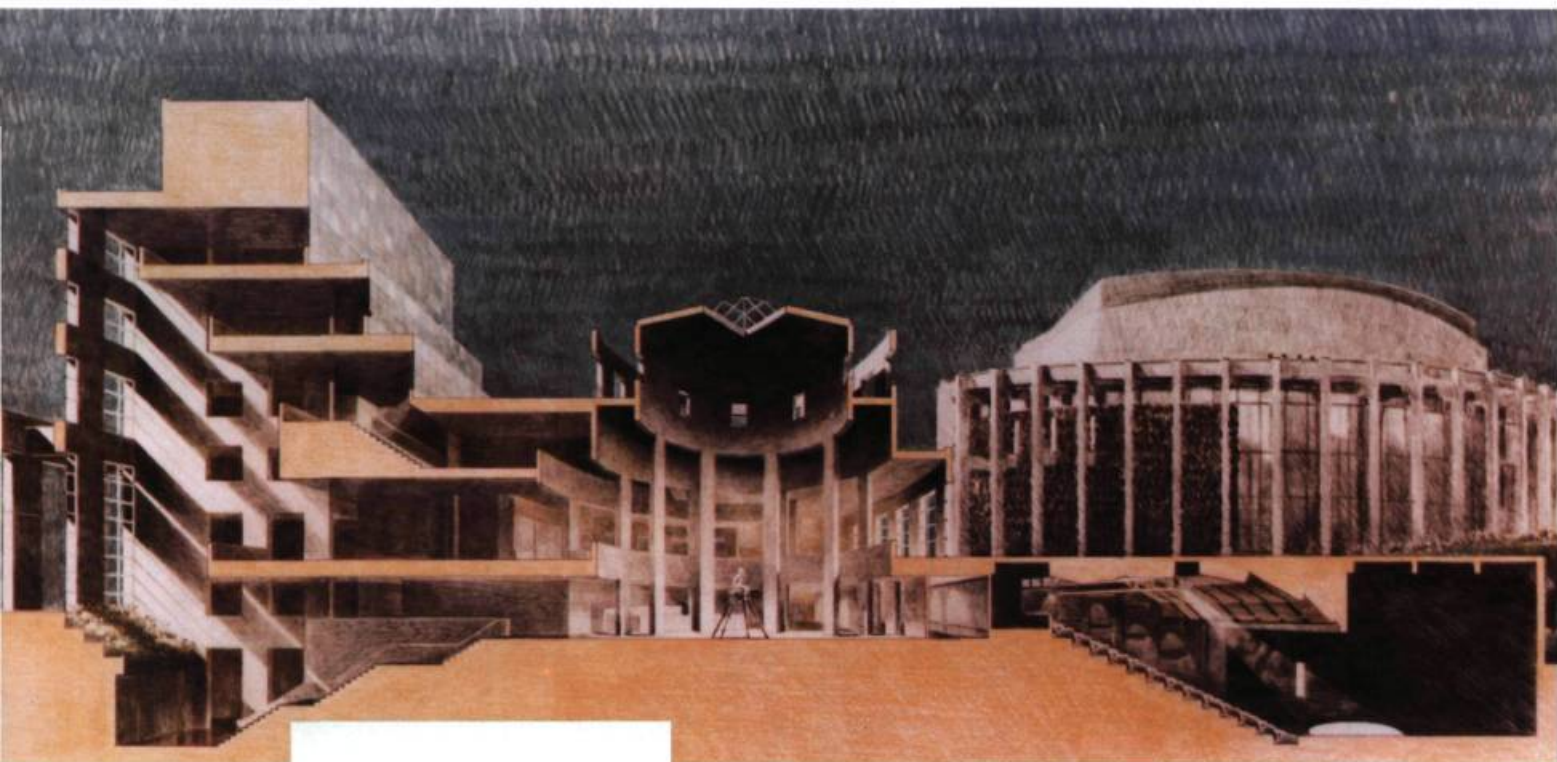
Janvier 1986 Le Musée recommande au gouvernement du Québec le réexamen de l'ensemble du projet architectural.

Février 1986 La ministre des Affaires culturelles du Québec décrète un moratoire sur la construction du Musée.

Décembre 1986 La ministre des Affaires culturelles du Québec lève le moratoire. Des modifications majeures au concept initial sont proposées.

Septembre 1988 Approbation du projet final par le gouvernement du Québec.

Janvier 1990 Les travaux de construction reprennent sur le site de la Place des Arts.»



Musée d'art contemporain de Montréal.
Coupe à travers le musée
montrant la relation entre la
rotonde d'entrée et la salle
Wilfrid-Pelletier.



Lanternaux.
Photo : Charpentier Garneau inc.

La seule énumération a de quoi faire frémir. Surtout lorsque l'on constate que, pour résoudre les problèmes d'espaces intérieurs du musée, l'on annula les deux règlements absurdes qui avaient été imposés aux concurrents lors de la tenue du concours. Selon le directeur Marcel Brisebois, le nouveau projet a «permis d'accroître de 33% l'espace disponible pour les expositions et de 14% l'ensemble des espaces, par rapport au projet initial».

Rappelons qu'à cette époque, le Museum of Modern Art de New-York venait d'inaugurer ses nouveaux locaux et sa tour de condominiums attenante; son aménagement intérieur (zone d'accueil généreuse, grandes ouvertures vitrées, escaliers mécaniques) et son mode de financement (par la vente de condominiums) devaient exercer une profonde fascination sur les architectes et administrateurs québécois, alors en quête de solutions rentables pour leurs projets respectifs.

La solution proposée par Jodoin Lamarre Pratte et Associés en 1984 était une solution difficilement acceptable sur le plan esthétique et peu satisfaisante sur le plan fonctionnel. Les



Colonnade, rue Jeanne-Mance.
Photo : Charpentier Garneau inc.

architectes avaient choisi, à l'extérieur, de glorifier la colonnade de la Salle Wilfrid-Pelletier et, à l'intérieur, de favoriser un style d'architecture dénoncé par certains critiques comme digne d'un centre d'achats et non pas d'un musée.

Six ans plus tard, la solution adoptée pour ce bâtiment, qui devrait être terminé d'ici l'automne 1992, représente une nette amélioration par rapport au projet de concours, sans pour autant constituer une oeuvre valable sur le plan architectural. Du projet original, on a gardé la forme allongée, mais celle-ci a été prolongée jusqu'à la rue Sainte-Catherine. Les colonnades et murs de béton préfabriqués sont également restés le long de la rue Jeanne-Mance et sur la façade donnant sur la Place des Arts.

La principale transformation formelle apportée au projet consiste en un long volume rectangulaire posé sur les salles d'expositions et dans lequel se trouvent les services administratifs du Musée ainsi que le centre de documentation. Recouvert de panneaux de verre et de cuivre (appelés à s'oxyder avec les ans), cet élément formel relie, plus discrètement et plus élégamment que les colonnades de béton, le nouveau musée à la Salle Wilfrid-Pelletier et au Théâtre Maisonneuve dont il rappelle le volume.

L'entrée principale a également été déplacée vers le côté est du bâtiment et elle donne sur une rotonde centrale, ouverte sur plusieurs niveaux. L'accès à l'auditorium et aux huit salles d'exposition se fait à partir de cet espace. La circulation entre les salles perd vite sa clarté et les salles d'expositions temporaires sont plus éloignées que les salles d'expositions destinées à la collection permanente. Un puits de lumière, éclairé par une baie vitrée donnant sur la rue Jeanne-Mance, relie, de façon peu convaincante, la salle polyvalente du sous-sol à tous les autres niveaux. Les locaux

réservés à l'entreposage des oeuvres sont relégués au sous-sol de même que les ateliers de restauration, ce qui, à coup sûr, entraînera les protestations des restaurateurs.

Par ailleurs, seules deux salles d'exposition semblent tirer véritablement parti des lanternaux qui traversent l'édifice d'un bout à l'autre. Il est étonnant de voir comment ces éléments, si importants, vus de l'extérieur, sont si peu exploités de l'intérieur, comme si les architectes n'avaient pas su en manier la forme.

L'aménagement du site a été confié à l'architecte Dimitri Dimakopoulos, l'un des auteurs de la Salle Wilfrid-Pelletier. Il s'agit d'un projet peu imaginatif en soi, mais qui tente tout de même de profiter de la topographie des lieux pour encourager les activités extérieures. Le lieu le plus intrigant de cet aménagement consiste en une dépression semi-circulaire destinée à accueillir, après moultes péripéties, l'oeuvre de l'artiste montréalais Pierre Granche (voir notre article page 54), oeuvre qui sera également visible du corridor d'accès amenant les usagers du métro au hall d'entrée du musée.

Après toute cette opération, il restera encore un angle de ce site, situé au nord-est du quadrilatère, à aménager. L'on a songé, entre autres possibilités, à y installer un conservatoire de musique. Or, la forme suggérée par les plans et maquette, exposés à la Place des Arts durant la période de construction du Musée d'art contemporain, suffit pour faire craindre le pire, malgré les protestations des aménagistes du site pour qui il ne s'agit que d'une étude volumétrique, d'un diagramme. Le défi, à l'heure de régler ce dernier morceau du quadrilatère, sera de taille: espérons, cette fois, que le programme sera au point et que la sélection des architectes se fera de sorte que le meilleur projet puisse être construit.



Musée d'art contemporain de Montréal. Vue aérienne du musée en construction.

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL

Autre institution, autres moeurs. Le Musée des beaux-arts de Montréal, dont les origines peuvent être retracées en 1860 (avec la création de l'Art Association of Montréal), est l'une des institutions culturelles les plus prestigieuses de Montréal. L'édifice qu'elle occupe sur la rue Sherbrooke depuis 1912, est l'oeuvre des frères Edward et William Maxwell qui s'étaient vus décerner cette commande à la suite d'un concours.

En 1939, l'aile Norton s'ajoutait à l'édifice alors qu'en 1976, on agrandissait à nouveau en construisant un pavillon situé à l'arrière du bâtiment des frères Maxwell. Fred Lebensold, l'un des associés de la firme Arcop, en signait les plans. Rapidement, cependant, les locaux devinrent insuffisants et un certain nombre de problèmes techniques, dus à un manque de planification antérieure, se posèrent.

En novembre 1980, le directeur d'alors, Jean Trudel, confiait à la firme PGL architectes la tâche d'effectuer une étude portant sur le réaménagement des espaces du musée. Cette étude, remise en juillet 1981, devait confirmer les soupçons de la direction quant au manque d'espace et proposer un certain nombre d'options permettant d'arriver à une solution.

Dans le cadre de l'option proposant «l'aménagement dans l'environnement immédiat du musée», l'on pouvait lire la phrase suivante: «En dissociant du corps principal du musée les services les plus susceptibles de fonctionner de manière autonome et en conservant une liaison directe souterraine avec le bâtiment actuel, il est possible d'envisager un projet d'agrandissement d'importance.» L'idée était née.

C'est à ce moment que les administrateurs du musée et les membres d'un comité spécial créé pour étudier les solutions possibles (comité dirigé par Jean-Claude Marsan, doyen de la

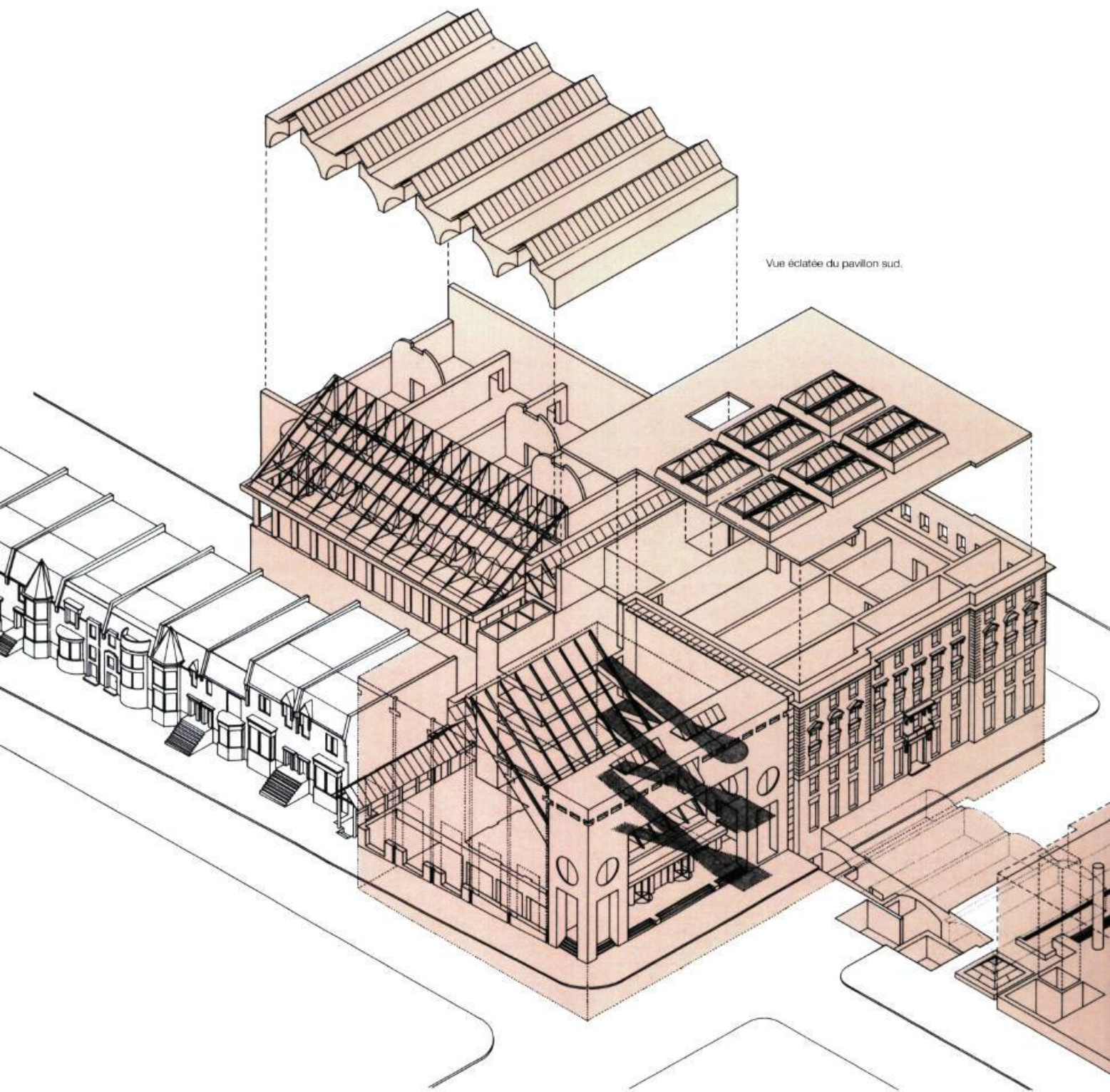


Photo: Joëlle Lamberg

Pierre Théberge



Musée des beaux-arts de Montréal.
Façade, pavillon sud, rue Sherbrooke.



Vue éclatée du pavillon sud.

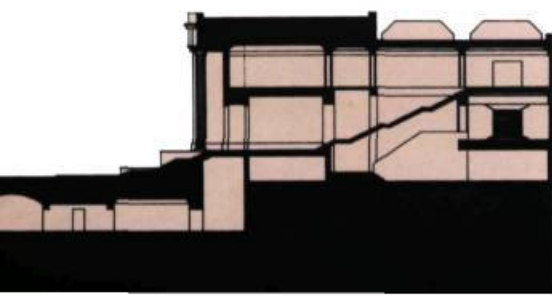
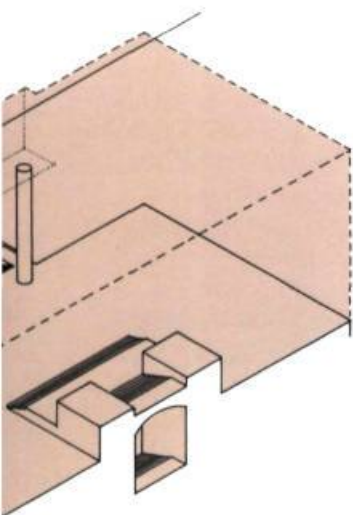
Coupe longitudinale
du pavillon sud, rue Crescent.



Faculté d'aménagement de l'Université de Montréal), commencèrent à jongler avec un projet inspiré du MOMA à New-York. Rappelons ici qu'en tant qu'institution financée à la fois par l'État et par des sources privées, neuf des vingt et un membres du conseil d'administration du musée sont nommés par le ministère des Affaires culturelles du Québec; par ailleurs, la majorité des membres du conseil proviennent du secteur privé.

En 1982, au moment où Bernard Lamarre (ex-président de Lavalin) est désigné comme président du conseil d'administration, l'on s'apprête à embaucher un gestionnaire à la tête du musée (suite au départ de Jean Trudel). Le passage d'Alexandre Gaudieri laissa un tel mauvais goût que son nom ne figure même pas dans l'aperçu historique rédigé récemment par le Service des communications du Musée. Or c'est justement pendant cette période, au printemps de l'année 1985 plus précisément, que le Musée lançait un appel d'offres visant à retenir les services d'une firme d'architectes pour la construction du Pavillon sud.

Vingt-trois firmes manifestèrent leur intérêt et huit d'entre elles furent convoquées en entrevue. Or, l'une des erreurs majeures du comité de sélection, fut de ne pas retenir en deuxième étape la candidature de l'architecte autrichien Hans Hollein. Celui-ci, auteur du Musée de Mönchengladbach, l'un des plus intéressants musées européens réalisés ces dernières années, avait en effet accepté l'invitation d'un consortium d'architectes torontois et montréalais formé pour l'occasion. Le regroupement était, il faut l'avouer, légèrement bancal, comme c'est souvent le cas lors de la formation de pareils consortiums, mais l'intérêt d'une candidature telle que celle d'Hollein aurait dû convaincre les administrateurs du musée de convoquer les architectes en entrevue.



Une autre erreur fut de ne pas lancer de concours pour ce musée, mais la controverse qui avait entouré le concours du Musée d'art contemporain venait à peine de s'apaiser et l'amertume laissée sur son passage aurait découragé même les promoteurs les plus éclairés.

Lorsqu'il n'y a pas de concours, il arrive que le choix d'un architecte repose sur l'intérêt que suscite une candidature auprès d'un promoteur donné. Or, l'engouement de Bernard Lamarre pour le travail de Moshe Safdie était bien connu à l'époque. Il était de plus évident qu'avec les deux autres musées qu'on venait de lui commander, l'un à Québec et l'autre à Ottawa, sa candidature pesait lourd dans la balance.

Curieusement, Safdie avait cru bon de s'associer, pour des raisons encore aujourd'hui mystérieuses, à un architecte montréalais, Jacques Rousseau, dont la pratique se situait alors, et se situe toujours, aux antipodes de la sienne. Les deux autres firmes complétant le consortium étaient plus conformes à la logique de ce type d'association: en effet, Safdie avait choisi Lemay Leclerc architectes ainsi que ses collaborateurs de longue date, Desnoyers Mercure architectes.

La proclamation de l'équipe de Safdie comme gagnante du projet fut accueillie avec résignation par la communauté architecturale de Montréal et avec une sorte de satisfaction béate par les membres du public. Le climat architectural étant peu développé dans notre société, les gens connaissent à peine leurs architectes et demeurent anxieux d'identifier, parmi ceux-ci, quelques «stars». Au Canada, les seuls architectes qui aient accédé à cet honneur douteux, au cours des vingt-cinq dernières années, ont été Arthur Erickson, Ray Affleck et Moshe Safdie.

Jusque-là, tout allait relativement bien, mais les choses allaient se gâter très rapidement. Au début du mois d'octobre 1985, le Musée annonce son intention de s'allier au géant commercial BCE pour «élaborer conjointement un plan d'ensemble répondant à la fois aux besoins des deux parties, s'insérant dans le cadre d'un développement respectueux du patrimoine architectural et valorisant tout le quadrilatère situé face au Musée». (Bernard Lamarre, *La Presse*, 6 novembre 1985).

Les cartes sont sur table. Le monde des affaires, représenté par Bernard Lamarre, commence à jouer plus dur. Protestations de toutes sortes dans les journaux et, graduellement, l'on s'achemine vers une série d'audiences publiques sur la question. La possibilité que soit détruite la conciergerie «New Sherbrooke» située en face du Pavillon nord déclenche les passions. Jean-Claude Marsan, longtemps défenseur du patrimoine montréalais, se retrouve alors, en sa qualité de vice-président du Musée des beaux-arts de Montréal, dans une position intenable, entre l'arbre et l'écorce.

Cependant, malgré tous les efforts déployés par Bernard Lamarre, la proposition de construire un pavillon qui aurait occupé tout le terrain entre les rues Crescent et Bishop est défaite et Safdie doit, à regret, se faire à l'idée d'intégrer le «New Sherbrooke» à son projet.

«Ç'a m'a pris du temps à traiter le «New Sherbrooke» parce qu'au début, je n'y croyais pas et j'espérais qu'il soit démoli. Je me butais à mon idée de placer l'entrée du nouveau pavillon en face de celle du pavillon nord. (...) La solution est venue lorsque j'ai trouvé le moyen de créer une entrée impressionnante qui n'était



Verrière d'entrée ⁽¹⁾.



Façade, rue Crescent ⁽²⁾.



Baie vitrée, rue Crescent ⁽³⁾.



Baie vitrée, rue Bishop ⁽⁴⁾.



Entrée, rue Crescent ⁽⁵⁾.

pas en face de l'ancienne, mais qui par l'essentiel de ses détails, de son échelle et de ses matériaux constituerait un lien à la diagonale. J'ai alors réalisé, presque par accident, le pouvoir de cette nouvelle entrée dans l'axe de l'avenue du Musée.» (Propos de Moshe Safdie, tirés d'un entretien avec Pierre Théberge, 13 mars 1991)

En fait, ce que fait l'architecte, même s'il le fait «presque par accident», c'est qu'il inverse les rapports: au lieu de créer une annexe, il bâtit un nouveau musée dont l'ancien devient l'annexe. Safdie ne crée pas d'ensemble muséal, mais instaure un nouvel ordre à l'inverse peut-être de ce qui aurait dû être. Heureusement, l'obligation, pour lui, de conserver le «New Sherbrooke» nous a permis d'échapper à l'impact brutal qu'aurait eu son projet initial sur la rue Sherbrooke.

Le projet tel que construit aujourd'hui n'est pas très éloigné des premières esquisses de Safdie: la plupart des éléments qui s'y trouvaient à l'origine ont été conservés. L'architecte a dû sacrifier sa composition, dont l'une des deux grandes ouvertures donnait sur un immense escalier extérieur, sans destination apparente.

L'élément architectural le plus réussi de ce musée est sans contredit sa verrière d'entrée. Soigneusement dessinée, la finesse de sa structure métallique contraste avec la lourdeur de la verrière construite par le même Safdie pour le hall d'entrée du Musée des beaux-arts d'Ottawa. L'arche de marbre est problématique: bien que l'on puisse comprendre l'intention d'utiliser, en rappel, le même matériau qui avait été adopté par les frères Maxwell, l'image donnée par un tel éclat de blancheur est prétentieuse. Ce sentiment est accentué par les ouvertures circulaires qui, de chaque côté de l'arche, tentent de diminuer l'impact d'une telle masse. Safdie révèle là, de façon simpliste

et certainement gratuite, l'une de ses principales sources. Il a, en effet, travaillé, au tout début de sa carrière, pour le remarquable architecte américain Louis Khan de qui il emprunte, un peu trop aisément, certains éléments.

Pour ce qui est des deux autres façades extérieures, Safdie manifeste un trop grand éclectisme qui fait perdre totalement son sens à l'ensemble. Malheureusement, l'administration du Musée des beaux-arts ne semble pas se rendre compte de l'ampleur du problème puisqu'elle décrit ainsi le Pavillon sud: «Le nouveau pavillon, où M. Safdie a fait appel à une très grande diversité de matériaux - dont une dizaine pour la seule façade extérieure -, s'intègre harmonieusement aux bâtiments environnants, églises de style néo-gothique, maisons victoriennes et édifices à bureaux construits dans les années 1950.»

Le manque de sobriété de l'élévation de la rue Crescent (pans de granit tous de teinte différente pour rappeler les façades environnantes), accentué par la forme exagérée des baies vitrées, est difficile à justifier. De l'autre côté, rue Bishop, c'est encore un autre traitement, cette fois-ci de brique (supposément pour rappeler le «New Sherbrooke»), qui nous attend. Les fenêtres, plus intéressantes de ce côté, n'aboutissent que sur les services de sécurité du musée!

Enfin, la ruelle antérieure, parallèle à la rue Sherbrooke, est remise à l'honneur avec un retour à une structure de verre et métal, trop lourde cette fois. L'entrée des groupes se fait à cet endroit où se trouve également, une fois les portes passées, le très touchant tryptique de Betty Goodwin, artiste retenue avec son collaborateur, l'architecte Peter Lanken, dans le cadre du programme du un pour cent. Autant les lieux sont bruyants, autant l'oeuvre de Mme Goodwin est silencieuse (bien que son sujet soit la communication). Le fait que Safdie, ne voulant pas risquer une répétition de la situation qu'il avait connue à Québec, ait choisi de reléguer cette oeuvre en un lieu si incongru lui donne encore plus de force.

Le principal accès aux multiples salles d'exposition se fait à partir de l'accueil de la rue Sherbrooke. Un grand escalier, qui se voudrait une rampe, mène le visiteur trébuchant (le rapport entre marche et contremarche n'étant pas des plus aisés) vers les étages supérieurs. Au premier, surprise: l'effet de verrière, si beau à l'entrée, est répliqué, mais à la verticale cette fois et donnant sur les arrière-cours de la rue Crescent! Pas de problème, répartit le service des communications: le musée a acheté (en exerçant un pouvoir spécial lui permettant d'exproprier les propriétés adjacentes au Pavillon) la plupart des bâtiments et s'apprête à les rénover pour ensuite les relouer. On est en droit de se demander s'il n'aurait pas été plus simple d'éliminer le mur de verre.

Les salles d'exposition, dont certaines se trouvent derrière l'ancienne façade du «New Sherbrooke», offrent de nombreuses variations, et c'est peut-être là leur plus grande qualité; l'utilisation des matériaux y est, fort heureusement, beaucoup plus sobre qu'à l'extérieur. Cette fois, Safdie dévoile ses sources (voir entrevue citée plus haut): Louis Khan et le Yale Center for British Art and Studies. Ce dont il est incapable de s'inspirer, cependant, c'est de la clarté qui émane des espaces créés par Khan, clarté due avant tout à la très grande simplicité des plans. La simple utilisation de matériaux de choix ne suffit pas à faire oublier le manque de rigueur et le manque d'unité d'un lieu.

(1) Photo: Brian Merrett

(2) (3) (4) (5) Photo: Charpentier Gambeau inc.



Musée McCord d'histoire canadienne,
Le McGill Union, conçu par Percy Erskine Nobbs.
Photo : Notman c. 1910.



Jessapie Nalukturnuk,
Inukshuk,
Projet d'intégration (1%), Musée McCord
d'histoire canadienne.

MUSÉE MC CORD

De l'ostentation, on passe à l'austérité avec le Musée McCord, qui termine également ses travaux pour 1992. L'histoire de son agrandissement, si on la compare aux deux sagas qui précèdent, est presque banale. Parmi les facteurs qui ont probablement contribué à la relative simplicité du processus, mentionnons le nombre réduit d'intervenants et leur plus grande homogénéité.

La chaîne décisionnelle s'est en effet limitée à la direction du Musée, au conseil d'administration et au comité chargé de voir à la construction de l'extension, comité dirigé par l'architecte David Bourke, secrétaire général de l'Université McGill. L'architecte Guy Desbarats siégeait également sur ce comité. Les personnes impliquées relevaient en général soit du monde des affaires, soit de l'Université McGill ; le Musée McCord, bien qu'il possède une charte qui le rende indépendant de l'Université, demeure étroitement lié avec cette institution.

Le bâtiment principal dans lequel est aujourd'hui logé le McCord, était la première commande d'importance de l'architecte écossais Percy Erskine Nobbs. Inauguré en 1906 et dénommé à l'origine le McGill Union, l'édifice avait été conçu comme cercle étudiant. Nobbs avait dû épurer son concept original pour le McGill Union, tant sur le plan des matériaux que sur le plan de l'ornementation. Aujourd'hui, le bâtiment réussit encore, malgré deux transformations successives, à transmettre cette «austère élégance», notée par l'historienne Susan Wagg, dans un catalogue portant sur l'oeuvre de l'architecte.

En 1965, le cercle étudiant emménage dans un autre bâtiment du campus et l'édifice de Nobbs subit sa première transformation majeure. L'objectif est de reloger le Musée McCord, créé au départ autour d'une importante collection ethnographique amassée par



Photo : Joseph Lambert

Luke Rombout

Musée McCord d'histoire canadienne.
Façade du musée agrandi montrant la relation
entre l'ancien et le nouveau bâtiment,
photographie prise pendant la construction.



la famille McCord. Inaccessible au public et pratiquement sans locaux pendant plusieurs années, le Musée, ayant acquis, au fil des ans, un certain nombre d'autres collections, devait s'installer, en 1971, dans le bâtiment de Nobbs.

La première rénovation, financée en grande partie par les familles McConnell et Stewart, avait été assurée par les architectes de l'agence Arcop avec Guy Desbarats comme chargé de projet. À la manière des années 1960, les lieux furent évidés : seules subsistèrent les arcades de l'entrée principale comme souvenir de ce qui avait été. L'édifice devint une boîte noire, refermée sur elle-même. Un grand escalier monumental remplaça l'escalier de Nobbs, qui ne répondait plus aux nouvelles fonctions des lieux et l'on ajouta, à l'arrière, un nouvel escalier en ciseaux, exigé par les normes.

Une vingtaine d'années plus tard, le musée est à nouveau à l'étroit. Suite à de nombreuses consultations, les orientations pour l'avenir sont redéfinies et un programme est établi par l'architecte Michael Lundholm, bien connu pour ses talents dans le domaine de la programmation architecturale. Un don (d'une valeur de 24,5 millions de dollars) de la Fondation McConnell, l'une des plus importantes fondations privées au Canada, permet d'envisager l'agrandissement du musée qui porte désormais le nom de Musée McCord d'histoire canadienne.

Le processus de sélection des architectes est distinct de ceux adoptés par le Musée d'art contemporain ou le Musée des beaux-arts. Une lettre fut envoyée à tous les membres de l'Association des architectes en pratique privée du Québec, les invitant à manifester leur intérêt. Une vingtaine de firmes répondirent à l'appel. La procédure suivie par la suite découlait de la préoccupation de la Fondation McConnell de se montrer aussi juste que possible envers les concurrents.

Une formule de pointage fut appliquée : l'aspect original de cette formule, qui comporte elle aussi des dangers, fut de faire évaluer, par deux groupes indépendants, les dossiers d'une douzaine d'équipes retenues en un premier temps. Les résultats obtenus furent comparés et une demi-douzaine d'équipes furent convoquées en entrevue. Le résultat final en surprit certains : en effet, la firme d'architectes Lemoyne Lapointe Magne liée pour l'occasion avec Jodoin Lamarre Pratte et Associés a toujours été extrêmement discrète sur ses réalisations et était moins connue à l'époque qu'elle ne l'est aujourd'hui.

Un premier projet, assez ambitieux, fut d'abord conçu selon le programme de départ. L'évaluation des coûts entraîna une réduction du tiers des espaces. Un second projet fut alors présenté et c'est celui-là qui est sur le point de se terminer. Alors que le premier projet menaçait de trop prendre d'importance par rapport au musée existant, le second, aux dires mêmes des concepteurs, s'insère mieux dans le voisinage du bâtiment de Nobbs.

Par ailleurs, la nouvelle façade de la rue Victoria ne tente ni d'imiter la façade de l'ancien bâtiment, ni de rivaliser avec elle. Elle s'en rapproche par le choix du matériau, la pierre calcaire, mais s'en dégage dans la composition des fenêtres avec l'introduction d'un matériau inusité, le cuivre étamé. Sous une couverture courbe, qui abrite les divers systèmes mécaniques, la ligne de toit de l'ancien bâtiment est prolongée par une bande de pierre qui suit la nouvelle façade sur toute sa longueur.

Les fenêtres constituent l'élément clé de cette élévation qui affirme sa contemporanéité tout en se montrant respectueuse de l'architecture de Nobbs. L'alignement horizontal n'est pas recherché, les nouvelles ouvertures correspondant davantage aux fonctions intérieures. Le rythme vertical des fenêtres de l'ancien bâtiment et la variation formelle des fenêtres, d'un étage à l'autre, semble avoir inspiré les architectes à offrir leur propre gamme d'ouvertures.

Les plus intéressantes de celles-ci sont peut-être les huit meurtrières jumelées donnant sur deux paliers de salles d'expositions. Les architectes percent le mur extérieur là où d'autres se seraient contentés d'un mur aveugle. À l'intérieur, des panneaux pivotants, faits d'albâtre, suffiront à adoucir les effets de la lumière naturelle, indésirable en cet endroit.

Avec l'inauguration de ses nouveaux locaux, l'entrée principale du McCord gardera toute son importance bien que l'accès des groupes se fera par la rue Victoria. Le musée retrouvera une lumière naturelle abondante avec les fenêtres de l'ancien bâtiment maintenant descellées et les généreuses entrées de lumière créées en plusieurs points du nouveau bâtiment.

Les salles d'exposition sont situées dans la partie centrale de l'extension et la circulation se fait par une série de passerelles en périphérie. Des cloisons pivotantes, pouvant refermer chacune des salles, permettent une grande flexibilité. Le plan, qui unifie les deux édifices en un tout, est remarquable par sa grande simplicité.

En effet, au lieu de se rebiffer à l'idée de travailler avec l'ancien, les architectes arrivent à tirer un parti harmonieux de l'enveloppe qui leur est imposée. Le défi posé par la conservation d'une architecture antérieure devient source de créativité. Pour ne prendre que cet exemple, mentionnons l'ouverture laissée par l'escalier monumental installé par Arcop à la fin des années soixante : l'espace est récupéré et transformé en un long puits de lumière éclairant discrètement les ascenseurs de l'entrée principale.

Les détails, même s'ils rappellent parfois un peu trop le travail de certains architectes oeuvrant actuellement en Espagne, sont soigneusement étudiés et exécutés dans des matériaux qui sont, eux aussi, le produit d'une recherche attentive. Les plafonds de métal perforé, au profil ondulé, font ici leur première apparition au Québec : par la façon dont ils le traitent, les architectes transforment ce matériau humble, au départ, en un revêtement d'une grande élégance.

En fait, le seul lieu qui étonne, ou détonne, dans ce musée, est une pièce qui sera inaccessible au public. Située tout en haut de l'édifice, au-dessus de la bibliothèque, elle est destinée à accueillir un cercle restreint de gens entourant les administrateurs du musée. L'intérieur en a été conçu sur un mode vieillot, surchargé, totalement étranger au style minimaliste qui prévaut partout ailleurs dans le nouveau musée.

Enfin, l'une des oeuvres d'art qui seront installées à l'occasion de la réouverture du Musée, consiste en un inukshuk, borne de pierre traitée, dans ce cas-ci, à la manière d'un être humain. Utilisée par les peuples nomades du Grand Nord pour se repérer, ce travail simple, sans prétention, est étrangement représentatif de ce qui constitue la matière même des collections du McCord. Posé devant le musée, sur la rue Sherbrooke, il annoncera le lieu, modestement.

CONCLUSION

Entre les trois musées, peu de points communs. Curieusement, ce sont les promoteurs que l'on aurait pu considérer comme les plus « conservateurs » qui auront les locaux les plus contemporains et les plus intéressants sur le plan de la composition architecturale. La construction du Musée McCord d'histoire canadienne se sera également faite plus aisément que celle des deux autres et avec un contrôle des coûts de loin supérieur.

La clé de cette réussite n'est pas facile à identifier et ne se situe pas uniquement au niveau du processus de sélection : tous les processus de sélection, en architecture, comportent des dangers. Le concours, s'il est mal organisé, est catastrophique ; la commande, confiée à un architecte trop peu souvent remis en question, peut être redoutable ; le système de pointage, lorsque limité à des aspects bêtement techniques de la profession, peut s'avérer l'un des systèmes les plus désastreux qui soient.

Sans s'en être véritablement rendu compte, les administrateurs du McCord ont favorisé le passage des armes à une autre génération, à qui il ne manque plus qu'une commande soutenue pour livrer une architecture de qualité. L'une des clés se trouve là.

Par ailleurs, il n'y avait aucune raison pour que le Musée d'art contemporain, dont le site présentait un défi autrement plus intéressant que celui du McCord, ne puisse hériter d'une architecture de qualité. Un concours mieux organisé au départ aurait permis aux architectes de faire de meilleurs projets alors qu'un jury plus expérimenté et plus courageux aurait pu opter pour un projet fort.

Quant au Musée des beaux-arts de Montréal, il est évident qu'il aura la faveur d'un certain public, mais il ne réussira jamais à se gagner le respect de ceux et celles pour qui la véritable recherche créatrice s'exprime rarement par la complaisance. □

