

Recherches sociographiques



Grandeur et misère d'un art en représentation: l'architecture montréalaise et la construction de l'espace public

Annick Germain et Daniel Latouche

Volume 33, numéro 2, 1992

Images, Art et culture du Québec actuel

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/056690ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/056690ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Résumé de l'article

La critique du mouvement moderne a ébranlé l'institution architecturale qui compte aujourd'hui sur sa participation à la définition de la sphère publique pour assurer sa légitimité. Cette stratégie la conduit à miser de plus en plus sur la représentation. Comment cet art de la représentation s'exerce-t-il dans l'aménagement urbain à Montréal? Parviendra-t-il à redorer le blason des architectes ? Telles sont les questions qui guident ces réflexions.

Éditeur(s)

Département de sociologie, Faculté des sciences sociales, Université Laval

ISSN

0034-1282 (imprimé)

1705-6225 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Germain, A. & Latouche, D. (1992). Grandeur et misère d'un art en représentation: l'architecture montréalaise et la construction de l'espace public. *Recherches sociographiques*, 33(2), 179–203.
<https://doi.org/10.7202/056690ar>

GRANDEUR ET MISÈRE D'UN ART EN REPRÉSENTATION: L'ARCHITECTURE MONTRÉLAISE ET LA CONSTRUCTION DE L'ESPACE PUBLIC

Annick GERMAIN
Daniel LATOUCHE

La critique du mouvement moderne a ébranlé l'institution architecturale qui compte aujourd'hui sur sa participation à la définition de la sphère publique pour assurer sa légitimité. Cette stratégie la conduit à miser de plus en plus sur la représentation. Comment cet art de la représentation s'exerce-t-il dans l'aménagement urbain à Montréal? Parviendra-t-il à redorer le blason des architectes? Telles sont les questions qui guident ces réflexions.

La critique du mouvement moderne en architecture et en urbanisme a fortement secoué l'institution architecturale au point de la discréditer sérieusement auprès de l'opinion publique et dans les officines des décideurs. Les mouvements sociaux mobilisés pour défendre le patrimoine urbain ont largement contribué à ternir le prestige déjà ébranlé d'une profession qui entretient pourtant une image héroïque d'elle-même¹. Les crises économiques et sociales ont fait le reste, c'est-à-dire révéler les prétentions et les naïvetés de ces apôtres du progrès et de la rationalité technique et sociale que furent les avant-gardes des années vingt: la «question» du logement est toujours non résolue, et la ville contemporaine ne satisfait efficacement aucune des fonctions qui en composaient le programme. Bref, les architectes n'ont pas su refaire

1. David MILNE, «The Artist as Political Hero. Reflections in Modern Architectural Theory», *Political Theory*, 8, 4, 1980: 525-545.

le monde à l'image de la société moderne qu'ils ont vu naître ou, s'ils l'ont fait, on ne leur en sait gré.

L'architecture n'est cependant pas sans défense. La crise du fonctionnalisme aura aussi servi à «dégager» l'architecture d'une logique des besoins, lui permettant de ce fait de se définir progressivement comme discipline autonome et au passage de se débarrasser du paternalisme des sciences sociales. Désormais, les sources d'inspiration ne seront plus exogènes. L'architecture va devenir autoréférentielle. Mais, l'architecture est aussi menacée de l'intérieur, par les ingénieurs, les «designers» et même par les environnementalistes. En même temps, l'architecte et sa marque sont de plus en plus en demande. Tous veulent s'attacher le geste architectural comme si ce dernier était le seul encore capable d'ajouter à la plus-value de marchandises qui ont de plus en plus de difficulté à conserver leur valeur.

Pendant longtemps, les architectes ont eu pour stratégie d'accentuer le côté «artistique» de leur contribution et d'insister sur le côté privilégié et unique de leur position à l'intersection des mondes de l'art et de la technique². Mais ils ne peuvent maintenir leurs prétentions devant les progrès et la spécialisation accrue des autres professions, qu'elles soient artistiques ou techniques. Au XVI^e siècle, l'architecte pouvait encore parler à l'ingénieur et au peintre. Depuis le XIX^e siècle, le dialogue est devenu quasi impossible.

L'architecture compte aujourd'hui de plus en plus sur sa participation active à la définition de la sphère publique pour assurer sa légitimité et sa survie³. Cette stratégie la conduit à parier plus que jamais sur sa vocation artistique et à faire de la «représentation» sa mission privilégiée. C'est du moins l'hypothèse que nous proposons dans ces lignes. L'architecture tente de se définir comme un art et une science du public. Elle prétend donc nous dire ce que nous sommes, nous «représenter». Ce faisant, elle se représente elle-même. Dans sa quête pour une plus grande légitimité, l'architecture choisit de plus en plus de se mettre en scène. Fini l'anonymat et le dépouillement du *less is more*. Fini les prétentions à régler, à travers le bâti, les problèmes du logement, de la circulation ou du travail. Si, effectivement, nous vivons à l'ère de la société du spectacle, l'architecture veut en être, et pas seulement comme décor. Elle devient son propre spectacle, donne et se donne en représentation. Tel est du moins son programme. Mais la tâche sera difficile.

2. On se référera ici aux nombreuses «histoires» de la profession dont Spiro KOSTOFF (dir.), *The Architect*, New York, Oxford University Press, 1977, et Andrew SAINT, *The Image of the Architect*, New Haven Yale University Press, 1983.

3. Ce que les Américains appellent le «public realm». Voir à ce sujet les contributions réunies dans Nathan GLAZER et Mark LILLA (dirs), *The Public Face of Architecture*, New York, Free Press, 1987.

La négociation d'une légitimité à travers la représentation

Pour atteindre son objectif d'un art et d'une science en représentation⁴ et de fédérateur de la sphère publique, l'architecture dispose de plusieurs moyens et a mis en œuvre les stratégies les plus diverses.

Il y a d'abord le discours sur la ville. Celle-ci devient en effet dès la fin des années soixante la matrice sur laquelle va s'élaborer le nouveau discours sur l'architecture. De Rossi à Huet, la théorie de l'architecture s'édifie sur l'analyse de la ville et plus particulièrement sur l'élaboration de typologies de formes historiques. La ville cesse ainsi d'être uniquement le lieu d'assemblage de projets individuels. Elle n'est pas une simple sommation que les architectes abandonneraient aux urbanistes pour qu'ils en étudient le déploiement. Cette volonté de reprendre en main la ville fait partie du nouveau projet théorique de l'architecture qui de plus en plus prétend vouloir concilier le tout (la ville) et les parties (les édifices). Lieu de la mémoire collective, la ville fournit aussi aux architectes un répertoire de références susceptibles d'ancrer leur originalité créatrice ainsi qu'un terrain de choix pour reconstruire leur légitimité. Cette entreprise d'inventaire n'est pas sans arrière-pensée. Elle fournit ainsi la matière première d'un assemblage qui conjugue si nonchalamment des emprunts à tous les types et à toutes les époques. Sans elle, le postmodernisme n'aurait jamais pu voir le jour.

Mais cette réappropriation de la ville, toute historique qu'elle se prétende, se fait sur des bases davantage formelles que sociales. Il ne s'agit plus de concevoir une ville contemporaine digne d'une civilisation industrielle, technique et progressiste qui libérera l'individu des carcans de la tradition. La conquête de l'autonomie de la discipline passera désormais par la consécration de l'aptitude de l'architecture à produire des formes autosignifiantes, douées d'une cohérence interne, dont les règles de composition puissent être entièrement dérivées d'une théorie de l'architecture, donc d'une «théorie maison». Cette tendance n'est bien sûr pas étrangère à la division du travail de plus en plus complexe qui prévaut sur le marché de la construction et qui induit une différenciation marquée du travail de l'architecte dans la chaîne des interventions qui se succèdent dans la production du cadre bâti. À ce sujet, Alberto PÉREZ-GOMEZ nous rappelle que, dans l'Antiquité, l'architecte était un artisan dont l'œuvre «opérait dans la continuité absolue de la dextérité et de la pensée»⁵. *Tèchnè* et *poesis* étaient alors indissociables et il faudra attendre la Renaissance pour que s'autonomise la pratique du dessin, pour qu'elle serve à simuler la

4. Nos remerciements vont à Irena Latek, professeur à l'École d'architecture de l'Université de Montréal, pour avoir attiré notre attention sur la problématique de la représentation en architecture. Nous en ferons toutefois une lecture plus sociologique qu'architecturale.

5. Alberto PÉREZ-GOMEZ, «L'architecture et la culture technologique», *Architecture-Québec*, 55, 1990, p. 43.

réalité future d'un édifice et que l'architecte puisse à partir du XIX^e siècle se dissocier de la construction proprement dite⁶.

Aujourd'hui, la conception et la présentation de l'objet architectural ne sont plus seulement des étapes dans un processus mais des gestes qui fondent une nouvelle approche de l'architecture ou plus exactement qui deviennent les instruments de sa propre quête en lui permettant de *se représenter*. Un exemple peut-être extrême de cette inversion du processus architectural est un projet de maison conçu par Peter Eisenman dans lequel le dessin perd sa fonction instrumentale, l'édifice projeté ne représentant rien d'autre que le dessin qui a permis sa conception. C'est « l'architecture de papier » poussée à son extrême. Avec elle, le commerce des esquisses et des dessins, leur thésaurisation dans des galeries et des musées, l'architecture peut enfin prétendre faire partie du réseau des biens artistiques et de la circulation intense qui les accompagne⁷.

Cette autonomisation de la pratique professionnelle est également liée à l'apparition d'une production architecturale qui puisse être exclusivement théorique sans pour autant devenir une théorie *sur* l'architecture. Déjà à une époque précédente, des architectes comme Boullée ou Ledoux faisaient de l'architecture « théorique » (en plus de concevoir des pièces monumentales comme les Salines d'Arc-et-Senans). Dans les périodes d'intenses bouleversements politiques, cette production est particulièrement importante comme si l'encombrement d'événements à survenir sur la place publique et la volonté de faire table rase — Révolution française, Révolution d'octobre — stimulait cette production théorique⁸.

Mais aujourd'hui, le discours des architectes devient parfois aussi important que leurs dessins, ou du moins les accompagne. On les collectionne et on les reproduit avant même que leur auteur ait atteint une célébrité qui justifierait cette mise en vitrine. En démontrant qu'elle est capable de sécréter une pratique autoréflexive et de laisser des traces théoriques, l'architecture espère prouver qu'elle ne doit plus rien au sociologue ou à l'historien de l'art. Faire de l'architecture sans construire afin de la libérer des contraintes de la commande et des fonctions, devient à la fois le signe et la

6. La conception assistée par ordinateur et la simulation multidimensionnelle où l'utilisateur éventuel peut « expérimenter » sa maison, s'y promener, permettra peut-être à l'architecte de se passer — un vieux rêve — du client. Voir Ping-Der HUANG, *Impact of CADD Technology on the Architectural Community*, thèse de doctorat, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1988.

7. Il n'est plus une grande exposition — le « blockbuster » — qui n'ait aujourd'hui ses dessins d'architectes pour illustrer le contexte de la production d'un artiste ou d'une période. Ce sont les grandes rétrospectives de Beaubourg (Paris-New York, Paris-Berlin, etc.) qui ont lancé cette mode qui aura connu son apogée à Montréal avec l'exposition *Métropolis* tenue à l'automne 1991. C'est aussi à Montréal que l'architecture a établi le temple de sa propre autopréservation, le Centre canadien d'architecture, qui n'a pas d'équivalent ailleurs.

8. Voir à ce sujet l'étude récente de James A. LEITH, *Space and Revolution. Projects for Monuments, Squares and Public Buildings in France, 1789-1799*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 1991.

condition d'une «architecture pour l'architecture», pour reprendre les termes de France VANLAETHEM⁹.

S'agit-il pour autant d'une démarche entièrement narcissique, ou redondante? Expose-t-elle l'architecture au risque d'aliénation? Éloigne-t-elle la profession de son public? Répondre par l'affirmative serait faire fi du projet culturel qui soutend l'entreprise de l'architecture postmoderne: rejoindre les rangs des arts de l'espace en (re)valorisant sa fonction expressive. Comme l'écrit Jean RÉMY: «Dans les cinquante dernières années, on a fait valoir une esthétique fonctionnelle, au sens où la forme doit magnifier l'usage, l'utilité, l'ustensilité des choses et des bâtiments. La postmodernité semble vouloir exalter une esthétique dite du symbolique dans la mesure où l'on veut exprimer formellement la mise en scène, la présentation de soi, la communication à travers des espaces publics»¹⁰. Pour les avant-gardes des années vingt, l'art devait changer la vie, non l'interpréter¹¹. Le projet postmoderne est bien différent. Il ne prétend plus changer la vie et encore moins redéfinir les besoins des usagers. Il se moule plutôt dans ces besoins sans les contrarier par un esthétisme de combat.

L'architecture actuelle n'est pas seulement préoccupée par sa propre représentation, mais aussi par le désir de parler des rapports de l'homme au monde, de participer, en tant qu'art à part entière, à la production de la culture contemporaine.

Tel est du moins le projet de l'architecture postmoderne. Se pose alors la question de savoir si cette prétention s'est muée en réalité, si l'architecture réussit à nous parler de nous, de nos rapports au monde, si elle parvient à se tailler une place dans le champ culturel contemporain. Ou si, au contraire, l'affirmation de cette fonction culturelle n'est pas l'envers d'un malaise plus profond quant au rôle véritable de l'architecture dans la société actuelle.

Pour traiter de ces questions, nous examinerons les représentations de la ville que les architectes nous proposent dans leurs œuvres à Montréal, et plus particulièrement dans l'aménagement des espaces publics.

Le renouveau des formes architecturales tel qu'on le retrouve au Québec nous semble marqué par la coexistence forcée entre deux modes différents, qui correspondent à deux versions du postmodernisme, que nous appellerons pour l'occasion la version conservatrice et la version déconstructiviste. À eux deux ils n'englobent pas la totalité de la production architecturale. Mais ce sont les deux registres sur lesquels se joue la représentation de l'architecture d'ici.

9. France VANLAETHEM, «L'architecture pour l'architecture ou l'apparition d'une architecture savante au Québec», *ARQ*, 50, 1990, p. 55.

10. Jean RÉMY, «Pour une sociologie de la perception et de l'expérience esthétique», *Recherches sociologiques*, 20, 2, 1989: 140.

11. Denis BILODEAU, «Culture et cultures», *Architecture-Québec*, 55, 1990, p. 27.

Le postmodernisme conservateur

Si on considère que le mouvement qui s'est porté à la défense du patrimoine dès le début des années soixante-dix et qui a en partie induit un renouvellement des attitudes collectives par rapport au cadre bâti, fait partie de cette mouvance post-moderniste en architecture, on peut penser que cette dernière n'est pas en reste. De par sa portée en matière de quête identitaire, en matière de redécouverte de l'histoire comme réservoir de styles, en matière de valorisation des cultures régionales, le mouvement « conservationniste » est indéniablement postmoderne. Le postmodernisme conservateur résulte aussi d'une évolution des formes architecturales largement stimulée par les transformations de la demande sociale, qu'il s'agisse de ces nouveaux consommateurs que sont les « gentrificateurs » (yuppies), ou des promoteurs de tours à bureau et d'édifices commerciaux. L'architecture, qu'elle soit ancienne ou nouvelle, participe d'une mise en scène de la ville postindustrielle¹² et se présente d'abord comme un décor urbain, parfois indifférent aux usages qu'il abrite. L'histoire sert ici de réservoir d'images au service de l'embellissement de la vie quotidienne. Ce postmodernisme conservateur est avant tout une affaire de style et témoignage de l'hétéronomie de l'architecture par rapport à l'opinion publique ou à ses clients.

Il faut reconnaître d'emblée que le discours que tiennent les architectes sur leurs œuvres est souvent aussi peu complaisant que l'est celui de leurs critiques. À l'exception d'une poignée de talents qui tentent de renouveler tant la pratique que la théorie de l'architecture, comme on le verra plus loin, la production locale est jugée banale, quand elle n'est pas vertement critiquée par ceux auxquels elle est en quelque sorte imposée. Pour se légitimer, les architectes, ou du moins ceux qui parlent en leur nom, ont donc repris à leur compte ces critiques tout en tentant d'imposer une autre vision de la ville, conservatiste à défaut d'être conservatrice.

Depuis la fin des années 1970, les interventions architecturales les plus appréciées sont soit des opérations de restauration ou de recyclage, soit des constructions nouvelles largement inspirées par des formes historiques environnantes. C'est en valorisant une image du passé que l'architecture parvient donc à se réhabiliter. Mais la tâche n'est pas facile car plus que jamais Montréal est une ville divisée, éclatée linguistiquement, géographiquement ou ethniquement.

Ce passé réutilisé correspond d'abord à celui de l'époque victorienne. Sa connotation bourgeoise le rend particulièrement attrayant. L'univers victorien, c'est celui du chaque chose à sa place et une place pour chaque chose. Pour des entreprises ou des couches sociales en mouvement et qui ont besoin de se trouver une niche dans un environnement turbulent, la signature victorienne est particulièrement recherchée

12. On ne traitera pas ici des relations éventuelles entre la nouvelle architecture urbaine et le capitalisme port-fordiste, comme le fait N. ALBERTSEN dans « Postmodernism, Post-Fordism, and Critical Social Theory », *Environment and Planning D, Society and Space*, 6, 1988 : 339-365.

et il se trouve bon nombre d'architectes pour la leur offrir. Mais de plus en plus les symboles de l'époque industrielle sont aussi mis à contribution. Le siège social de la compagnie Alcan (logé dans un complexe édifié à partir de la rénovation de l'ancien Hôtel Berkeley sur la rue Sherbrooke), et celui de la compagnie Johnson et Johnson (dans une ancienne usine dans le quartier Maisonneuve) témoignent du potentiel de prestige que peut receler une opération de recyclage, quel que soit le *pedigree* du bâtiment d'origine. Comme si la signature d'un édifice commercial devait payer tribut à l'héritage (ou à l'identité) collective.

L'innovation résidentielle que représente le «loft» (dans de vieux entrepôts, d'anciennes usines ou églises) illustre également la valeur montante que représente le patrimoine ancien pour des couches moyennes en ascension sociale, qui cherchent à se reconnaître dans l'espace urbain et à s'y distinguer¹³. Le patrimoine permet à ces couches sociales montantes de «qualifier» leur mode de vie. Après deux décennies d'hégémonie du bungalow, la seule manière de se «distinguer» est de remettre l'ancien au goût du jour. Il ne s'agit certes pas d'une opération de conservation authentique dénotant un sens aigu de l'histoire mais bien plutôt un besoin d'enracinement local qui croît avec la facilité de se déplacer¹⁴. Le «loft», c'est aussi l'Amérique, en particulier New York, et quelle meilleure façon pour l'architecture montréalaise d'affirmer sa postmodernité que de pouvoir elle aussi se réclamer d'un bâti si «typiquement» nord-américain.

À la fin des années 1980, l'hégémonie du discours patrimonial suscite des débats de plus en plus vifs. La critique du façadisme assimilée à une approche taxidermiste¹⁵ cristallise l'animosité d'autres architectes qui y voient non seulement une atteinte à leur liberté créatrice, mais surtout un rejet de l'idée de ville contemporaine. Ils ne manquent pas de décoder les assises sociales du postmodernisme de conservation qui érige le faux en discours pseudo-progressiste. Les façades restaurées, voire reconstituées du Centre de commerce mondial, celles de l'agrandissement du Musée des Beaux-Arts n'ont pas fait l'unanimité. La façade du «New Sherbrooke», édifice attenant au site retenu pour l'expansion du musée furent au cœur d'une controverse au fond fort ambiguë. Le débat public a peu retenu la valeur historique de l'édifice en tant que telle. On pourrait en fait se demander si le vieil édifice n'a pas servi de paravent, pour «protéger» le public d'une architecture contemporaine non désirée. L'œuvre de Moshe Safdie s'apparente en effet à une architecture de pays chaud, qui trouve peut-être peu d'écho dans la culture québécoise. C'est pourtant cette architecture qui domine dans les musées¹⁶.

13. Alain BOURDIN, *Le patrimoine réinventé*, Paris, PUF, 1984; «Restauration/Réhabilitation: l'ordre symbolique de l'espace néo-bourgeois», *Espaces et Sociétés*, 1979: 315-360.

14. Jean RÉMY, «Mobilité et ville», dans *Demain les villes? Essai de réflexion prospective*, Bruxelles, Fondation Roi Baudoin, 1982: 77-85.

15. L'expression est de Ricardo CASTRO, «Montréal's Architecture in the 1980s. Resisting Practices on the Practice of Resistance», *ARQ*, 50, 1989, p. 31.

16. Le Musée des Beaux-Arts de Montréal, le Musée des Beaux-Arts du Canada à Ottawa et le Musée de la civilisation à Québec.

Quand les concepts architecturaux ne sont pas d'abord et avant tout inspirés par des formes historiques, il y a de fortes chances qu'on les retrouve dans la catégorie des « maniéristes »¹⁷ qui finissent toujours par céder à une forme ou l'autre d'éclectisme où la citation historique est de mise. La plupart des tours construites depuis une dizaine d'années au centre-ville de Montréal tombent dans cette catégorie. N'est-ce pas d'une certaine manière une autre forme de façadisme ? Du reste, l'architecture postmoderne en est une de façade comme l'architecture moderne en était une de volume. Cette architecture des grandes corporations veut convaincre que Montréal fait partie de l'élite des villes internationales, à commencer par le fait qu'elle se mette à l'heure américaine. Les tours de bureaux exhibent donc des façades nettement postmodernes, où la décoration souvent gratuite (ex. les frontons) évoque, quand elle n'imité pas carrément, d'autres façades, celles des gratte-ciel américains. La « Place Montréal Trust », où se marient granit rose et verre vert, en est un exemple. Dans la catégorie des imitations, la « Place Félix Martin » et la Tour IBM illustrent chacune un style différent. Ces tours sont d'ailleurs généralement conçues par des architectes « étrangers » et sont, chacune dans leur genre, extrêmement conventionnelles. Quant à la Banque nationale de Paris sur la rue McGill College, elle témoigne aussi parfaitement de ce que Ricardo CASTRO appelle « an aesthetic of invisibility », non seulement en vertu des matériaux (en l'occurrence le verre) dont elle est composée, mais aussi parce qu'à force de vouloir exhiber une image de prestige, toutes les tours finissent par se ressembler.

La tour des Coopérants représente jusqu'à un certain point une exception, car l'imagerie dont elle s'inspire est locale : conçue à la fois pour se distinguer au centre-ville, et pour se confondre avec l'église qu'il a d'ailleurs fallu soulever pour permettre la construction des galeries commerciales souterraines, elle arbore un *churchy* style, gothique comme il se doit, jusque dans la conception du toit. La tour est d'ailleurs reliée à l'église par un espace public en forme de cloître (photo 1), qui est certainement une des nouvelles places publiques les plus réussies du centre-ville si on juge son succès à sa fréquentation et au respect que lui témoignent ses usagers.¹⁸

À quelques exceptions près, tous les critiques d'architecture s'entendent pour dénoncer la pauvreté symbolique de ces tours du centre-ville, leur banalité et leur conservatisme. L'architecture est ici entièrement sous le joug des promoteurs et l'édifice fait partie intégrante de la stratégie de marketing des compagnies. Il faut donc composer des images fortes pour se distinguer dans la lutte aux investissements.

17. L'expression est de Claude BERGERON, *Architectures du XX^e siècle au Québec*, Montréal, Éditions du Méridien, 1989.

18. On ne manquera sûrement pas de souligner la fin peu glorieuse de ce symbole. En 1991, le groupe financier Les Coopérants devait déclarer faillite presque au même moment ou l'un des fleurons du Québec, inc., l'entreprise de génie-conseil Lavalin, fusionnait avec sa rivale, SNC. Lavalin n'aura pas eu le temps d'emménager dans la tour prestigieuse qu'elle faisait construire à l'arrière de la Cathédrale de Montréal. Décidément, la proximité des lieux de culte ne semble guère porter chance !

PHOTO 1

La Maison des coopérants, Montréal

SOURCE: Yves BUSSIÈRES.

Paradoxalement, les architectes montréalais ont peu retiré de leur association étroite à l'univers des entrepreneurs et de la nouvelle classe montante québécoise.

Ces pratiques architecturales qui ont modifié de façon sensible nos paysages urbains ne sont guère revendiquées par la profession. Ce qui se joue au cœur de cette dernière, ou du moins à son avant-garde, relève plutôt d'un autre type de postmodernisme que l'on pourrait qualifier de déconstructiviste. L'enjeu en est de toute évidence l'autonomisation de l'architecture.

Construction et déconstruction architecturale

Au Québec, la profession architecturale est encore un univers de petits bureaux¹⁹ avec ici et là quelques grosses agences. Et ces professionnels n'ont pas cessé de s'inquiéter de l'image de l'architecture dans l'opinion publique. Pour la moitié des 400 architectes que nous avons interrogés en 1989, la méconnaissance qu'a le public du rôle de l'architecte constitue l'aspect le plus ingrat de leur travail.

La constitution d'un champ architectural autonome, possédant ses propres règles de fonctionnement et de développement est une préoccupation majeure que partagent de nombreux architectes québécois. Pour France VANLAETHEM, rédactrice en chef de *Architecture-Québec*, la revue des membres de l'Ordre des architectes du Québec, l'émergence d'une architecture savante locale est une condition essentielle de cette constitution en un « champ de production restreinte » jouissant d'une autonomie relative par rapport au marché de la construction et par rapport à la commande d'État. Il est vrai que l'architecture est une profession libérale reconnue à part entière mais il fallait aussi qu'elle se donne les moyens de sa propre production culturelle en se dotant de revues, de lieux d'exposition et de débats, d'institutions d'enseignement, et surtout en favorisant « l'apparition de producteurs, certes peu nombreux, qui en même temps qu'ils élaborent des projets posent les idéaux et définissent les principes de l'architecture en relation avec son histoire et sa propre logique interne »²⁰. Les deux figures majeures de cette production théorique locale sont des architectes qui ne construisent pas, au sens traditionnel du terme. Leur œuvre prend de multiples formes, allant de l'écriture à la sculpture en passant par le dessin, la décoration intérieure et le design urbain. La recherche de la montréalité de Montréal est sans doute une des préoccupations qui leur est commune ; cela dénote à la fois l'importance qu'a la ville comme source d'inspiration dans leur recherche architecturale, mais aussi la crise d'identité culturelle qui semble handicaper l'émergence d'une architecture locale contemporaine.

Le premier, Jacques Rousseau, détient la distinction internationale la plus prestigieuse dans le domaine architectural, le prix de Rome. Sa production est très diversifiée. On lui doit notamment l'aménagement de bars et de bistros au centre-ville. Il est d'ailleurs intéressant de souligner que les bars sont, avec les restaurants et quelques boutiques de vêtements, les principaux terrains sur lesquels se déploie l'avant-garde en matière de design. Dans ce type d'espace prévalent généralement des pratiques de consommation relativement narcissiques dans la mesure où la représentation de soi en constitue un enjeu important. Ce sont également des lieux très urbains, voire de centre-ville, ou du moins qui prétendent à l'urbanité. On pourrait

19. Dans l'enquête que nous avons réalisée en 1989 auprès du quart de tous les architectes en pratiques privées au Québec, 70 % des 400 architectes interrogés travaillaient dans un bureau n'employant qu'un seul architecte.

20. France VANLAETHEM, « L'architecture pour l'architecture ou l'apparition d'une architecture savante au Québec », *ARQ*, 50, 1990, p. 55.

dire aussi qu'ils accueillent de manière privilégiée la postmodernité dans la mesure où s'y fusionnent commerce et culture, et plus exactement l'image que se donne cette culture dans les relations sociales.

Le projet-manifeste de Jacques Rousseau le plus important ou le plus visible est sa «Maison coloniale» (photo 2), bâtie sur le plateau Mont-Royal, dans un secteur très hétéroclite à la fois sur les plans architectural et social. La maison termine un îlot résidentiel et se présente au premier coup d'œil comme un empilement de blocs *lego* produisant une forme brutale avec des matériaux bruts. Elle semble tourner le dos à la série de maisons dans la prolongation desquelles elle est édifiée. La revue *ARQ* la présente pourtant comme un projet centré sur le thème des rapports entre la ville et

PHOTO 2

La Maison Coloniale, Montréal



SOURCE: Yves BUSSIÈRES.

l'architecture. De fait, à l'intérieur, cette maison qui abrite aussi un atelier d'architecture et un hall d'exposition, évoque un certain nombre de traits de la morphologie urbaine montréalaise (y compris des rails de chemin de fer !) bien plus qu'une image de la domesticité contemporaine. Déroutante pour les profanes qui n'y reconnaissent ni confort ni élégance, elle offre aux architectes matière à réflexion sur les « tensions entre la ville et l'architecture »²¹. Les images projetées par ce « dessin construit » véhiculent une série de paradoxes que l'architecte attribue à la montréalité : hermétisme et transparence des espaces, intégration et discontinuité par rapport au tissu urbain environnant, tradition et création, dépendance et autonomie culturelle, caractère inachevé et précision de certains détails, etc. Les contrastes introduits par cette architecture résolument contemporaine et volontiers intellectuelle ne sont pas sans évoquer le contexte de gentrification dans lequel elle s'inscrit. Les quartiers centraux se caractérisent en effet de plus en plus par une polarisation de catégories sociales contrastées sur le plan du capital culturel quand ce n'est pas sur celui des revenus !

La deuxième figure de cette avant-garde est Melvin Charney, un architecte montréalais dont le parcours et la carrière sont étroitement liés à l'évolution du rôle de l'architecture dans la société québécoise. Dans les années soixante et soixante-dix, parallèlement à sa carrière universitaire, il effectue des recherches sur les archétypes de l'architecture dite vernaculaire québécoise. À mi-chemin entre l'exploration artistique et l'anthropologie urbaine, son travail consiste à partir de la représentation d'éléments familiers du cadre bâti (par exemple la photo d'une cabane ouvrière) pour découvrir une structure archétypale qu'il tente ensuite de reconstituer au moyen de collages, de montages photographiques ou de structures en bois. Fasciné par les traces de la mémoire collective que l'on peut retrouver dans les images de structures bâties dans un monde proto-architectural, il part à la recherche de l'essence de l'architecture québécoise à une époque où l'éveil d'une conscience nationale commence à peine à gagner une profession encore largement sous influence étrangère.

Cette recherche somme toute assez hermétique aura au Québec plus d'audience dans les milieux de l'art (Musée d'art contemporain, magazines culturels, etc.) que dans ceux de l'aménagement. Toutefois, à la fin des années 1970, la recherche de Charney prend de plus en plus l'allure d'une réflexion sur l'architecture urbaine de Montréal, tout en développant une production de dessins d'architecture qui sont de véritables tableaux où se mélangent le thème de la recherche de la ville perdue et celui de l'holocauste. Trois fonctions de l'art sont ici totalement confondues : l'art comme expression de soi, comme mode de connaissance et comme mode de communication²².

21. France VANLAETHEM, « Un manifeste d'architecture urbaine. La maison coloniale, Montréal », *ARQ*, 55, 1990, p. 39.

22. Il s'agit de la typologie de Marcel FOURNIER, « L'artiste et le discours sur l'art », *Recherches sociologiques*, 19, 2/3, 1988 : 133-146.

Pour CHARNEY, le thème de la représentation est étroitement lié à celui de l'urbanité: «La société fait de chaque usage un signe en soi»²³. Déjà dans ses recherches sur l'architecture vernaculaire, Charney traite toujours d'objets représentés, notamment dans la presse quotidienne. De même, ses travaux d'architecture urbaine portent sur la morphologie originelle de la ville, telle que représentée ou mise en scène, et en tant qu'elle véhicule des références partagées qu'il revient dès lors à l'architecte de décrypter. Par exemple, dans un article sur la montréalité de Montréal, on trouve une description du Complexe Desjardins comme un fragment du cœur de la ville: «Une série de quatre tours de 12 à 40 étages reproduit le profil de la ville, comme si tout le Québec parvenait, au moins sur le plan figuratif, à embrasser sa condition urbaine et était sur le point de recréer une cité nationale, Montréal à sa propre image»²⁴. La figuration est donc au cœur des préoccupations de Charney. Il établit sans cesse un mouvement de va-et-vient entre l'image et la réalité, se situant avec éclat tantôt du côté de l'architecture, tantôt de celui du geste artistique, gratuit.

La contribution de Charney participe aussi d'une façon plus politique à la définition de la sphère publique montréalaise. Anglophone d'origine, il doit cependant composer avec le fait que le bâti montréalais avec lequel il aime tant dialoguer n'est pas neutre. Le triplex montréalais qu'il choisit parfois de mettre en scène est avant tout identifié au Canada français²⁵. Les maisons victoriennes, et en particulier la Maison Shaughnessy devenue le Centre canadien d'architecture et en face de laquelle il a situé son jardin sculptural, appartiennent à un autre univers ethnolinguistique. De plus, il y a encore vingt ans, ces deux types symbolisaient encore la division culturelle du pouvoir. S'y référer explicitement, c'est automatiquement faire référence au combat pour le contrôle de l'espace économique et social de Montréal. Avec le temps, Melvin Charney a pu concilier les multiples formes de la dualité montréalaise. Anglophone enseignant dans une université francophone, mélangeant les genres et les emprunts, on a pu dire de lui qu'il jouait sur tous les tableaux d'un espace montréalais qui en compte certainement plusieurs²⁶.

Rousseau et Charney n'occupent plus au sein du champ architectural une position marginale. Ils remportent concours et prix, et la revue de l'Ordre des architectes parle de leur travail de façon respectueuse et élogieuse. Leur position témoigne également de l'évolution du champ architectural lui-même dans ses relations avec les champs connexes. Une certaine perméabilité s'est instaurée entre les milieux académiques et l'administration municipale. De plus, les gens d'affaires ont commencé à commanditer des concours d'architecture (le Mouvement Desjardins a

23. En 1980, Melvin CHARNEY écrivait un article intitulé «The Montrealness of Montreal. Formations and Formalities in Urban Architecture», *Architectural Review*, 1980, p. 299.

24. *Ibid.*

25. C'est du moins l'image que l'on en a aujourd'hui. Car le *plex* montréalais est, historiquement, d'origine anglo-saxonne!

26. Le contraste avec l'autre «star» de l'architecture montréalaise, Witold RYBCZYNSKI, auteur de *Home* et de *The Most Beautiful House in the World* mérite d'être souligné. C'est en tournant le dos à Montréal, ses conflits et ses enjeux que ce dernier a pu atteindre la célébrité.

soutenu le projet de construction de la Maison coloniale). Ces ouvertures sont consécutives à une série d'opérations et d'événements qui ont délocalisé l'architecture québécoise : l'organisation de « charrettes »²⁷ à l'occasion desquelles de grands noms de l'architecture internationale viennent travailler avec des équipes locales sur des problèmes d'aménagement bien montréalais, l'obtention de prix lors de compétitions internationales prestigieuses sont autant d'éléments qui ont conféré une nouvelle crédibilité aux architectes locaux.

Mais si le déconstructivisme semble de plus en plus faire la une des revues internationales d'architecture, il reste encore fort marginal au Québec tant dans l'opinion publique que chez les professionnels de l'aménagement. La grande majorité des architectes restent fidèles au Mouvement moderne et à ses principaux héros — Le Corbusier, Gropius, Mies van der Rohe, Kahn, Pei, etc. — comme le montre les résultats de l'enquête que nous avons menée auprès du quart des architectes en pratique privée au Québec. Les grandes figures du postmodernisme comme Graves, *a fortiori* celles du déconstructivisme comme Hadid ou Gehry, représentent souvent des modèles à éviter, du moins pour ceux qui les connaissent, ainsi que le révèle le graphique.

Faut-il donc se surprendre si le postmodernisme « version déconstructiviste » n'ait guère essaimé au Québec et que les nouvelles voies suggérées par Charney et Rousseau soient si peu fréquentées qu'on ne peut à proprement parler y voir une transformation des fondements de la légitimité et de l'autonomie de l'architecture ?

Le bilan est somme toute fort mince pour ce qui est du recentrage de la pratique et de la profession architecturale au Québec. Certes, l'architecture a tenté d'utiliser le postmodernisme pour donner une autre représentation d'elle-même. Pour ce faire, elle a voulu profiter d'une nouvelle image de la ville et y contribuer mais dans la mesure où cette image est tantôt celle du passé victorien, tantôt celle des promoteurs de la nouvelle urbanité, les retombées pour l'architecture elle-même ont été modestes. Sa légitimité et son autonomie demeurent toujours aussi fragiles. La mise en représentation s'avère un art difficile, et ce d'autant plus que l'espace représenté est véritablement public. À cet égard, l'architecture et l'architecture de paysage se retrouvent de plus en plus dans le même bateau (en plus de se retrouver aux mains de professionnels qui, jusqu'à récemment, avaient la même formation). Un examen de quelques places publiques aménagées à Montréal dans les dernières années témoigne des difficultés qu'ont les architectes et des aménagistes-designers à imposer leur marque dans la sphère publique.

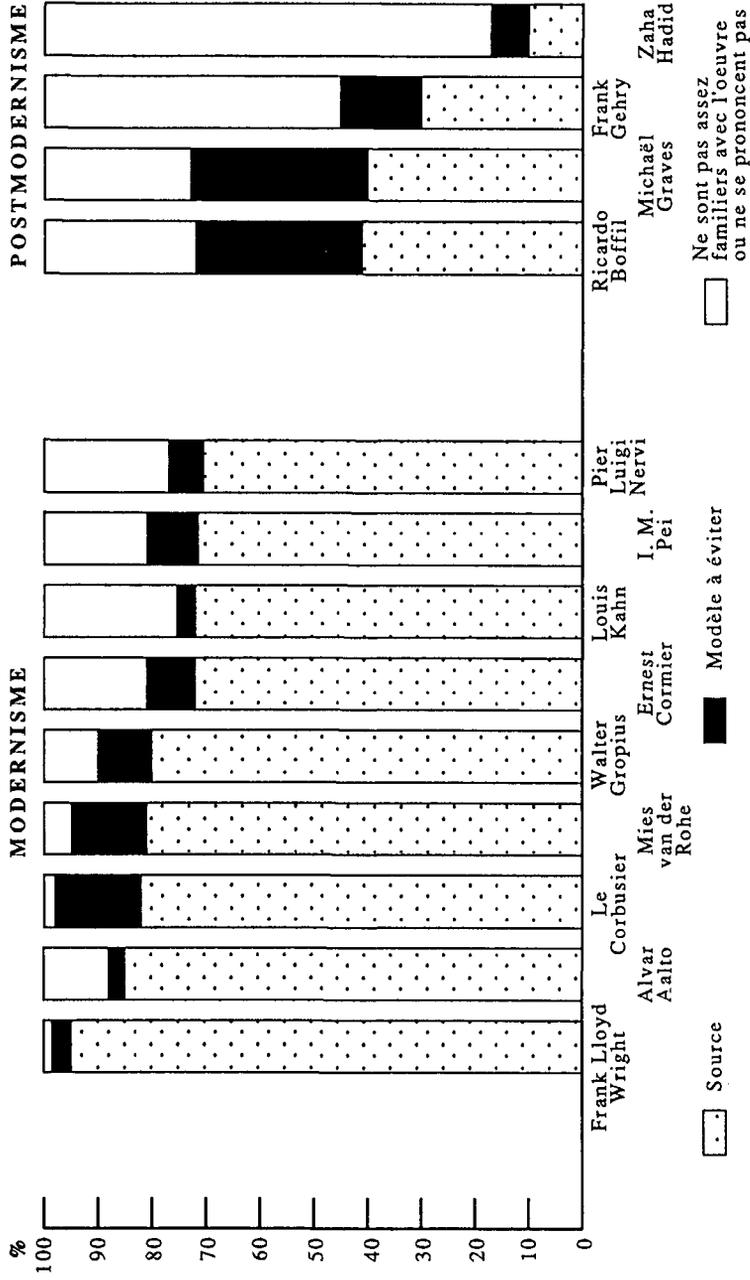
La représentation de l'espace public

La revalorisation des espaces publics est, elle aussi, avec le retour de l'histoire et du design urbain, le résultat d'une remise en question de la vision moderniste d'un

27. Dans la pratique de l'architecture, la charette désigne un travail de conception intensif sur une courte période.

GRAPHIQUE

Les grands noms de l'architecture comme modèles d'inspiration
(N = 398)



SOURCE: A. GERMAIN *et al.*, Informatisation et architecture en pratique privée au Québec, Communication présentée au XVII^e congrès de l'Union internationale des architectes, Montréal, mai 1990.

urbanisme qui préférerait construire la ville à partir de ses pleins (alias les bâtiments) plutôt que de ses vides (alias les rues)²⁸. Jane JACOBS et Richard SENNETT ont depuis longtemps déjà et chacun à leur manière montré que les espaces publics pouvaient constituer un rempart à la fois contre l'insécurité urbaine et les tyrannies de l'intimité²⁹. Il faudra toutefois attendre un certain temps avant qu'ils ne deviennent des objets de prédilection dans les programmes d'architecture³⁰ et dans les politiques urbaines. À présent, ils constituent pour les architectes des occasions de mettre en valeur certaines de leurs œuvres et « le public » en redemande, qu'il s'agisse de rues, de places, de parcs, de jardins, d'atriums, de galeries vitrées ou encore de cages d'escalier, de portiques et de ruelles.

Mais se pose alors la question du sort dévolu aujourd'hui à l'espace public comme espace social et comme espace de représentation de la vie collective. À Montréal, l'aménagement des espaces publics suscite ces dernières années de vives attentes mais aussi de vives controverses. Quelle image de la ville l'aménagement des places publiques nous renvoie-t-il, et quel rôle joue cette image dans la formulation des concepts qui président à ces aménagements ?

Deux traditions ont jusqu'à présent dicté les principes de composition de la majorité des espaces publics montréalais ; la tradition pittoresque aborde l'espace public comme un refuge quasi pastoral, tandis que le fonctionnalisme subordonne la conception au confort et aux besoins des usagers³¹. C'est l'hégémonie de ces derniers qui est remise en cause dans certains aménagements récents au nom des fonctions culturelles qui leur sont imparties. Il ne s'agit pas d'exclure tout élément vert ou d'ignorer toute logique des besoins, mais plutôt de faire prévaloir le potentiel expressif que confère le geste architectural à l'espace urbain. L'espace public ne doit pas seulement être accueillant et réconcilier l'homme avec la nature, il doit représenter la ville en ses traits essentiels.

Le meilleur exemple de ce type d'approche est sans doute la nouvelle place Berri, dans la partie est du centre-ville. Les architectes de paysage³² qui signent ce projet (plan), ont opté pour une approche « imaginaire et poétique » au terme de laquelle le plan doit évoquer une certaine idée de la montréalité, en l'occurrence la montagne, le fleuve, et entre les deux, le cadre bâti. Dans un article portant sur

28. Denise PICHÉ, « Le design urbain : une manière de placer l'humain et la culture au cœur de l'aménagement ? Le cas de Québec », dans A. GERMAIN (dir.), *L'aménagement urbain : promesses et défis*, I.Q.R.C., coll. « Questions de culture », 18, , 1991 : 125-170.

29. Jane JACOBS, *Death and Life of American Cities*, New York, Random House, 1961 ; Richard SENNETT, *Les tyrannies de l'intimité*, Paris, Seuil, 1979.

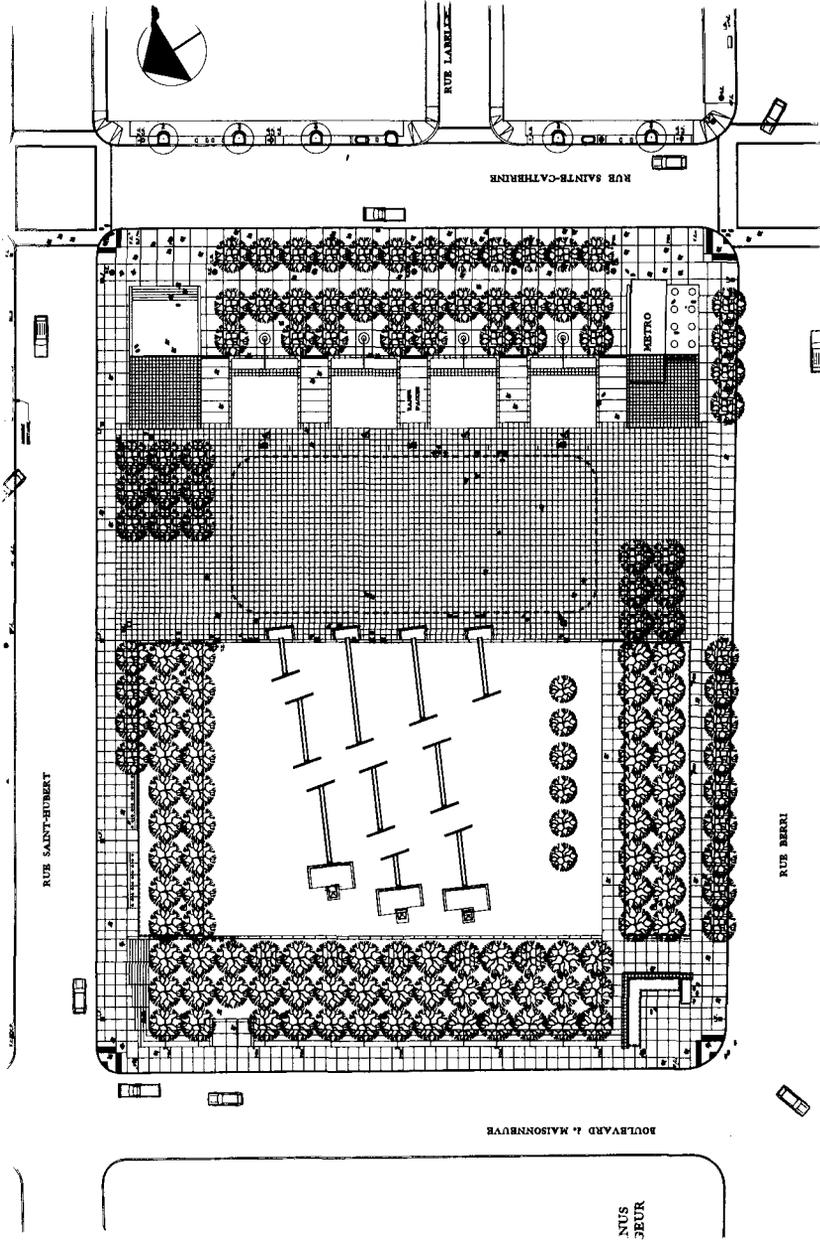
30. Denise Scott BROWN, un des grands noms de l'architecture vient encore de consacrer un article de la célèbre revue *Architectural Design* à la question de la sphère publique (public realm).

31. Les modèles de composition médiéval et renaissant sont beaucoup moins répandus au Québec. Voir Danièle ROUTABOULE, « La composition des parcs : d'hier à demain », *Continuité*, hors série, 1, 1990 : 29-33.

32. Il s'agit de deux professeurs d'université.

PLAN

Place Berri, Montréal



SOURCES: Philippe POUILLAOUEC et Peter JACOBS.

l'orientation de l'architecture de paysage contemporaine, ils situent clairement la représentation au cœur du projet de paysage : « L'idée de paysage dans le paradigme actuel de notre société occidentale renvoie à la représentation par l'homme de ce qui l'entoure »³³. La place Berri est donc composée d'un plan vert incliné surplombé d'une sculpture-cascade, et d'une esplanade minéralisée dont une partie devrait être convertie l'hiver en patinoire. La sculpture due à l'architecte Melvin Charney se présente, elle aussi, comme un miroir de la mise en scène montréalaise puisqu'elle « déconstruit » les gratte-ciel de la ville. Le plan initial prévoyait même l'édification de belvédères de manière à mieux apprécier l'ensemble de la place comme représentation de la montréalité. À la différence du square victorien qui fait pour ainsi dire corps avec le bâti qui l'enserme, la place Berri invite à contempler davantage ce qu'elle renferme plutôt que son « entourage immédiat ». Elle propose aussi une autre expérience du temps et de l'espace dans la mesure où, en se métamorphosant au gré des saisons et des événements dont elle sera le théâtre, elle rompra avec la pérennité associée à la conception victorienne de l'espace public.

Il est intéressant de noter que le discours des concepteurs n'est pas axé sur les contraintes du contexte social (taux élevé d'itinérants et de marginaux, notamment) bien qu'elles soient fort probablement prises en compte par la programmation d'un certain nombre d'équipements. On ne s'attarde guère non plus aux fonctions urbaines adjacentes comme source d'inspiration (UQAM, carrefour principal de lignes de métro, terminus Voyageur, etc.) ou à l'histoire du site, car priorité est donnée au geste de l'architecture de paysage comme œuvre en soi, ou plus précisément comme geste.

L'avenir dira comment les usagers et les passants réagiront au concept proposé et quels rapports à l'espace se développeront avec le temps sur et autour de la place.

D'autres places publiques ont suscité récemment des controverses qui témoignent de l'attachement des habitants tantôt à la vision pittoresque, tantôt à la vision fonctionnaliste de l'espace public urbain à l'encontre des projets culturels que nourrissent les aménagistes à leur propos. La place du Portugal (photo 3) et la place des Amériques (photos 4 et 5) sises toutes deux sur ce couloir traditionnel de l'immigration qu'est le boulevard St-Laurent, mettent en scène le multiculturalisme croissant de la ville en jouant sur la juxtaposition de petites patries dont on exhibe la diversité. La première place, jadis un square résidentiel classique (le square Saint-Jean-Baptiste) vient d'être réaménagée pour la communauté portugaise avec des matériaux et des équipements qui évoquent sans ambiguïté cette culture ibérique. La diminution des surfaces gazonnées au profit d'équipements (gazebo, fontaine) et le revêtement de granite ont été fortement critiqués par une partie des résidents de ce quartier très diversifié sur le plan social et ethnique. À quelques blocs de là, la seconde place rend hommage aux Latino-américains par un design complexe qui multiplie les symboles et les images représentant les trois Amériques et qui culmine

33. Phillipe POUILLAUUEC-GONIDEC et Peter JACOBS, « Le projet de paysage au Québec : problématique et enjeux », *ARQ*, 63, octobre 1991 : 8-11.

PHOTO 3

Place du Portugal, Montréal

SOURCE: Yves BUSSIÈRES.

avec l'érection d'une arche en pierre relativement imposante pour un espace aussi étriqué. Cette place a mérité le prix «citron» de Sauvons Montréal, un groupe de pression qui chaque année distribue ses agrumes aux pires et aux meilleurs projets de l'année.

L'absence d'aménités (bancs) et de verdure a également été invoquée par les nombreuses critiques dont a fait l'objet une troisième place de quartier, la place Roy non loin de la place Berri, qui elle aussi veut parler d'ouverture sur le monde. Ce message sur le cosmopolitisme est véhiculé par une sculpture de l'artiste Michel Goulet qui occupe le centre de la place. Il s'agit d'une table présentant une carte du monde aux océans littéralement débordants, et de chaises offrant aux passants une

PHOTO 4

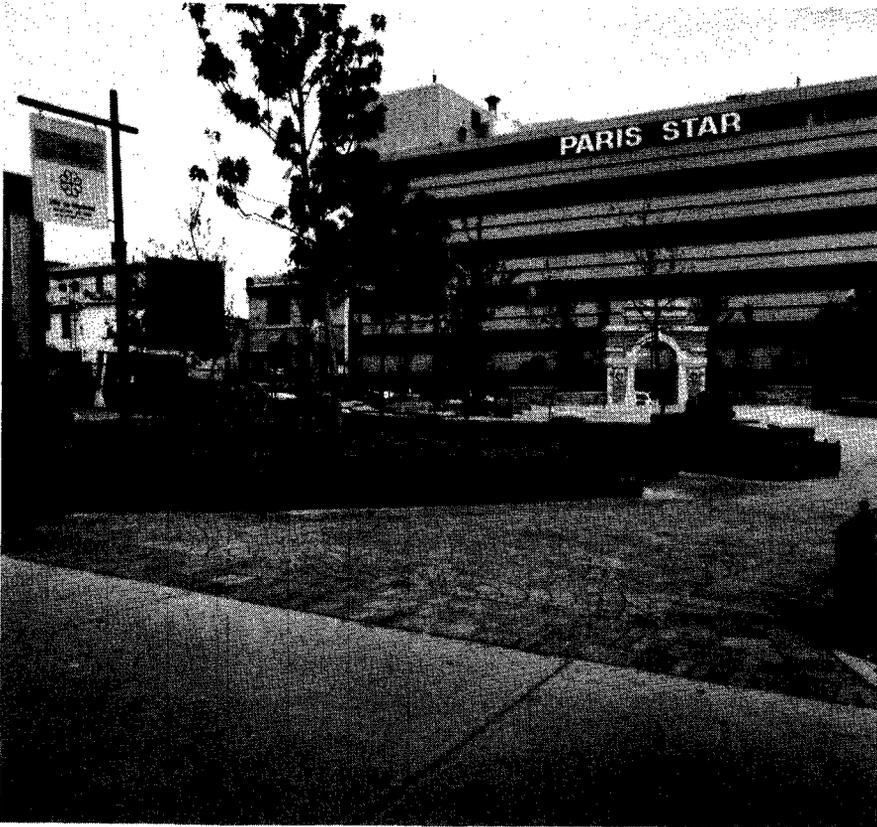
Place des Amériques, Montréal

SOURCE: Yves BUSSIÈRES.

réflexion sur le cheminement dans l'espace plutôt qu'un siège confortable. La pauvreté du design urbain de la place dans son ensemble met en évidence l'inhospitalité du lieu et confère par inadvertance une certaine ironie à la sculpture centrale. Le projet de place avait pourtant fait l'objet de consultations publiques qui ont introduit dans le processus d'aménagement plus de confusion qu'autre chose, en plus d'aviver les attentes de la population résidente.

C'est dans un tout autre contexte qu'a pris forme un des espaces publics récents des plus novateurs et louangés. Le jardin dessiné par l'architecte Melvin Charney pour le Centre canadien d'architecture se situe dans une sorte de non-lieu, entre des bretelles d'autoroute et une artère à grande circulation, à la lisière du centre-ville.

PHOTO 5

Place des Amériques, Montréal

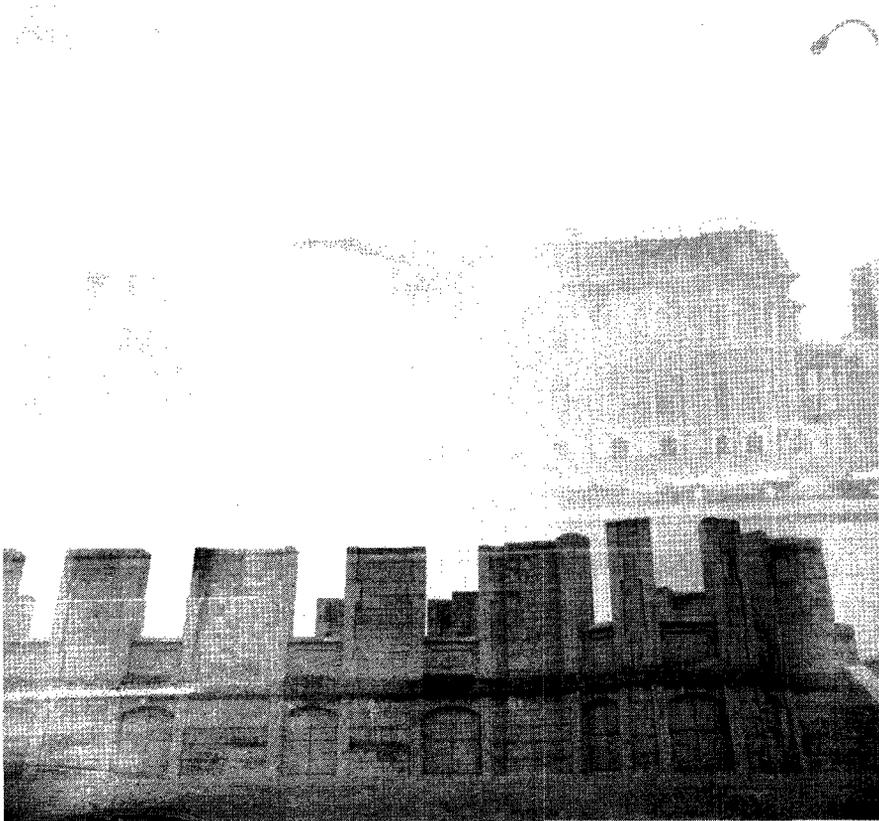
SOURCE: Yves BUSSIÈRES.

D'accès peu aisé, d'abord peu esthétique, ce jardin déroutant attire l'attention et les commentaires. Sans doute est-il à sa place en face d'un musée de l'architecture, classique et élégant, qu'il semble se plaire à provoquer en lui opposant ruine et déconstruction (photo 6). Ce jardin illustre parfaitement l'architecture comme art en représentation.

C'est à la fois un jardin de sculptures où les symboles de l'architecture montréalaise sont littéralement mis sur un piédestal (les silos à grain par exemple), voire brandies (photos 7 et 8)... et un jardin architectural qui raconte la forme urbaine montréalaise, sa morphologie, etc., comme un paradis perdu, couvert de pommiers.

PHOTO 6

Le Centre canadien d'architecture - La Maison Shaughnessy, Montréal



SOURCE: Yves BUSSIÈRES.

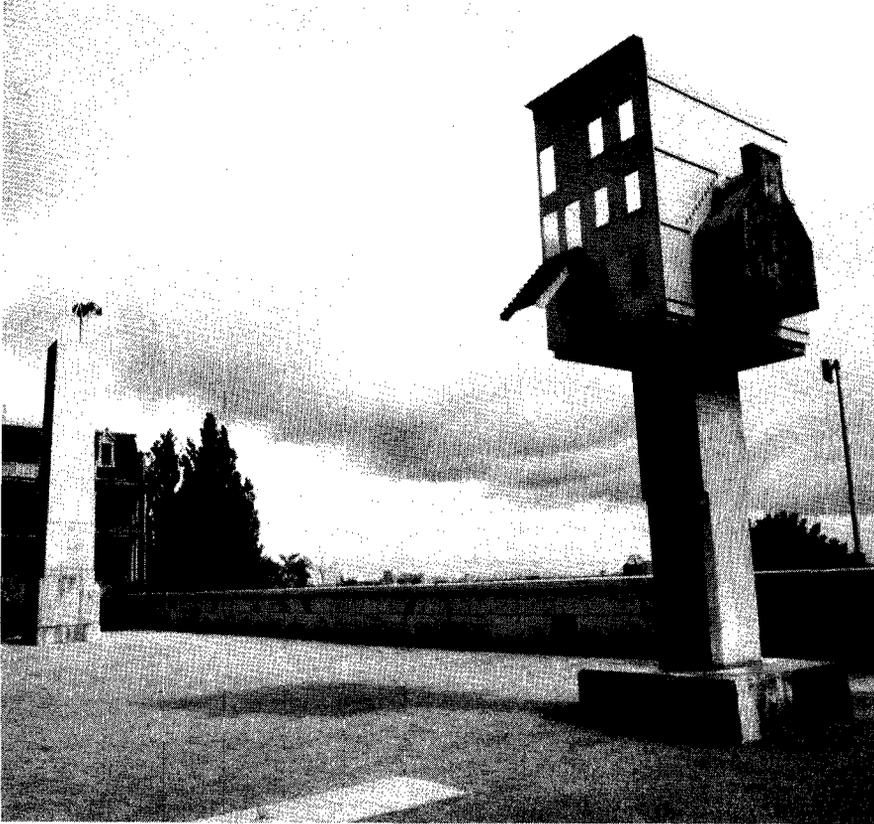
«Le lieu renvoie avec force à ce nouvel archétype qu'est le thème de la cité perdue dans l'inconscient créatif de cette ville», dit son concepteur³⁴.

La conception du jardin procède d'une entreprise sémiologique. De l'aveu de l'auteur, «elle repose sur deux notions : celle du lieu comme fragment du texte urbain, et celle de la spécificité formelle de l'art du paysage comme texte parallèle. Le jardin est constitué par la superposition de ces deux textes, le second étant conçu comme une

34. René VIAU, «Le regard du dormeur. Vues d'Europe», *ARQ*, 50, 1990, p. 36.

PHOTO 7

Le jardin du Centre canadien d'architecture, Montréal



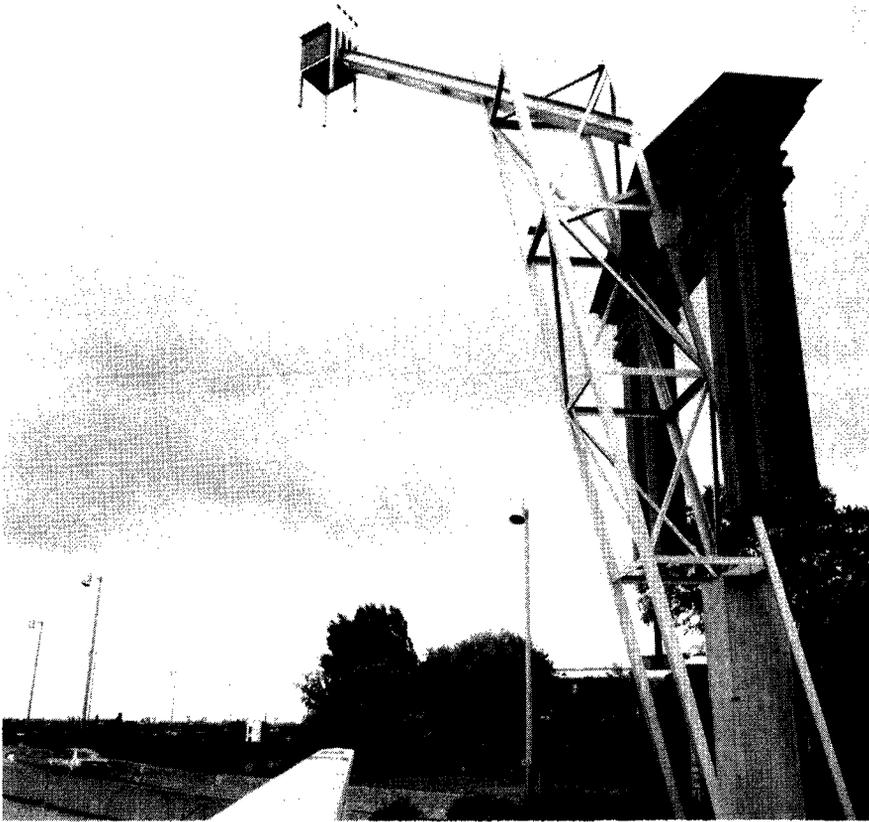
SOURCE: Yves BUSSIÈRES.

représentation du premier»³⁵. On a donc une image-miroir où se renvoient les signes qui représentent la montréalité de la ville et ceux qui évoquent l'histoire de l'architecture. Par exemple, une première rangée de colonnes allégoriques évoquent la maison ouvrière, le silo et la cheminée d'usine. Dans la seconde, la maison ouvrière devient la maison Domino de Le Corbusier, les silos deviennent un temple grec et la cheminée une obélisque. La représentation de l'architecture et la représentation de la ville en surplomb de laquelle le jardin est érigé, sont donc les deux faces d'une même démarche. Des sculptures analogues sont conçues pour la place Berri. Mais cette fois,

35. Melvin CHARNEY, « Un jardin pour le Centre canadien d'architecture », *ARQ*, 47, 1989, p. 24.

PHOTO 8

Le jardin du Centre canadien d'architecture, Montréal



SOURCE: Yves BUSSIÈRES.

ce sont les gratte-ciel de la période moderne qui sont «déconstruits» par les sculptures. Leur installation a déjà suscité une certaine réprobation dans le public...

*
* *
*

Bien sur, les œuvres évoquées dans ces lignes ne correspondent qu'à une partie restreinte de la production architecturale montréalaise contemporaine, mais c'est vers

elles que sont tournés tous les regards car elles représentent une forme d'avant-garde professionnelle. Il n'est donc pas étonnant qu'elles suscitent une abondance de commentaires et de controverses. Leur contribution à la définition de la sphère publique en fait des gestes éminemment « publics » soumis au verdict dit populaire. Et à cet égard, on peut dire que pour les architectes et les aménagistes qui comptaient sur ces projets pour redorer leur blason, la partie est loin d'être gagnée. On peut croire qu'ils seront aussi contestés dans ces tentatives d'agir directement sur l'espace public qu'ils le sont lorsqu'ils se réfugient derrière les façades protégées. En fait, les architectes se butent sans doute à un problème qui les dépasse. Car encore faudrait-il que les Montréalais partagent une culture de l'espace public qui ne se réduise pas à celle des centres commerciaux ! C'est là, certes, un autre débat. Il n'en reste pas moins que l'architecture comme art « en représentation », au double sens du terme, est tributaire jusqu'à un certain point de la crise d'identité que traverse une ville comme Montréal. Les architectes ne pourront se contenter de nous renvoyer encore longtemps l'image de nos traces, de nos archétypes, de notre passé, sans mettre en péril la reconquête de leur légitimité. Le postmodernisme est par nature un entre-deux. La ville a désormais besoin d'authentiques bâtisseurs, capables de réconcilier, d'intégrer l'art et la technique, l'image et le confort, la culture et l'économique. Les architectes en seront-ils ?

Annick GERMAIN

I.N.R.S. - Urbanisation.

Daniel LATOUCHE

I.N.R.S. - Urbanisation.