

DU POTENTIEL DU DIDACTISME EN ARCHITECTURE

ON THE POTENTIAL OF DIDACTICISM IN ARCHITECTURE

**DU POTENTIEL
DU DIDACTISME
EN ARCHITECTURE**

**ON THE POTENTIAL
OF DIDACTICISM
IN ARCHITECTURE**

Publié en février 2019 par **Potential Architecture Books**
T2 – 511 Place d'Armes, H2Y 2W7, Montréal (Québec), Canada
www.potentialarchitecturebooks.com

Aucune partie de ce livre ne peut être utilisée ou reproduite sans la permission écrite de l'éditeur, sauf dans le cas de critiques de livre. Toutes les vérifications raisonnables et nécessaires ont été faites afin d'identifier les titulaires des droits d'auteur. Toutes erreurs ou omissions dans cet ouvrage seront corrigées dans les prochaines éditions.

© Laboratoire d'étude de l'architecture potentielle (LEAP) **LEAP-ARCHITECTURE.ORG**

La Loi sur le Droit d'auteur indique que l'utilisation équitable d'une œuvre ou de tout autre objet du droit d'auteur aux fins d'étude privée ou de recherche ne constitue pas une violation du droit d'auteur. L'utilisation équitable d'une œuvre ou de tout autre objet du droit d'auteur aux fins de critique ou de compte rendu ne constitue pas une violation du droit d'auteur à la condition que soient mentionnés : d'une part, la source, d'autre part, si ces renseignements figurent dans la source : dans le cas d'une œuvre, le nom de l'auteur (Loi sur le Droit d'auteur C-42, art. 29 et 29.1).

Avis important : Sauf indication contraire, les photographies d'édifices et tous les documents de projets présentés dans ce livre proviennent d'archives professionnelles ou institutionnelles. Toute reproduction ne peut être autorisée que par les architectes, concepteurs ou les responsables des bureaux, consortiums ou centres d'archives concernés.

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives Canada

Titre: Du potentiel du didactisme en architecture / sous la direction de Carmela Cucuzzella et Cynthia I. Hammond = On the potential of didacticism in architecture / edited by Carmela Cucuzzella and Cynthia I. Hammond.

Autres titres: On the potential of didacticism in architecture

Noms: Cucuzzella, Carmela, 1962- éditeur intellectuel. | Hammond, Cynthia Imogen, 1969- éditeur intellectuel.

Description: Comprend des références bibliographiques. | Textes en français et en anglais.

Identifiants: Canadiana 2019005008XF | ISBN 9781988962030 (couverture souple)

Vedettes-matière: RVM: Communication en architecture. | RVM: Architecture et société. | RVM: Architecture—Philosophie. | RVM: Sémiotique et architecture.

Classification: LCC NA2584 .D8 2019 | CDD 720.1—dc23

Direction artistique, conception graphique, relecture et révisions : Cindy Colombo
Révision linguistique : Lucie Palombi

LABORATOIRE D'ÉTUDE DE
L'ARCHITECTURE POTENTIELLE

LEAP

CAHIERS DE RECHERCHE
RESEARCH NOTEBOOKS

03

POTENTIAL
ARCHITECTURE
BOOKS

DU POTENTIEL DU DIDACTISME EN ARCHITECTURE

ON THE POTENTIAL OF DIDACTICISM IN ARCHITECTURE

Numéro coordonné par Carmela Cucuzzella, Cynthia Imogen Hammond,
Chanelle Lalonde et Sherif Goubran

- 010 **Du didactisme en architecture: politique, poétique, paradoxes**
Carmela Cucuzzella et Cynthia Imogen Hammond
- 014 **On Didacticism in Architecture: Politics, Poetics, Paradoxes**
Carmela Cucuzzella and Cynthia Imogen Hammond
- 018 **Le didactisme et les politiques de l'espace**
Didacticism and The Politics of Space
- 020 **Du didactisme en architecture: quelques réflexions sur le langage architectural**
Louise Pelletier
- 026 **Architecture and Art for the Public Realm: An Eco-Didactic Turn**
Carmela Cucuzzella
- 036 **Illuminations: Didacticism on the Move**
Cynthia Imogen Hammond
- 044 **Amphibious Architecture: Didactic Devices in a Dialectic Space**
Chanelle Lalonde

- 046 **La poétique du déchiffrement**
The Poetics of Decoding
- 048 **Architecture, territoire, indexicalité**
Denis Bilodeau
- 054 **Didactique du templum**
Pierre Boudon
- 060 **La bibliothèque Marc-Favreau : intentions et déchiffrement**
Louis Martin
- 068 **Didactisme et... réception**
Alessandra Mariani

- 070 **Pédagogie et paradoxe**
Pedagogy and Paradox
- 072 **Ce que l'architecture des écoles d'architecture nous apprend de la critique**
Jean-Pierre Chupin
- 080 **Au sujet de ceci et de cela : l'architecture non neutre**
Anne Cormier
- 086 **Constructing Medical Education in Canada in the Era of Chronic Disease**
Philippe Saurel & David Theodore
- 092 **L'aire ouverte à l'école : un espace restrictif?**
Alexandra Paré

- 094 **Du didactisme à la dialectique**
From Didacticism to Dialecticism
- 096 **Exposer l'architecture et le design : entre plaisir et instruire**
Georges Adamczyk
- 104 **God and his World: The Architecture of the Christian Pavilion at Expo 67**
Nicola Pezolet
- 112 **The Teshima Art Museum: A Topo-art-graphy Didactic Device**
Mandana Bafghinia
- 114 **Self-perception, Determinism, Didacticism**
Sherif Goubran





Du didactisme en architecture : politique, poétique, paradoxes

Carmela Cucuzzella et Cynthia Imogen Hammond

La troisième édition de la série Cahiers de recherche du LEAP Notebooks est consacrée au didactisme dans les domaines de l'architecture, de l'art public et du monde urbain.

Le potentiel didactique de l'architecture a une longue histoire d'exploration et de débat. Ce potentiel multiforme et souvent controversé situe immédiatement la question du langage au premier plan: comment l'architecture parle-t-elle? La réponse est qu'elle parle tout le temps, par des langages fonctionnels, structurels, matériels, formels, techniques, typologiques¹, entre autres, via les registres sémiotiques d'icônes, d'index et de symboles².

Alors, que dit l'architecture?

L'environnement bâti regorge d'objets et de bâtiments conçus de manière didactique dont certains sont très explicites, et d'autres moins explicites, plus mystérieux, voire même

contradictoires. Cet assortiment de lisibilité rappelle le spectre entre le didactisme, dans lequel quelque chose est signalé avec l'intention de convaincre, et la dialectique, dans lequel la possibilité qu'il y ait plus d'un point de vue est saisie³. Même si les architectes ne souhaitent pas que leurs designs soient lisibles de manière simpliste, il est toutefois vrai que chaque objet conçu émet une variété de messages à l'utilisateur, au client, ou au public. Mais comment est utilisé ce pouvoir⁴ ?

En art, le didactisme soulève des questions similaires. Une œuvre qui vise à communiquer clairement et directement risque d'être critiquée pour son caractère trop littéral, ou pire, d'être recatégorisée en tant que propagande. Et pourtant, le moment où l'art perd son spectateur est le moment où ce dernier se dit : « Je ne comprends pas ». Ce qu'il ne comprend pas est le message, le point, la raison

pour laquelle on continue de regarder l'œuvre – peut-être même la raison pour laquelle on choisit d'adopter une mesure qui était auparavant impensée. Quel est le pouvoir de « parler » de l'art et l'architecture dans le domaine public? Et comment ce pouvoir pourrait-il influencer des enjeux sociaux, culturels, politiques, écologiques, pédagogiques, et économiques? Est-ce que le didactisme devrait toujours être reçu avec méfiance, comme ce qui est motivé ou rejeté pour son caractère utopique? Bref, quelle est la valeur du didactisme dans la ville contemporaine? Ce sont quelques-unes des questions qui nous ont conduits au sujet « Du didactisme en architecture » pour le troisième séminaire annuel du LEAP.

Le troisième séminaire annuel du LEAP a eu lieu à l'Université Concordia le 7 avril 2018. Cette journée a réuni dix chercheurs, sept doctorants et deux étudiants à la maîtrise affiliés au laboratoire LEAP. Les chercheurs

affiliés au LEAP ont présenté des articles sur divers sujets qui ont été divisés en quatre sessions. Les thèmes qui sont ressortis ont ensuite façonné l'organisation de ce cahier. Les professeurs Louise Pelletier (UQAM) et Nicola Pezolet (Université Concordia), des invités d'honneur du LEAP, nous ont accompagnés dans notre questionnement sur le didactisme, leurs contributions ayant complété et approfondi nos discussions. Les étudiants des cycles supérieurs ont aussi contribué à la vitalité de ce jour, ayant préparé des questions en réponse à chaque session, et donc mené la discussion tout au long.

Ce numéro spécial prolonge les discussions et les débats qui se sont déployés lors du séminaire 2018, mais il s'agit aussi de la première production de recherche de « The Eco-Didactic Turn in Art and Design Installations for the Public Realm (1992-2017) », financée par le programme Savoir du Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH), 2018-2021. Ce projet de recherche rassemble les expertises de Carmela Cucuzzella, Cynthia Hammond et Jean-Pierre Chupin sur

le phénomène de « l'éco-didactisme » dans le domaine public. Enjambant le design environnemental, l'histoire de l'art et l'architecture, cette enquête interroge les pratiques d'art public et de design récentes au Canada, en particulier celles qui cherchent à transmettre des « leçons écologiques » à un large public, bien au-delà des usagers immédiats d'un lieu ou d'un site donné. Notre préoccupation concerne le contenu et l'expression de telles œuvres d'art et de design, et notre but est d'interpréter ces œuvres à travers leurs formes, leurs contextes et leurs messages⁵.

Particle Falls par Andrea Polli et Chuck Varga installé à San José (USA) en 2010 est un exemple d'art écologique [Fig.1]. Cette œuvre permet de visualiser en temps réel la pollution particulaire dans le San Fernando Corridor. Accompagnée d'un panneau indiquant comment lire l'œuvre d'art, la projection devient bleu foncé lorsque la qualité de l'air ambiant se détériore. Il est clair que le but de ce travail est de rendre visible la qualité variable de l'air et ses implications. En tant que dispositif éco-didactique dans le domaine

public, Particle Falls pourrait bien encourager certains résidents et certains navetteurs à modifier leurs habitudes de mobilité pour adopter des modes de transport plus durables. Mais à quoi sert ce type d'art, au-delà du désir d'informer? Comment sont financés ces projets et par qui? Sur qui repose la responsabilité d'un monde urbain plus durable? Quels outils ces projets offrent-ils au spectateur qui souhaite apporter des changements? Dans les nombreux cas où de telles « éco installations » opèrent dans un registre plus subtil, est-ce que l'œuvre d'art ou de design sacrifie ses objectifs environnementaux (et les autres axés sur la justice) lorsqu'elle prend une forme moins didactique? La prévalence croissante des projets éco-didactiques visant à sensibiliser les citoyens nous a amenés à examiner en quoi le didactisme est une caractéristique omniprésente, inégale et parfois indisciplinée de la ville contemporaine.

La gamme des manifestations de ce phénomène est assez large allant du didactisme le plus explicite, quand l'architecture entend nous enseigner des leçons par sa structure même, à



Fig.1 : Particle Falls (Chutes de particules), Andrea Polli et Chuck Varga, San José, ÉU, 2010.

l'édifice comme panneau d'affichage, en passant par ce langage visuel subtil et silencieux que l'architecture adresse aux flâneurs, jusqu'à la capacité même de choquer par des œuvres critiques dont l'intention vise clairement à déstabiliser. Le domaine urbain fait également partie d'un champ visuel didactique dans lequel la publicité, les plaques patrimoniales, l'art public et à Montréal, les cônes de signalisation orange, s'efforcent d'attirer notre attention, tandis que les signes pointent dans toutes les directions. La ville contemporaine est de plus en plus remplie d'instructions, bruyantes et silencieuses, qui dictent ce qu'on est et ce qu'on n'est pas autorisé à faire. Comment la pratique, l'histoire et la théorie de l'architecture peuvent-elles contribuer à notre compréhension de la communication, l'instruction et l'interaction avec le public dans l'environnement bâti?

En tant que premier résultat de notre subvention Savoir, le troisième séminaire LEAP a abordé le didactisme dans les domaines de l'architecture, de l'urbanisme et de l'art dans la sphère urbaine. Le lecteur trouvera des textes traitant certains aspects de l'éducation architecturale (y compris les écoles dans lesquelles cet enseignement a lieu), mais notre réflexion n'est pas centrée sur la didactique de l'enseignement en studio. Les documents rassemblés explorent plutôt les manières dont le didactisme peut être à la fois une manifestation de forces hégémoniques et une résistance à ces mêmes forces. En d'autres termes, si ce regroupement de textes a un but collectif, c'est d'approfondir notre compréhension du recours potentiellement idéologique au didactisme : en tant que fait des villes contemporaines, comme stratégie de ceux qui ont du pouvoir (et de ceux qui n'en ont pas), et, parfois, de toute urgence.

Le lecteur verra que le cahier est divisé en quatre sections : 1) Le didactisme et les politiques de l'espace; 2) La poétique du déchiffrement; 3) Pédagogie et paradoxe; et 4) Du didactisme à la dialectique.

La première partie aborde l'environnement bâti du point de vue que l'espace est toujours déjà politique. Le texte de Pelletier fournit un aperçu réfléchi des délibérations du séminaire annuel du LEAP, établissant des liens entre les contributions de la journée et les grands courants de l'art et l'architecture⁶. Cucuzzella souligne les messages écologiques de l'éco-art et du design dans le domaine public, ainsi qu'une gamme d'approches pouvant être utilisées pour évaluer les propriétés communicatives de ces œuvres. Hammond explore le recours idéologique au didactisme dans son propre projet artistique collaboratif qui a pris la forme d'une promenade didactique et performative à travers deux quartiers très différents de Montréal.

La deuxième section révèle comment du contenu peut être lu à partir de l'environnement bâti. Bilodeau se concentre sur la signification indexicale en architecture, affirmant que les projets de design sont des opportunités pédagogiques, des expériences poétiques et des dispositifs faisant partie d'un système de relations particulières à l'échelle territoriale. Boudon présente, à travers le « *templum* », un principe cartographique permettant la représentation schématique du territoire en tant qu'« *édification* » et « *territorialité* ». Martin explore la question du didactisme en architecture urbaine à travers une analyse minutieuse de la bibliothèque Marc-Favreau à Montréal, proposant que le langage de la forme bâtie transmette de l'information et parfois des actes

de langage en vue du déchiffrement et de l'interprétation.

La troisième section montre comment le déchiffrement de l'environnement bâti peut déformer et même contredire sa nature. Chupin affirme, à travers une analyse comparative des déclarations des concepteurs ainsi que des discours critiques, que l'architecture des écoles d'architecture est une sorte de contre-exemple qui incarne les erreurs que les futurs architectes devraient éviter. Cormier, reprenant l'idée de la non-neutralité de l'architecture, utilise une stratégie de recherche-création pour s'interroger en quoi le design peut sensibiliser les enfants d'âge scolaire à l'environnement bâti. Saurel et Theodore demandent comment les agencements architecturaux des bâtiments conçus pour l'éducation médicale s'alignent avec les agencements sociaux de l'éducation médicale, affirmant que ces édifices ne possèdent pas leur propre fonction didactique, mais reflètent plutôt le didactisme de la pédagogie médicale elle-même.

La quatrième section se tourne vers le spectre entre dialectique et didactisme. Adamczyk explore ce spectre via l'exposition d'architecture en tant que forme équilibrée entre plaisir et enseignement. Pezolet examine une étude de cas architecturale précise, le pavillon chrétien à Expo 67, en tassant le terme didactisme pour découvrir les complexités qui se retrouvent à son point le plus exagéré et le plus moralisant.

Enfin, à la fin de chaque section énumérée ci-dessus, l'un des étudiants affiliés au LEAP, en se basant sur leurs questions préparées pour le séminaire, propose des liens pertinents entre la question du didactisme en architecture et ses propres intérêts de recherche.

La notion du didactisme englobe l'intention (de l'architecte ou de l'artiste), la typologie (inhérente à la forme architecturale), l'affichage (dans les musées et dans la rue) et la réception (du public). Les auteurs de ce volume ont étudié ces aspects en réfléchissant à l'écologie, la mémoire, la justice spatiale, le territoire, les typologies et toutes les ambiguïtés que ces thèmes suggèrent. La rencontre de ces différents points de vue nourrit la richesse qui figure aux interstices entre les politiques, la poétique et les paradoxes de l'architecture. Ce cahier du LEAP révèle que, afin d'évaluer l'environnement bâti qui nous entoure, nous devons nous interroger sur ce qui pourrait sembler autrement (didactiquement) évident.

Notes

- ¹ Lefebvre, Henri. 2009. *Dialectical Materialism*. Originally published in French in 1940 by Presses Universitaires de France: University of Minnesota Press.
- ² Hattenhauer, Darryl. 1984. "The rhetoric of architecture: A semiotic approach." *Communication Quarterly* 32 (1):71-77.
- Gawlikowska, Anna P. 2013. "From Semantics to Semiotics, *Communication of Architecture*." *Architecturae et Artibus* 1:50-61.
- Barthes, Roland. 1977. "Rhetoric of the Image." In *Image-Music-Text*, edited by Stephen Heath, 32-51. New York: Hill and Wang.
- ³ Hegel, W.F. 1979. *Phenomenology of Spirit*. Oxford University Press.
- Maybee, Julie E. 2016. "Hegel's Dialectics." In *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2016 Edition), edited by Edward N. Zalta.
- ⁴ Ingraham, Catherine. 1992. "Architecture, Lament, Power." *Journal of Philosophy and the Visual Arts*: 10-14.
- ⁵ Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. 2013. *Mille plateaux*. Paris: Ed. de Minuit.
- Markus, Thomas A. 1992. "Language Structure and Building Types." *Nordic Journal of Architectural Research* (4): 35-48.
- ⁶ Pelletier, Louise. 2006. *Architecture in Words: Theatre, Language and the Sensuous Space of Architecture*. Routledge.

On Didacticism in Architecture: Politics, Poetics, Paradoxes

Carmela Cucuzzella and Cynthia Imogen Hammond

The third iteration of the Cahier de Recherche series of LEAP Notebooks takes as its subject didacticism in architecture, public art, and the urban realm.

The didactic potential of architecture has a long history of exploration and debate. This multifaceted, often contentious potential immediately summons language to the foreground: how does architecture speak? The answer is that it speaks all the time, in functional, structural, material, formal, technical, typological languages,¹ and further via the semiotic registers of icon, index, and symbol.²

So, what does architecture say? The built environment is full of didactic, designed objects and buildings, which range from highly legible forms to those that are less explicit, more mysterious, even contradictory. This range of readability echoes the spectrum between didacticism, in which something is pointed out with the intent

to convince, and dialecticism, in which the possibility of more than one point of view is embraced.³ Even if architects do not intend that their designs be legible in some simplistic way, it is nonetheless true that every designed object emits a variety of messages to the user, client, or public. But how is this power used?⁴

Didacticism in art raises similar questions. A work or art that aims to communicate clearly and directly can be criticized for being too literal, or - a more damning judgement - is recategorized as propaganda. And yet the moment when art loses its viewer is the moment when the viewer says to themselves, "I don't get it." "It" being the message, the point, the reason to keep looking - perhaps even the reason to take an action that previously had been unthought. What is art and architecture's power to "speak" within the public realm? And how might this power influence social, cultural, political, ecological, educational, and economic

issues? Should didacticism always be received with suspicion, as motivated, or dismissed as utopian? In short, what is the value of the didactic within the contemporary city? These were some of the questions that led us to propose the topic "On Didacticism in Architecture" for the third annual LEAP Seminar.

The third annual LEAP Seminar was held at Concordia University on April 7th, 2018. Our day-long engagement with didacticism brought together ten researchers, seven PhD students, and two master's students affiliated with the LEAP laboratory. LEAP-affiliated researchers presented papers across a variety of subjects, which were divided into 4 sessions. The themes that emerged subsequently shaped the organization of this notebook. Professors **Louise Pelletier** (UQAM) and **Nicola Pezolet** (Concordia University), honoured guests of the LEAP, accompanied our journey into the question of didacticism, their

contributions complementing our offerings and deepening our discussion. The participating graduate students also shared in the vitality of the day, offering prepared questions in response to each session, and thus leading the discussion throughout.

This special issue extends the discussions and debates that took place within the 2018 Seminar, but it is also the first research outcome of “The Eco-Didactic Turn in Art and Design Installations for the Public Realm (1992-2017)”, funded by the Insight Program of the Social Sciences and Humanities Research Council of Canada (SSHRC), 2018-2021. This research project gathers the expertise of Carmela Cucuzzella, Cynthia Hammond, and Jean-Pierre Chupin on the phenomenon of “eco-didacticism” in the public realm. Straddling environmental design, art history, and architecture, this investigation interrogates recent public art and design in Canada, specifically art and design that seeks to impart “eco-lessons” to wide audiences, well beyond the immediate users of a given space, or site. Our preoccupation encompasses the content and expression of such works of art and

design, and our aim is to read these works through their form, materials, context, and message.⁵

An example of an eco-art work is Particle Falls by Andrea Polli and Chuck Varga installed in San José (USA) in 2010 [Fig.1]. This work provides a real-time visualization of particulate pollution in the San Fernando Corridor. Accompanied by a billboard announcing how to read the work of art, the projection turns dark blue when the quality of the surrounding air deteriorates (Figure 1). Clearly, the intent of this work is to render variable air quality, and its implications, visible. As an eco-didactic device in the public realm, Particle Falls may well encourage some residents and commuters to shift their mobility habits to more sustainable modes of transport. But what purposes, beyond the desire to inform seen here, do such works of art serve? How are they being funded, and by whom? Upon whose shoulders is the responsibility for a more sustainable urban realm being placed? What actual tools do such works offer the viewer who wants to make change? In the many instances where such “eco-installations” operate in a subtler

register, does the work of art or design sacrifice environmental (and other justice-oriented) objectives when it takes a less didactic form? The growing prevalence of eco-didactic projects aiming to mobilize citizen awareness has led us to consider how didacticism is a ubiquitous, uneven, and sometimes unruly feature of the contemporary city.

We can see this presence across a range of forms and expressions: overt didacticism in which architecture aims to teach us lessons through structure; the building as billboard; the subtle nature of architecture’s visual language as a way of quietly speaking to passers-by, and; the shock value of critical works whose intention is to unsettle and critique the status quo. The urban realm is also part of a didactic visual field in which advertising, heritage plaques, public art and - in Montreal, orange traffic cones - strive for our attention, while signs point in all directions. The contemporary city is, increasingly, filled with instructions, loud and quiet, on what one is, and what one is not, allowed to do. How can the practice, history, and theory of architecture contribute to our understanding of communication,



Fig.1 : Particle Falls, Andrea Polli and Chuck Varga, San José, USA, 2010.

instruction, compulsion, and interaction with the public, in the built environment?

As the first result from our Insight funding, the third LEAP Seminar mused upon didacticism in architecture, urban planning, and art in the urban realm. The reader will find texts here that address aspects of architectural education (including the schools in which this education takes place), but our reflection is not centred on the didactics of studio teaching. Instead, the papers collected here explore the ways in which didacticism can be both the manifestation of hegemonic forces, and resistance against those same forces. In other words, if this assembly of texts has a collective purpose, it is to deepen our understanding of the potentially ideological recourse of didacticism: as a fact of contemporary cities; as a strategy of those in power (and those without); and - sometimes - as urgently necessary.

The reader will find that the Notebook is divided into four sections: 1) Didacticism and the Politics of Space; 2) The Poetics of Decoding; 3) Pedagogy & Paradox and; 4) From Didacticism to Dialecticism.

The first section approaches the built environment from the perspective that space is always, already political. **Pelletier's** paper provides a thoughtful overview of the deliberations that took place at the LEAP annual seminar, drawing connections between the papers and larger currents in art and architecture.⁸ **Cucuzzella** highlights the ecological messages of eco-art and design in the public realm, as well as a range of approaches that could be used to assess the communicative properties of such works. **Hammond** explores the ideological recourse to didacticism in her own collaborative, site-responsive public artwork, which took the shape of a didactic and performative

walk through two very different Montreal neighbourhoods.

The second section unveils how content may be read from the built environment. **Bilodeau** focuses on indexical signification in architecture, arguing that design projects are pedagogical opportunities, poetic experiences, and devices that form part of a system of particular relations on a territorial scale. **Boudon** presents, through the "templum", a cartographic principle that allows the schematic representation of territory as both "edification" and "territoriality". **Martin** explores the question of didacticism in urban architecture through a careful analysis of the Marc-Favreau Library in Montreal, proposing that the language of built form conveys information but sometimes also a speech act, that awaits decryption and interpretation.

The third section shows how the reading of the built environment can distort and even contradict its very nature. **Chupin** argues, through comparative analyses of designers' statements and critical discourses, that the architecture of architecture schools acts as a kind of experiential counter-example that embodies the mistakes that future architects should avoid. **Cormier**, taking up the idea of the non-neutrality of architecture, utilizes a research-creation strategy to ask how design might sensitize school-age children to the built environment. **Saurel and Theodore** ask how the architectural arrangements of buildings designed for medical teaching align with the social arrangements of medical education, arguing that these buildings do not possess their own didactic purpose, but rather reflect the didacticism of medical pedagogy itself.

The fourth section draws the reader's attention to the spectrum between dialecticism and didacticism.

Adamczyk explores this spectrum

via the architectural exhibition as a form balanced between pleasure and instruction. **Pezolet** investigates a specific architectural case study that pushes the term didacticism to discover the complexities that can be found at its furthest, moralizing edge, the Christian Pavilion at Expo 67.

Finally, at the end of each section listed above, one of the LEAP graduate students builds from the questions that they prepared for the seminar, offering insightful connections between the question of didacticism in architecture and their own research interests.

The notion of didacticism encompasses intention (of the architect or artist), typology (inherent to architectural form), display (within museums, and on the street), and reception (by the public). The contributors to this volume have investigated each of these areas by reflecting on ecology, memory, spatial justice, territory, typologies, and all the ambiguities that these themes suggest. The encounter of these diverse points of view nourishes the richness that is always waiting at the interstices between the politics, poetics, and paradoxes of architecture. This LEAP Notebook reveals that in order to evaluate the built environment that surrounds us, we need to ask questions about what might otherwise seem (didactically) obvious.

Notes

- ¹ Lefebvre, Henri. 2009. *Dialectical Materialism*. Originally published in French in 1940 by Presses Universitaires de France: University of Minnesota Press.
- ² Hattenhauer, Darryl. 1984. "The rhetoric of architecture: A semiotic approach." *Communication Quarterly* 32 (1):71-77.
- Gawlikowska, Anna P. 2013. "From Semantics to Semiotics, Communication of Architecture." *Architecturae et Artibus* 1:50-61.
- Barthes, Roland. 1977. "Rhetoric of the Image." In *Image-Music-Text*, edited by Stephen Heath, 32-51. New York: Hill and Wang.
- ³ Hegel, W.F. 1979. *Phenomenology of Spirit*. Oxford University Press.
- Maybee, Julie E. 2016. "Hegel's Dialectics." In *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2016 Edition), edited by Edward N. Zalta.
- ⁴ Ingraham, Catherine. 1992. "Architecture, Lament, Power." *Journal of Philosophy and the Visual Arts*: 10-14.
- ⁵ Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. 2013. *Mille plateaux*. Paris: Ed. de Minuit.
- Markus, Thomas A. 1992. "Language Structure and Building Types." *Nordic Journal of Architectural Research* (4): 35-48.
- ⁶ Pelletier, Louise. 2006. *Architecture in Words: Theatre, Language and the Sensuous Space of Architecture*. Routledge.

LE DIDACTISME ET LES POLITIQUES DE L'ESPACE



DIDACTICISM AND THE POLITICS OF SPACE

LEAP ANNUAL SEMINAR
CABRIER DES RÉSUMÉS | CONFERENCE BOOKLET
PAVILLON DES SŒURS-GRISES | GREY NUNS BUILDING, E-104



Du didactisme en architecture : quelques réflexions sur le langage architectural

Louise Pelletier, UQAM

On Didacticism in Architecture: Some Reflections on the Architectural Language

How do we know, when we first enter a place, that it is an institutional building dedicated to education, a correctional center, an opulent residence or student housing? How can we identify what moves us, or on the contrary, what terrifies us about certain spaces? For centuries, architects have sought to define the expressive power of architecture, its ability to express the destination or use of a building, to communicate meaning in their creations. If didacticism can sometimes have a derogatory meaning when it indicates a willingness to explain phenomena whose understanding should be perceived implicitly, when applied to the field of architecture, it opens more broadly to questions of teaching related to the process by which we generate form, as well as the communication strategy of the project. How can one communicate ingenuity, on the one hand, and ensure that the intention of the designer is fully understood, on the other hand?

Comment sait-on, quand on entre dans un lieu pour la première fois, qu'il s'agit d'un bâtiment institutionnel dédié à l'éducation, un centre correctionnel, une résidence cossue ou pour étudiants?

Comment peut-on identifier ce qui nous émeut ou au contraire de qui nous terrifie de certains espaces? Depuis des siècles, les architectes ont cherché à définir le pouvoir expressif de l'architecture, sa capacité à exprimer la destination ou l'usage d'un bâtiment, à communiquer un sens à leurs créations.

Si le didactisme peut parfois avoir un sens péjoratif quand il indique une volonté d'expliquer des phénomènes dont la compréhension devrait être perçue implicitement, lorsqu'appliqué au domaine de l'architecture, il ouvre plus largement sur des questions d'enseignement lié à la conception et à la génération formelle, ainsi qu'à des stratégies communicationnelles du projet : comment peut-on communiquer un savoir-faire d'une part, et s'assurer que l'intention du concepteur est pleinement comprise d'autre part.

La question de la pédagogie du projet commence à se poser en architecture avec la création des premières écoles en France au milieu du dix-huitième siècle. C'est aussi le moment où la valeur expressive de l'architecture devient problématique. Puisque plusieurs intervenants durant la journée d'étude ont fait référence directement ou indirectement à la notion de

l'architecture parlante et les théories de l'expression architecturale au dix-huitième siècle, je me permets un détour historique.

Traditionnellement et jusqu'à la fin du dix-septième siècle, ce langage architectural était solidement ancré dans la notion de décorum, l'usage approprié de l'ornement, ce que Vitruve appelait « l'ensemble parfait d'une œuvre composée de détails convenus, conformément aux précédents¹ ». Fondé sur des proportions naturelles inspirées du corps humain, le langage commun de l'expression architecturale reposait sur les proportions des ordres architecturaux et permettait à toute une société de partager le sens d'un ouvrage donné, de comprendre son usage ou sa destination. Les ordres architecturaux n'étaient pas des transformations formelles abstraites, ils étaient fondés sur une compréhension universelle des proportions naturelles du corps humain traduites dans le rapport entre la hauteur des colonnes et leur diamètre, l'ornementation des chapiteaux traduisant un caractère spécifique. Avec la désagrégation du langage architectural provoquée par la remise en question de la valeur arbitraire des ordres architecturaux par Claude Perrault au cours de la seconde moitié du dix-septième siècle, la notion d'arbitraire commence à perturber le pouvoir expressif communément accepté des ordres architecturaux et des proportions avec la publication d'ouvrages tels que le *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne*

(1650) de R. Fréart de Chambray et l'*Ordonnance des cinq espèces de colonnes* (1683) de Perrault. Sans entrer dans les détails, il suffit de se rappeler que les variations observées entre les proportions des ordres architecturaux chez Alberti, Vignole ou Palladio allaient introduire une notion d'arbitraire dans ce langage formel compris jusqu'alors comme étant universel². Confrontés au problème d'une discipline qui perdait peu à peu son langage universel, les architectes ont commencé à chercher de nouvelles façons de maintenir le rôle expressif de l'architecture.

Au début du dix-huitième siècle et jusqu'à la fin de l'Ancien Régime, les théoriciens comme les praticiens de l'architecture commencèrent à explorer d'autres modes d'expression pour véhiculer les émotions et les sensations des espaces architecturaux. Étienne Louis Boullée, par exemple, allait développer toute une théorie de l'expression du caractère architectural inspirée des saisons, alors qu'en plein cœur de la Révolution française, l'architecte français, auteur du traité *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation* (1804), Claude-Nicolas Ledoux développait un programme architectural dont le langage faisait fi de la grammaire et des éléments syntactiques habituels, mais où chaque bâtiment cherchait à exprimer le plus précisément possible le caractère des clients - fictifs pour la majorité – de son projet utopique.

L'analogie avec l'*Architecture parlante* de la fin du dix-huitième siècle devient particulièrement pertinente lorsque l'on cherche à cerner les enjeux de communication plus larges. L'écart plus ou moins grand entre le langage architectural (en transformation à l'époque avec l'abandon des ordres classiques) et le message proprement dit – dans le

cas de Ledoux, l'émergence du statut de l'individu rendu explicite dans l'évocation de chaque client pour qui les bâtiments étaient imaginés – demeure aujourd'hui l'enjeu fondamental soulevé par l'approche didactique en architecture. Ce détour historique vise principalement à illustrer la tension qui existe dès le début de la modernité, et qui perdure selon moi, entre le langage architectural dont la sémantique tend à s'effriter (la perte d'un langage universel) et la nécessité accrue de communiquer un message de plus en plus précis (monosémique) du projet architectural.

C'est ce que l'on retrouve entre autres dans le tournant éco-didactique en art et en architecture qu'aborde Carmela Cucuzella. La sculpture-poisson en bouteilles de plastique réalisée à Rio de Janeiro dans le cadre de la Conférence des Nations Unies sur le développement durable, par exemple, semble être motivée par le besoin d'exprimer et même d'expliquer de façon non ambiguë une position éthique face aux enjeux environnementaux. À Montréal, plusieurs artistes s'inscrivent dans cette approche artistique qui vise à développer une conscience environnementale chez le spectateur / visiteur. Je pense entre autres au travail d'Isabelle Hayeur dont plusieurs œuvres sont composées à partir d'images de sites d'enfouissement ou de terrains vagues qu'elle se réapproprie de façon à révéler une dimension cachée de ces lieux désolés. Dans l'œuvre *Issue* (Montréal, 2004) réalisée à l'incinérateur des Carrières pour l'événement biennal de nouveau média intitulé *Désert* du groupe Champ Libre, par exemple, l'artiste mettait en scène une vidéo interactive installée à la toute fin du long tunnel qui servait autrefois à charger les sédiments résiduels du processus d'incinération. Le paysage artificiel s'éloignait au fur et à mesure que l'on s'y approchait, provoquant une réflexion

sur l'opposition entre nature et paysage dénaturé à travers une expérience immédiate et viscérale de l'œuvre. Alors qu'elle juxtaposait la ruine industrielle avec des vues d'un paysage désert reconstitué à partir d'une décharge à proximité, son travail, comme celui de nombreux autres artistes contemporains, utilise les résidus de notre surconsommation comme éléments critiques. Mais plutôt que de dicter un message explicite sur notre rapport à l'environnement, il permet d'imaginer des programmes latents pour des espaces urbains marginaux et d'ouvrir une réflexion plus large sur la situation contemporaine. **[Fig.1]**

Dans une entrevue avec les critiques d'art Wouter Hillaert et Sébastien Hendrickx, la philosophe Chantal Mouffe insiste sur l'importance « que nos pratiques critiques ne soient pas que des pratiques de dénonciation ».³ L'œuvre d'art ou d'architecture doit conserver une certaine ouverture, une ambiguïté dans son message et son discours afin que les spectateurs / occupants aient la possibilité de se projeter dans le travail et d'évaluer la possibilité qu'ils puissent faire partie de la situation implicitement critiquée. Si la critique est unilatérale et ne laisse aucune place à l'appropriation, le jugement risque d'être considéré comme ne s'appliquant pas à soi-même et de rester sans écho. Une question de méthodologie devient ici centrale à l'analyse de cette forme de communication. Si l'éco-art est motivé par le désir d'informer et d'engager un dialogue susceptible de véritablement changer le comportement de la société, comment pouvons-nous tester l'efficacité du message? Les gens se sentent-ils responsables de ce qui est critiqué, ou est-il perçu comme quelque chose d'extérieur sur lequel ils n'ont aucun contrôle? Il est utile de se rappeler que selon Octavio Paz, l'art digne de ce nom doit être polysémique. Le rôle du langage dans les

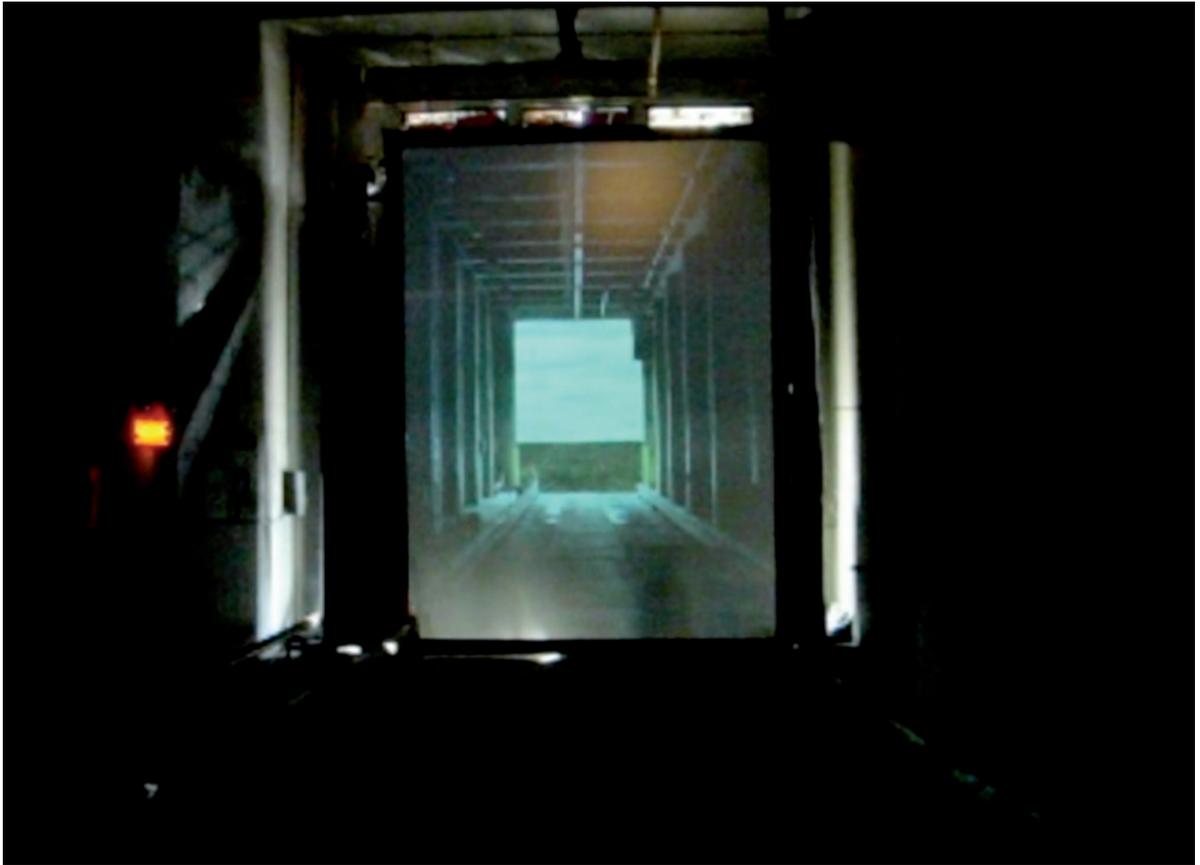


Fig.1 : Issue, d'Isabelle Hayeur, Montréal (2004)

promenades narrées dont parle Cynthia Hammond pointe aussi vers les différents niveaux d'interprétation suggérés à travers la lecture d'un lieu. L'utilisation de romans bien connus comme *Bonheur d'occasion* (1945) de Gabrielle Roy ou *The City Below the Hill* (1897) de Herbert Brown Ames, par exemple, ou encore le film de Denys Arcand, *Réjeanne Padovani* (1973), qui met en scène la faille urbaine séparant Westmount de Saint-Henri lors de la construction de l'autoroute Ville-Marie, où le corps de la protagoniste se retrouve enseveli (littéralement coulé dans le béton) transformant le site en un lieu de sacrifice humain, suggère cette complexité du langage narratif et la coexistence possible de

réécits parallèles sur un lieu donné. La promenade animée entre le parc Westmount et le parc Saint-Henri autour du thème de la désindustrialisation et ses conséquences insiste toutefois sur la façon dont l'environnement bâti « performe » les différences de classes sociales dans un parcours qui se veut explicitement didactique. Ici, le choix même du trajet est très significatif. La lecture des lieux en serait très différente si le trajet était raconté en sens inverse : de Saint-Henri à Westmount. Ce pouvoir qu'a une séquence temporelle de qualifier notre expérience d'un parcours en y superposant un récit fictif est précisément ce qui est mis de l'avant par l'artiste canadienne Janet Cardiff à qui l'on doit le développement

des premiers parcours urbain audio à partir de 1995. Ses parcours sonores ouvrent un espace d'interprétation entre le lieu physique et le texte.

La relation dialogique entre les œuvres indexiques analysées par Denis Bilodeau et le contexte qui leur sert d'ancrage est une piste fondamentale pour les projets d'architecture et d'interventions urbaines. La relation bilatérale entre l'œuvre et son contexte fait vibrer le lieu et révèle une dimension autre qui prend vie à travers les interactions des individus. Dans des cas privilégiés, elle permet la création d'un moment de rencontre par la décontextualisation du lieu.

Pierre Boudon quant à lui aborde la didactique du templum. Dans son ouvrage séminal du I^{er} siècle av. J.-C., Vitruve utilise l'expression *summum templum architecturae* dans un contexte très spécifique lorsqu'il décrit les qualités de l'architecte: « Puisque l'architecture doit être ornée et enrichie de connaissances si nombreuses et si variées, je ne pense pas qu'un homme puisse raisonnablement se donner tout d'abord pour architecte. Cette qualité n'est acquise qu'à celui qui, étant monté dès son enfance par tous les degrés des sciences, et s'étant nourri abondamment de l'étude des belles-lettres et des arts, arrive enfin à la *suprême perfection de l'architecture*⁴ ». Ici, *summum templum architecturae* est traduit par « la suprême perfection de l'architecture ». Pour Vitruve, le *templum* peut donc être compris dans un sens métaphorique de la perfection suprême de l'architecture. Compris dans le contexte des rituels de fondation des villes, le *templum* prend alors un sens plus littéral, celui du lieu auspiceux d'où l'on prend la mesure du monde avant d'effectuer le tracé du *decumanus* et du *cardo*. Suivant cette origine étymologique liée à la notion de contemplation, le *templum* revêt ainsi le sens d'un lien entre la perfection visible dans les astres et le tracé des villes.

Le texte de Bechara Helal sur la rhétorique constructive de Pier Luigi Nervi aborde de façon moins directe, mais tout aussi pertinente la volonté d'un architecte/ingénieur de maintenir la tension sémantique entre l'idée poétique à la base d'un projet et la technologie, qui par définition tend à réduire et même éliminer la distance d'interprétation entre l'idée et sa réalisation. Cet exemple nous ramène au dilemme à la base de la modernité, suivant lequel le projet architectural ne devrait pas avoir à chercher à l'extérieur de sa propre technicité le sens de sa création – c'est précisément ce qu'enseignait

Jean-Nicolas-Louis Durand au début du dix-neuvième siècle. Nervi démontre qu'il n'a pas simplement assimilé l'idée de la modernité, il s'en est émancipé dans la façon dont le projet n'est pas simplement confiné à sa résolution technique. Le cas de la Australia Square Tower, le plus haut édifice en béton léger de l'Australie au moment de son inauguration en 1967, constitue un exemple éloquent. Ses renforts à nervures entrelacées et poutres de support radiales, qui permettent la continuité entre l'intérieur et l'extérieur, sont à la fois emblématiques de l'ingénierie moderne et évocatrices de l'architecture romaine et de la Renaissance – on y reconnaît à la fois l'influence du Panthéon et le génie d'un Philibert de l'Orme. Cette capacité d'être cohérent sur deux registres très distincts – cette polysémie du projet – constitue une partie du génie de Nervi. **[Fig.2]**

Le double aspect du didactisme en architecture évoqué plus tôt, entre pédagogie et stratégie communicationnelle, trouve une forme de symbiose à la fin du dix-huitième siècle dans une nouvelle volonté d'exposer l'architecture. Dans ce contexte, la communication de l'architecture prend aussi une dimension de préservation dans de nouvelles institutions muséales comme le musée des monuments français à Paris au moment de la Révolution française, ou encore le musée John Soane à Londres. L'exposition de l'architecture comme une pratique de l'éphémère pose à la fois la question du rôle des outils de représentation sur le processus de génération formelle, et sur le message communiqué par les artefacts présentés. Historiquement, deux approches distinctes qualifiant les façons d'exposer l'architecture se sont opposées et se distinguent

conceptuellement par le rôle accordé aux outils de représentation. Tout au long des dix-neuvième et vingtième siècles, la première approche « restitue ses éléments en vraie grandeur ou sa reconstruction⁵ ». Le bâtiment est à échelle réelle. Les pavillons éphémères des Expositions Universelles, qui ont contribué à marquer les orientations des grands mouvements architecturaux jusqu'au milieu du vingtième siècle, font partie de cette première approche. Ils continuent aujourd'hui à être des laboratoires de recherche et d'expérimentation. Le deuxième courant, plus muséal, repose sur « la présentation de documents relatifs aux édifices, quelle que soit leur nature⁶ », et propose des outils rationnels / conventionnels de représentation architecturale, tels les maquettes, les fragments et les dessins techniques. Pour le visiteur, la principale différence entre ces deux courants est le rapport à la réalité et à la compréhension de l'espace. Dans le premier cas, l'expérience physique participe pleinement à la compréhension de l'architecture alors que, dans le second, cette réalité n'est accessible que par une forme de médiation où l'esprit doit se transporter ou se transposer dans les représentations. Les institutions muséales consacrées à l'architecture se sont traditionnellement inscrites dans ce second courant de pensée.

L'exposition de l'architecture joue depuis ses débuts un rôle multiple. En plus d'une volonté de préservation mentionnée plus haut, la dimension pédagogique était au cœur des premières institutions muséales comme le musée John Soane et le musée des monuments français, ou encore la toute première collection qui fut à la base du Victoria and Albert Museum. La diffusion au grand public s'amorce en 1932 avec l'exposition sur le style international au MoMA. Un département dédié au design et à l'architecture sera créé suite au succès de cette

première exposition. Dès le milieu du vingtième siècle, plusieurs institutions entièrement consacrées à l'architecture comme le musée de l'architecture Finlandaise, puis le Centre Canadien d'Architecture, la Cité de l'architecture et du patrimoine, ou encore l'Institut d'Architecture des Pays-Bas (NAi), jouent aussi un rôle dans la formation des futurs architectes et bâtisseurs. Au début des années 1990, les musées d'architecture deviendront des lieux d'expérimentation formelle et

spatiale. L'on peut penser entre autres à l'exposition séminale *Les Cités de l'archéologie fictive* de Peter Eisenman au CCA en 1994, ou encore *Silent Collisions* par Morphosis au NAi, qui décloisonnera les pratiques du design autour de projets communs. Le MoMA-PS1 fait la promotion depuis 2000 du YAP (Young Architect Program), qui permet à de jeunes firmes d'architectes d'explorer le potentiel des structures éphémères. Les expositions à caractère thématique quant à elles, mettent de

l'avant le rôle du designer / architecte comme acteur socioculturel et politique dans des expositions comme *Small Scale Big Changes* (2010) ou encore *Foreclosed: Rehousing the American Dream* (2012) toutes deux produites au MoMA sous l'égide de Barry Bergdoll. Elles exposent des solutions innovantes impliquant le public et les intervenants gouvernementaux.

Depuis les trois dernières décennies, le rôle des expositions d'architecture oscille entre une intention didactique et une visée dialogique. Au regard des exemples historiques identifiés précédemment, plusieurs pistes de réflexion se déclinent autour de trois grands thèmes : l'exposition comme laboratoire, l'exposition comme vitrine sur le design et l'architecture, et l'exposition comme plateforme de discussion autour de différents enjeux. Ainsi, le contexte où l'on expose l'architecture constitue pour moi un lieu privilégié d'échange et de réflexion sur le processus d'idéation et les différentes façons de mettre en scène les grandes questions qui en découlent tout en préservant une ouverture au niveau de l'interprétation du message.

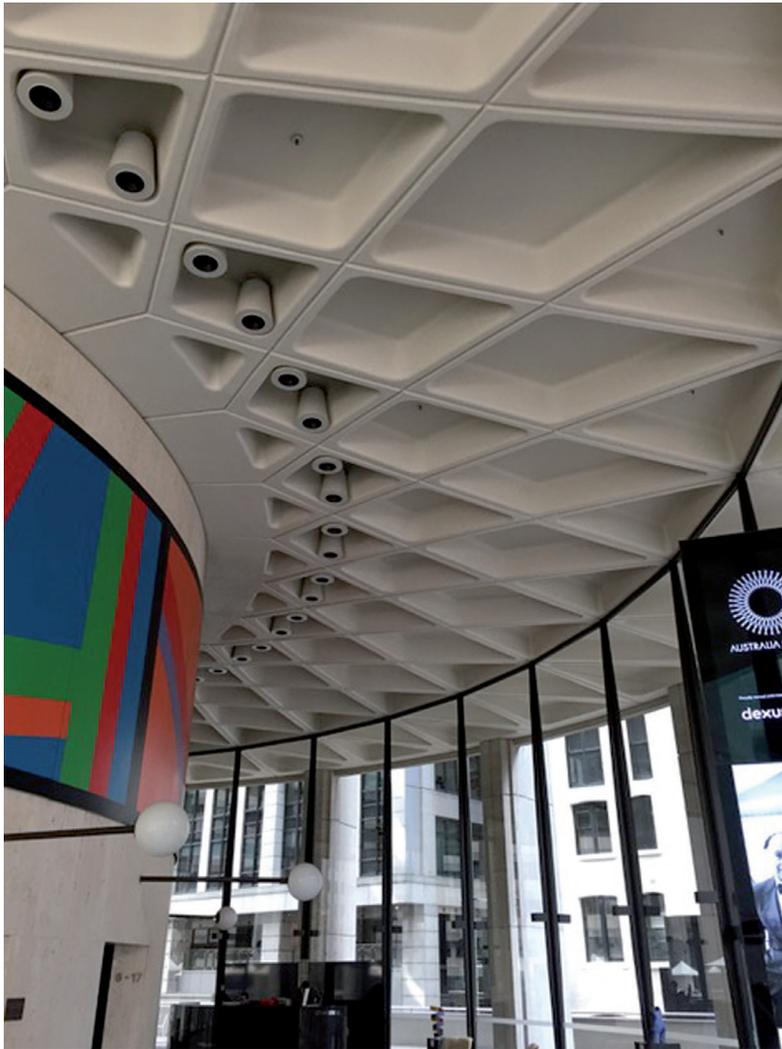


Fig.2 : Australia Square Tower de Pier Luigi Nervi, Sydney (1964)

Notes

- ¹ Marcus Vitruvius Pollio, *De Architectura*, Livre 1, ch.2.
- ² J'ai abordé cette question plus en détails dans mon livre *Architecture in Words : Theatre, language and the sensuous space of architecture*, Routledge, 2006, chapitre 1.
- ³ Malcolm Miles et Zoe Strecker, "Eco-Aesthetic Dimensions: Herbert Marcuse, Ecology and Art", *Cogent Arts & Humanities* 3, no. 1 (2016); Malcolm Miles, *Eco-Aesthetics: Art, Literature and Architecture in a Period of Climate Change* (Bloomsbury Publishing, 2014).
- ⁴ Vitruve, Livre 1, ch.1.
- ⁵ Jean-Louis Cohen, *Une cité à Chaillot : avant-première*, Les éditions de l'imprimeurs, Paris, 2001.
- ⁶ Ibid.

Architecture and Art for the Public Realm: An Eco-Didactic Turn

Carmela Cucuzzella, Concordia University

L'architecture et l'art dans les espaces publics : un virage éco-didactique

À l'automne 2017, Dr. Cynthia Hammond, Dr. Jean-Pierre Chupin et moi avons formulé une proposition de recherche pour la subvention Savoir du CRSH intitulée *The Eco-Didactic Turn in Art and Design Installations for the Public Realm (1992-2017)*. Notre hypothèse est que certaines installations écologiques contemporaines qui figurent dans le domaine public renouvellent activement les répertoires analogiques, et ce faisant, font renaître délibérément la notion d'architecture parlante. Dans le contexte nord-américain des trois dernières décennies, les pratiques d'art environnemental et d'architecture dans le domaine public ont développé un « discours explicatif ». Comment pouvons-nous interpréter ces nouvelles pratiques créatives? Ce texte adresse cette question en examinant le potentiel du tournant éco-didactique d'une série d'œuvres et de projets architecturaux écologiques provenant de ce contexte. En modifiant le cadre d'analyse du projet original, ce texte étale d'abord la différence entre le didactisme et la dialectique. Ensuite, les approches adoptées pour évaluer les propriétés communicatives qui en résultent, telles que le consensus et le dissensus, l'accord et le désaccord, sont décrites.

In the Fall of 2017, alongside Dr. Cynthia Hammond and Dr. Jean-Pierre Chupin, we developed a research proposal to SSHRC Insight Grant entitled, *The Eco-Didactic Turn in Art and Design Installations for the Public Realm (1992–2017)*. It is our hypothesis that some contemporary eco-installations in the public realm are actively renewing analogical repertoires and in so doing, deliberately revive the notion of an architecture parlante. This paper aims to elaborate on the underlying premises and expands on the analysis methods of this research proposal.

Environmental art and architecture practices in the North American

context which have emerged over the past three decades within the public realm have been developing characteristic “explanatory discourse”. These forms of art and architecture, which we provisionally name the “eco-art installation,” distinguishes itself from previous environmental work in its crossing of disciplines, specifically, art, environmental design, and architecture, in its mobilization of different publics within various urban landscapes, and in its sanctioned collaboration with municipal authorities. This practice is quite different from the Land Art of the 1960s (which was part of a wider conceptual movement where art left the museums and went back to the land). Land artists “were not depicting the landscape but



Fig.1 : Robert Morris, 1971, Observatory nearly 300 feet in diameter, which has slits for the solstices, equinoxes, and moonrise in Santpoort - Velsen, the Netherlands. Reconstructed in 1977 at Oostelijk Flevoland, the Netherlands. © 2018 Robert Morris / Artists Rights Society (ARS), New York.

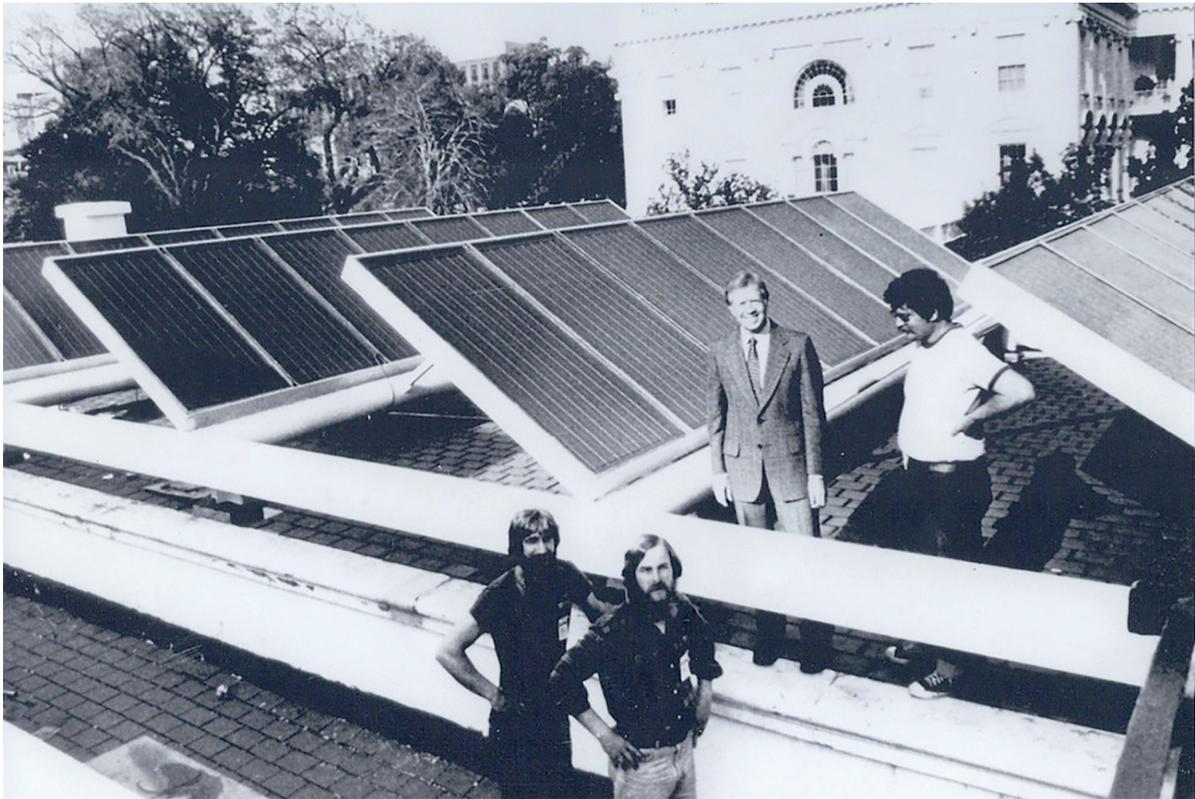


Fig.2 : President Jimmy Carter installed 32 solar panels during the Arab Oil Embargo to power hot water heaters in 1979.²⁹

engaging it; their art was not simply of the landscape, but in it as well.”¹ Land Art is a movement against ruthless commercialization and plastic aesthetics of art at the end of the 1960s. Scale of the territory and territory as canvas were central.

In the 1970s and early 1980s, works of Land Art started to move into urban landscapes.² Robert Morris created installations in damaged urban sites in order to suggest renewal and rebirth [Fig.1]. Today’s eco-art installations do not appear to be about suggesting. Rather this distinct mode of public installation does not only attempt to persuade the viewer of ecological priorities, it seems to be driven by the urgent need to explain and to take action as a moral imperative. As such it seems to constitute an entirely

new form of explanatory discourse that places, what we are calling “eco-lessons”, squarely in the public realm. We see the emergence of this new kind of urban installation as related to the public perception of the persistent failure of politicians to address ecological crisis.³ Elizabeth Grosz suggests that art’s intensity has the power to reframe existing paradigms, where art is not the antithesis of politics, but politics continued in a different form.⁴

It seems that some eco-architecture practices have not escaped these eco-lessons. As early as 1979, President Jimmy Carter installed 32 solar panels on the presidential mansion during the Arab oil embargo, as part of his campaign to conserve energy [Fig.2]⁵. Then, when Ronald Reagan took

office in 1981, one of his first moves was to remove them, as he felt they ‘were just a joke’. The original solar array was not big enough to make any real energy savings difference, so they acted as pure communicational devices. Certainly, both cases – the installation and removal – were intended as symbolic gestures representing opposite ends of a political spectrum on their views regarding energy. Neither was meant to provoke any real dialogue about the topic of energy, but rather acted as assertions of each of their political views. The solar panels were eventually reinstated. It was not Bill Clinton but George W. Bush that reinstated them for pragmatic reasons, and without any fanfare.

These types of practices beg the question today: Are we witnessing



Fig.3 : Particle Falls provides a real-time visualization of particulate pollution in the San Fernando Corridor. Work by Andrea Polli and Chuck Varga, San José, USA, 2010.³⁰



Fig.4 : Particle Falls, billboard announcing the art installation.³¹

a new form of artistic “devices” that are testimony to a historic change in citizens’ relationship to overwhelming environmental issues? It is one of our hypotheses that the emergence of this practice may be related to how a strict focus on eco-technical methods are failing the ecological

crisis. In the growing gap between collective awareness and individual engagement, artists and designers seem to have found new terrain as agents of public enlightenment.

In *Art in the Anthropocene*, Heather Davis and Etienne Turpin bring together artists, curators, scientists, and theorists to address the relationship between knowledge and art in a time of ecological crisis, but they do not address the rise of an explanatory discourse between artists and citizens.⁶ Nevertheless, there is a growing sense that, as Owain Jones and Katherine Jones argue; artists may succeed where scientists have failed in helping the public appreciate the urgency of climate change and global ecocide.⁷ This may explain why, in the past few decades, key shifts in the creative response to environmental urgency have taken place. Specifically, these shifts can be seen in how art and architecture respond to environmental imperatives in the urban context.⁸

Despite the increasing number of eco-art or architecture installations,

this category has yet to receive critical attention particularly in its complex conjoining of art, environmental design, architecture, public space, and eco-lessons. We believe that the reason for this lack of attention lies, in part, in the fact that these works are inherently difficult to assess in traditional discipline-based methods: they draw from the fine arts disciplines yet lay stress on a certain didacticism that late 20th and early 21st-century art discourses view with suspicion. These works are often deeply grounded in sustainable design, yet while they occupy space in many ways that invoke architecture, urban and landscape design, they are rarely confined within the expertise of these professions.

How can we interpret these new creative practices? Let’s consider a piece by *Particle Works* of California. What can we say about *Particle Falls* (2010), which provides a real-time visualization of particulate pollution in the San Fernando Corridor [Fig.3]? Is the billboard, which announces how to read the visualization, part of the artistic installation [Fig.4]? And how can we interpret its aim to raise awareness concerning air toxicity in this region? One thing we can say, it makes air quality visible.

These new hybrid practises in the public realm are depositories of legitimate knowledge and at times, point to potential solutions, as they distance themselves from the more abstract or conceptual ethos of their predecessors. Furthermore, they seek alliances with multiple stakeholders, such as municipal governments and scientific authorities, in their address to various communities, encapsulating a particular stage in environmental awareness. This paper examines the potential eco-didactic turn of a series of eco-art and architecture works in the North

American context. Diverging from the original research project in terms of its analysis framework, I first describe the difference between didacticism and dialecticism, as these polar opposites may help map the works studied. Then specific approaches to assess the communicational properties are described, such as consensus and dissensus, agreement and disagreement—all corollaries of didacticism and dialecticism.

Difference Between Didacticism or Dialecticism in Public Art and Architecture

The word “didactic” stems from the Greek word “didaktikos” which means “apt at teaching”. The *Routledge International Companion to Education* defines a didactic triangle: the teacher,

the subject matter and the student.⁹ “In all teaching there is, first of all, a subject to be taught and learnt. Second there is a learner to whom the subject is offered. Third, teaching requires a teacher, a person or agent who serves as a bridge between the learner and the subject. (...) This constitutive dimension of teaching may be called doctrinaire.”¹⁰

The term didactic sometimes has negative connotations as something that is overburdened with instruction to the point of being moralistic or even pompous.¹¹ The “educator” or teacher is the expert. If we consider teaching as a type of conversation, then didacticism is a form of teaching where information is flowing one way only. Didacticism appeals to foundational knowledge and allows to teach conclusions and its reasons. There is an established

consensus to the information offered. Didacticism is often contrasted to dialecticism, which is a form of teaching based on a dialogue, where both educator and student think that they can always do better. Dialectical critique contributes to strengthening ideas. A didactic approach cannot. “‘Dialectics’ is a term used to describe a method of philosophical argument that involves some sort of contradictory process between opposing sides.”¹² Within Hegelianism, dialectic refers to a contradiction of ideas that serves as the determining aspect in their interaction. It comprises three stages of development: a thesis, giving rise to its reaction; an antithesis, which contradicts or negates the thesis. This tension between the two is resolved by means of a synthesis. Dialectic may be described simply as the vibrant tension that exists between



Fig.5 : Watershed, a MLSK eco-art Installation. MLSK is a graphic and branding organization. This work was first launched outdoors at the FIGMENT art festival on Governors Island in NYC on June 2009.³²

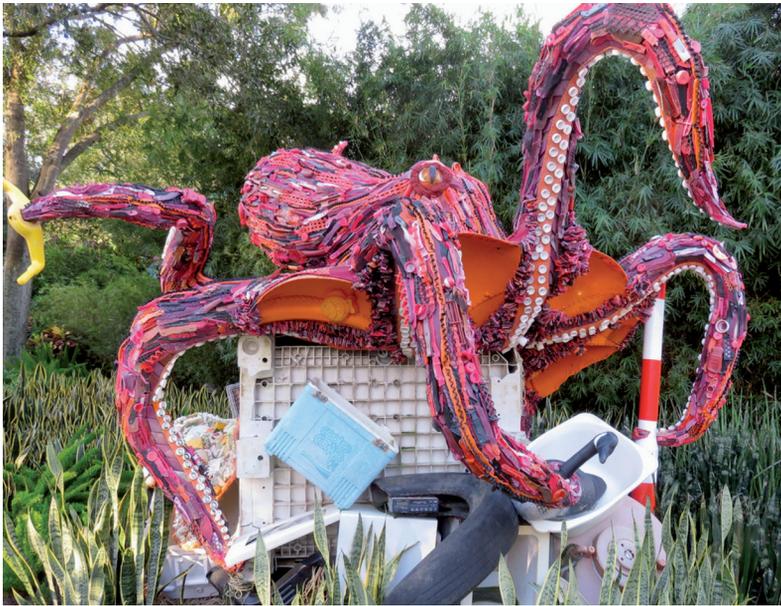


Fig.6 : Sculptures exhibited outside the Smithsonian's National Zoo, Washington, DC by Angela Pozzi (2016).³³

discussions, ideas or events and the contrasting or even conflicting points of view or elements. Where didacticism works on established consensus, there is an accepted dissensus in a dialectic since its aim is to generate questions and opposing views and not affirmations.

These opposing counterparts enable a preliminary mapping of what appears to be a new form of eco-art installations in the public realm. Even if architecture is not usually conceptualized or constructed with political declarations, eco-art and eco-architecture in their reactionary form may result in political

material manifestations in the city. Are today's eco-art and architecture installations merely didactic devices, or can they still operate in a dialectic space of expression? In a dialectic, the message would be abstract and conceptual, engaging the viewer to ask questions about the present state of affairs. Didacticism, on the contrary, is a matter-of-fact, confirmatory approach. This polarity calls for a corresponding tension between consensus and dissensus, between agreement and disagreement, as method.

Are Eco-Art and Eco-Architecture Practices of Consensus or Dissensus?

According to art critics Wouter Hillaert and Sébastien Hendrickx, following an interview with philosopher Chantal Mouffe,

“It’s important that our critical practices are not just practices of denunciation. Some years ago, we saw in art a lot of very politically correct denunciation of the Iraq War. Basically, it was just asserting the belief of the people addressed. That’s not bad of course, but it isn’t subversive either. It doesn’t really change the way you see things. That’s also the reason why I’m very suspicious of commemorative art. For me that’s not a form of agonistic art. It doesn’t make you ask questions. It just provides answers, it already tells you what to think, for instance, ‘this was a terrible event’.”¹³

Critical art questions its own efficacy and is therefore founded on interrogation.¹⁴ Chantal Mouffe claims that: “it doesn’t make sense to distinguish between political and non-political art. What we usually consider as “political art”, should be called “critical art”.¹⁵ This is an art that doesn’t reproduce the prevailing common sense, but tries

to undermine it. It's an art form that challenges the existing hegemony and tries to disarticulate it. Critical art tries to create an agonistic situation, a situation in which alternatives are made possible. It creates a discourse and a sort of dissensus — it is disagreement as method. Today we live in a post-political situation, in which alternatives to the ruling order seem to be non-existent.¹⁶ In other words, not only is contemporary art critical, but it

articulates its main strategies on dissensus, and therefore is not didactic. If we consider that some new eco-art and eco-architecture practices tend towards didacticism, does this mean that they are not as critical as they appear to be? An important caveat regarding politics of art, as Jacques Ranciere suggests is that:

"[t]here are politics of art that are perfectly identifiable. It is thoroughly possible to single out the form of

politization at work in a novel, a film, a painting, an installation, or a building. If this politics coincides with an act of constructing political dissensus, this is something that the art in question does not control."¹⁷

The limitation is that unless the audience of such a work is conscious of the politics of the piece, then the conversation between the viewer and the piece can never take place. Ranciere goes on to say that:

"[t]he dream of a suitable political work of art is in fact the dream of disrupting the relationship between the visible, the sayable, and the thinkable without having to use the terms of a message as a vehicle."¹⁸

So, in the current urgency of climate change, it seems understandable that artists and designers may rely on creative responses with clear messages for action. To better comprehend this new explanatory discourse in eco-art and eco-architecture, a mapping is suggested, of what is believed to be its operative tensions:

- Between the desire to inform and the poetics of form,
- Between the visibility and the invisibility of environmental analogies,
- Between consensus (agreement) as method and dissensus (disagreement) as method for disseminating the message.

Characterizing New Eco-Art and Eco-Architecture through a Lens of Consensus and Dissensus

As an example of agreement as method, graphic design firm MSLK created outdoor installations in 2009 using 1500 plaster water bottles, the number of such bottles consumed per second in the United States [Fig.5]. Titled *Watershed*, the project aimed to capture the scale of



Fig.7 : Project Broadway: 1000 Steps (2013), an urban installation by Mary Miss on Broadway in New York.³⁴

this waste, suspending the water bottles from trees in vertical chains or “icicles”.¹⁹ MSLK writes, “Mixed throughout both installations are signs with facts about the dangers of this rate of consumption and what the public can do to make a change.” The text points to an objectively

catastrophic situation and an imperative for action. The icicles drench but do not water the forest they occupy. The exhibition delivers a strangely playful experience. It includes analogical tropes—particularly biological, which offer key indicators for suggesting meaning via familiar points of

reference.²⁰ This piece represents *agreement as method*.

Let’s consider the work by Angela Pozzi [Fig.6] who exhibited 17 sculptural works at the Smithsonian’s National Zoo in Washington, DC, in 2016. Her work reminds viewers of the ocean epidemic since the sculptures drive home the idea that there is a great deal of trash washing ashore. The underlying motivation is to rally volunteers to clean beaches so that the collected debris can be used to create *more* larger-than-life sculptures of the marine life affected by ocean trash. Their aesthetic is closer to a children’s schoolyard attraction, where the clarity of the message is the primary intention. The prominence of biological analogies, such as the octopus, helps deliver her message. This piece prioritizes a desire to inform over a poetics of form. She adopts a method of consensus of the state of affairs and teaches us a lesson, including a message of duty. Pozzi said. “We’ve created, in six years, 66 sculptures out of about 18 tons of garbage that just came ashore in a 300-mile stretch. And it’s only just a few people picking it up. What if we got people around the world picking up garbage?”²¹ This is consensus at work and includes a call to action.

Another example, from New York City this time, is Mary Miss’s urban art practice, intended to make sustainability a concrete problem in the minds of citizens and to encourage action. Her initiative, City as Living Laboratory provides an integrative framework in which art, science, and design explicitly demonstrate the resource consumption of ordinary lifestyles.²² In *Broadway: 1000 Steps* (2013), Miss aims to make viewers aware of their implication in nature, and how the city has shaped ecosystems.²³ The project locates environmental information along one of the world’s most famous urban arteries, Broadway, in New York, in



Fig.8 : Opposite approaches of environmentalism of two North American libraries: (Up) Ballard Library, Seattle, Washington, USA, Bohlin Cywinski Jackson Architects, 2005; (Down) Langara College Library, Vancouver, Canada, Teeple Architects+Hancock Bruckner Eng+Wright Architect, 2007.³⁵



Fig.9 : Ice Watch by Olafur Eliasson and Minik Rosing. A climate change artwork exhibited at COP21 at the Place du Panthéon in Paris, from December 3 to 12, 2015.³⁶

conjunction with a series of mirrors, which include the viewer in the narrative of the piece **[Fig.7]**. This work asks viewers to look for specific physical sites and explains their impact. It is a one-sided conversation—a didactic approach where the teacher-subject-student trilogy is clearly present. It helps viewers acquire information about the disturbances in ecosystems. The intended message is clearly and neatly conveyed. And the method is one of agreement, based on an established consensus of the impacts of citizens on the ecosystems.

We have seen several examples of eco-art and their didactic characteristics. What can be said for the realm of architecture? Ecological awareness in architecture and design

can be traced back to the 1960s and then to the early 1970s, with the energy crises. The Rio Earth Summit in 1992 constitutes a significant turn, where a series of international environmental agreements were politically defined and became the impetus for drastic developmental shifts. Since this time, it is possible to identify an expanding corpus of architecture that explicitly seeks to demonstrate some environmental imperative through the responsible choices taken.²⁴ So, the eco-didactic turn can also be witnessed through the purposefully included communicative devices in some eco-architecture practices.

Two examples representing polar opposites in terms of their expressive

qualities will help illustrate this phenomenon in architecture **[Fig.8]**. The Ballard Library in Seattle, Washington is an exemplar in showcasing its environmental features. The team went to great lengths to make the green roof visible, not only from above, but also from below. A small windowed room protrudes to give visitors a panoramic view of the roof, and a periscope was built into one of the walls to allow people to see the green roof from the lobby. The patrons of the library do not, however, have access to the roof. It is meant as a didactic feature to show its environmental benefits.²⁵ This is agreement as method, since there is a well-established consensus regarding the many environmental features made visible to the patrons. The Ballard

Library is in direct contrast to the Langara College Library in Vancouver. The Langara Library does not prioritize a desire to inform before its poetics of formal and spatial qualities in order to explain to its patrons its many eco-features. Rather, it adopts understated approaches such as an undulating concrete roof to direct wind, making the roof design both, a grand gesture as well as eco-performative. There are no visible biological analogies to communicate its connection to nature. And it abandons the widely accepted green characteristics (as in the Ballard Library). It is not didactic.

As a final example, I chose an influential work from abroad, *Ice Watch*, by Olafur Eliasson and Minik Rosing commissioned for COP 21, a United Nations Conference on Climate Change in 2015. At first glance it seems different from the eco-didactic works studied so far in this paper. But is it really different? The intended message is clear: the chunks of ice represent melting Greenland glaciers. These chunks of ice characterize one tenth of the ice that melts per second in a Greenland summer, as stated in the promotional material. The twelve chunks of ice are arranged in a circle, representing a clock [Fig.9]. This is an indication that time is key, an analogical reference to urgency. By invoking the biological within the urban realm, the analogy becomes a powerful, didactic mediation that serves to raise awareness. This work was exhibited at an event where the attendees are also concerned with the message conveyed, reinforcing accepted knowledge—a method of agreement. The installation is fun and conveys its own title quite nicely—watching ice melt. It delivers an eco-lesson to the public. Indeed, similar to the other works presented in this paper, this work sits clearly within agreement as method, where consensus is the basis of the work.

For what we have been able to observe and analyze at this preliminary point of this new research project, it is obviously premature to conclude anything. On the one end, we have observed purely didactic works with a:

- desire to inform; or
- clarity of environmental analogies; or
- consensus or agreement as method.

On the other end, we have seen some works that are more challenging to read, those that are more concerned with:

- poetics of form; or
- ambiguity of environmental analogies;
- or
- dissensus or disagreement as method.

This present reflection and preliminary analysis have contributed to a clarification of the original research questions. The following questions take on a tangential approach to understanding the didactic nature of the works.

1. Teleological communicative acts: are these effective for initiating action?
2. Instrumental communicative acts: are these based in facts?
3. Normative communicative acts: is the relation between form and content legitimate?
4. Dramaturgical communicative acts: are these deceptive or worst, self-deceptive?

These newly formulated questions and their categories are based on *The Theory of Communicative Action* by Jurgen Habermas.²⁶ Habermas proposes a multidimensional conception of rationality that expresses itself in different forms: not only from the empirical world (objective), but also in rightness claims (normative), authenticity claims about the good life (subjective), and in technical-pragmatic claims about the means

suitable to different goals (ethico-teleological), etc.²⁷ The analysis of the argumentative setting of eco-art installations (the public realm), when combined with experiential grasp of the work itself, can be reconstituted through a series of constructed symbols relevant to the socio-cultural context of our time.²⁸ These questions, among others, will become central to our new research project.

Notes

- ¹ Beardsley, John. *Earthworks and Beyond. I: Contemporary Art in the Landscape* (Abbeville Pr, 1989).
- ² <https://www.widewalls.ch/environmental-art/>
- ³ Lamoureux, Ève. *Art Et Politique : Nouvelles Formes D'engagement Artistique Au Québec* (Montréal: Éditions Écosociété, 2009); Lucy. Lippard, *Undermining: A Wild Ride through Land Use, Politics, and Art in the Changing West* (New York: The New York Press, 2014).
- ⁴ Grosz, Elizabeth. *Chaos, Territory, Art* (New York: Columbia University Press, 2008).
- ⁵ <https://www.thoughtco.com/history-of-white-house-solar-panels-3322255>
- ⁶ Davis, Heather and Turpin, Etienne, eds., *Art in the Anthropocene: Encounters among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies* (London: Open Humanities Press, 2015).
- ⁷ Jones, Owain and Jones, Katherine. «On Narrative, Affect and Threatened Ecologies of Tidal Landscapes,» in *Methodological Challenges in Nature-Culture and Environmental History Research*, ed. Jocelyn Thrope, Stephanie Rutherford, and Anders Sandberg (Routledge, 2017).
- ⁸ Miles, Malcolm. and Strecker, Zoe. «Eco-Aesthetic Dimensions: Herbert Marcuse, Ecology and Art,» *Cogent Arts & Humanities* 3, no. 1 (2016); Malcolm Miles, *Eco-Aesthetics: Art, Literature and Architecture in a Period of Climate Change* (Bloomsbury Publishing, 2014).
- ⁹ Ben-Peretz, Miriam Sally Brown, and Moon, Bob. *Routledge International Companion to Education* (Routledge, 2004).
- ¹⁰ Ibid. p.247
- ¹¹ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/didactic>
- ¹² Maybee, Julie E. «Hegel's Dialectics,» in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2016 Edition)*, ed. Edward N. Zalta (2016).
- ¹³ Hillaert, Wouter and Hendrickx, Sébastien. «The Art of Critical Art: An Interview with Chantal Mouffe,» *Rekto Verso* 2012.
- ¹⁴ Marstine, Janet. *Critical Practice: Artists, Museums, Ethics* (Routledge, 2016).
- ¹⁵ Mouffe, Chantal. *Agonistics: Thinking the World Politically* (Verso, 2013).
- ¹⁶ Hillaert and Hendrickx, «The Art of Critical Art: An Interview with Chantal Mouffe.»
- ¹⁷ Ranciere, Jacques. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, trans. Gabriel Rockhill (London and New York: Continuum, 2011[2000]). p. 62
- ¹⁸ Ibid. p. 63
- ¹⁹ <http://mslk.com/reactions/watershed-a-new-mslk-eco-installation/>
- ²⁰ Gentner, Dedre, Keith, James Holyoak and N. Kokinov, Boicho. «The Analogical Mind : Perspectives from Cognitive Science,» (2001); Paul Ricoeur, *La Métaphore Vive* (Paris: Seuil, 1975); Jean-Pierre Chupin, *Analogie Et Théorie En Architecture (De La Vie, De La Ville Et De La Conception, Même)* (Genève: Éditions Infolio, collection Projet et Théorie., 2010).
- ²¹ <https://www.americansforthearts.org/news-room/art-in-the-news/dc%E2%80%99s-national-zoo-debuts-%E2%80%9Cwashed-ashore-art-to-save-the-sea%E2%80%9D-exhibit>
- ²² <https://www.cityaslivinglab.org/>
- ²³ <http://marymiss.com/projects/broadway-1000-steps/>
- ²⁴ Kagan, Sasha. *Art and Sustainability: Connecting Patterns for a Culture of Complexity* (Transcript-Verlag, 2011); «Aesthetics of Sustainability: A Transdisciplinary Sensibility for Transformative Practices,» *Transdisciplinary Journal of Engineering & Science* 2 (2011).
- ²⁵ «Seattle's Ballard Library Pairs a Sweeping Green Roof with Natural Light.»
- ²⁶ Habermas, Jürgen. *The Theory of Communicative Action, Volume One, Reason and the Rationalization of Society*, trans. Thomas McCarthy (Boston: Beacon Press, 1984).
- ²⁷ Ibid.
- ²⁸ Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation* (University of Michigan Press, 14th Printing Edition (first published 1981), 1994).
- ²⁹ *Source Fig. 2:* <https://solartribune.com/jimmy-carter-solar-president/>
- ³⁰ *Source Fig. 3:* <http://01sj.org/2010/artworks/particle-falls/>
- ³¹ *Source Fig. 4:* <http://01sj.org/2010/artworks/particle-falls/>
- ³² *Source Fig. 5:* <http://mslk.com/reactions/watershed-a-new-mslk-eco-installation/>
- ³³ *Source Fig. 6:* (pink octopus) <https://www.americansforthearts.org/news-room/art-in-the-news/dc%E2%80%99s-national-zoo-debuts-%E2%80%9Cwashed-ashore-art-to-save-the-sea%E2%80%9D-exhibit> (blue octopus) <https://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/theres-bunch-animals-zoo-summer-made-out-ocean-garbage-180959303/#RG6MFGftR0Tjxdej.99>
- ³⁴ *Source Fig. 7:* (left) <http://broadway1000steps.com/> (right) <http://marymiss.com/projects/broadway-1000-steps/>
- ³⁵ *Source Fig. 8:* (left) <https://www.archdaily.com/100821/ballard-library-and-neighborhood-service-center-bohlin-cywinski-jackson/5006ead228ba0d4148000452-ballard-library-and-neighborhood-service-center-bohlin-cywinski-jackson-photo> (right) <https://www.archdaily.com/116405/library-and-classroom-building-langara-college-teeple-architects>
- ³⁶ *Source Fig. 9:* <http://spikeworld.co.uk/olafur-eliassons-ice-watch/>

Illuminations: Didacticism on the Move

Cynthia Imogen Hammond, Concordia University

“Walking is very calming. One step after another, one foot moving into the future and one in the past ... It's like our bodies are caught in the middle.”

– Janet Cardiff (2005)¹

Éclairages : le didactisme en mouvement

Dans cet essai, je souhaite explorer mon propre recours au didactisme dans le cadre d'un projet artistique collaboratif qui répond à des lieux particuliers. Illuminations n'est pas une visite à pied guidée, ni une performance de théâtre mobile, mais plutôt une œuvre que j'ai cocréée en 2014 avec la conservatrice urbaine Shauna Janssen, l'architecte Thomas Strickland, la chorégraphe Leslie Baker et une diplômée, Adeline Paradis-Hautcoeur. Cette équipe a travaillé avec la régisseuse Kira Miro, huit interprètes et deux paysages urbains distincts afin d'explorer comment on peut trouver des moyens créatifs pour découvrir les politiques de classes et d'accès au sein de l'environnement bâti de Montréal. Au moment de la conception et de la planification de l'évènement, notre équipe a utilisé le terme « didactique » à plusieurs reprises pour décrire ce que nous envisagions d'offrir à notre public qui allait comprendre vingt-cinq membres/participants. Nous avons proposé « une promenade didactique et performative dans la ville de Montréal », qui consisterait en « une œuvre d'art publique en mouvement dont chaque section planifiait intégrer et 'illuminer' le paysage urbain de différentes façons ».

In this essay, I want to explore my own deliberate and ideological recourse to didacticism in a collaborative, site-responsive art project.

Neither quite a traditional walking tour, nor precisely a mobile work of theatre, *Illuminations* was an artwork I co-created in 2014 with urban curator Shauna Janssen, architect Thomas Strickland, choreographer Leslie Baker, and a former graduate student, Adeline Paradis-Hautcoeur.² [Fig.1] This core team worked with stage manager Kira Miro, eight performers, and two distinct urban landscapes to explore how one might find creative means to collectively read the politics of class and access in the built environment of Montreal.³ During the design and planning of our event, our team repeatedly used the term “didactic” to describe what we would offer to twenty-five audience members/participants, almost all of them first-time visitors to Montreal, and all attendees of the 2014 conference, “Deindustrialization and its Aftermath”.⁴ We proposed: “a didactic and performative walk through the city of Montreal”, which would be “a moving public artwork, each section planned to integrate with and in different ways ‘illuminate’ the cityscape.”⁵

We choreographed our urban walk to pass from two very different but closely adjacent neighbourhoods, Westmount and St-Henri. Figure 2 shows a map of our route, showing different kinds of stops along the way. [Fig.2] The dark violet-blue colour indicates stops

where the team addressed, and were in dialogue with, our participants. Turquoise stops indicate scenographic elements, which I explain below. The walk as a whole was about three kilometres long, starting just before dusk with a duration of about ninety minutes, meaning that it ended in darkness. We began in Westmount Park, then brought participants through a segment of the surrounding domestic architecture before re-entering the southern half of the park. We then followed the trajectory of the now-buried Glen River, which still flows beneath Lansdown Avenue. Where it crosses under the train tracks, Lansdown becomes de Courcelle, which is also where St-Henri begins. Walking across the massive site of the former Montreal Tramways Company, we then skimmed nineteenth-century row housing and red-brick factories on Saint-Philippe and de Richelieu. After a plunge into a dark alleyway, we emerged in Parc St-Henri — a very different green space than the one in which we started our walk. The follow essay describes our intentionally didactic approach to sharing various histories of local urban landscapes that might otherwise go unseen, but also using those same landscapes — the topography, morphology, buildings, and urban amenities — as didactic tools.

Above and below the hill

Our route echoes a local spatial narrative of “above” and “below” the hill, made famous in scholarly and literary sources alike. Urban reformer,

Herbert Brown Ames wrote *The City Below the Hill* (1897) to expose the miserable living conditions of Montreal's dense, working-class quartiers adjacent to the Lachine Canal. Gabrielle Roy's award-winning novel, *Bonheur d'occasion* (1945) remains a potent account of the proximity of wealth and poverty in wartime Montreal. Set in St-Henri, the novel's narratives play out in the shadow of affluent Westmount, located just "above the hill" (or more accurately, the Falaise St-Jacques). Westmount is still one of the city's richest neighbourhoods in terms of income level and property values, while St-Henri, traditionally working-class, was significantly burdened through social and economic change during the city's long deindustrialization, following the closure of the Lachine Canal in 1970.⁶

Our tour did not expressly dramatize or otherwise portray class differences. We did not perform the roles of rich or poor. Instead, we found ways to draw attention to how the built environment

itself "performs" class, how space itself can be read or mined for themes of inclusion, exclusion, access, and power. Our didactic walk did, however, present performative elements: a series of site-responsive vignettes that defamiliarized and intensified the spatial and visual differences between St-Henri and Westmount. But before I describe these vignettes in more detail, I want to take a brief detour, as it were, into the urban walking tour as a didactic form.

The ukelele trap

Urban walking tours are part of the global dynamics of tourism, in which a privileged, ethnocentric gaze demands prescribed performances of identity and readily consumable spatial experiences.⁷ As William Coldwell puts it, "many city tours are either generic, big-group walks ... or 'we're-not-like-the-other-tours' experiences, where you are guided by someone wearing a trilby and strumming a ukelele."⁸ Buying something, including clichés, seems par for the course for many urban tours. If the "Hangmen, Whores and Witches"

tour, offered in Munich, is not to one's taste, there's always the "Brunch, Beer, and BBQ" tour in Austin, Texas. With a wink and a nudge, walking tours often celebrate the "seamier side" of the city they are sharing with participants, thereby asking visitors to reify and consume class-based, racial, and gendered struggles as entertainment. If one is to offer a walking tour with the promise of novelty, then, one must steer well clear of the ukelele trap, in which the performance is simply there to obscure the fact that little, if anything, is being said.

Fortunately, there are other varieties of the urban walking tour, from which my collaborators and I took inspiration. Montreal enjoys a rich tradition of perambulatory exploration, especially concerning the built environment. Héritage Montréal tours have been a powerful tool of public education and mobilization around architecture and urban planning since the organization's founding in 1975. In addition, there is a wide range of tours that present the local history of class-based and



Fig.1 : Lisa Graves' photograph of Illuminations, "a didactic and performative walk through the city of Montreal", May 2014.

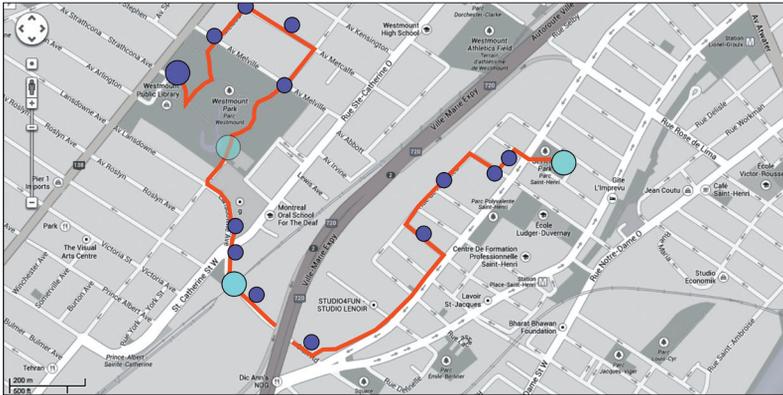


Fig.2 : We choreographed our urban walk to pass from two very different but closely adjacent neighbourhoods, Westmount and St-Henri. This map shows our route, and various kinds of stops. Modified Google map, design: Cynthia Hammond.

other struggles. L'Autre Montréal has underscored labour history and feminist narratives for over 30 years.⁹ And beyond Montreal, there are more radical tours on offer, too, such as Alternative Urbaine, given by homeless individuals in Paris, and other cities.¹⁰

All that is seen is not all that there is

In recent years, new technologies have facilitated a shift away from the traditional model (where a group of people follow a tour leader) to a more immersive experience that depends in part upon the disjunction between what is seen and what is heard. The cultivation of such an experience can be linked to the work of sound artists like Janet Cardiff. Cardiff is famous for pieces such as *Her Long Black Hair*, an audio-walk that takes listener-walkers through Central Park (2004).¹¹ But it is the capacity of digital audio tours to foreground living memory and first-person accounts of a given place that has inspired a great deal of work at Concordia University in Montreal. Using the living memories of the people who resided in, worked in, and thus shaped Montreal's neighbourhoods, the founder of the Centre for Oral History and Digital Storytelling, Steven High collaborated with Parks Canada to create the Canal

audio-walk (2013). Two years later he led the development of a follow-up audio-walk about the adjacent, deindustrialized neighbourhood, Pointe-St-Charles. Thirty History students co-created the project, titled *La Pointe: L'autre bord de la track / The Other Side of the Tracks* (2015).¹² These and other oral history audio-walks draw upon the emotional power of immersive sound to help make palpable the experiences of individuals and groups who contributed to the last

days of Montreal's reputation as an industrial powerhouse, while also sharing the ways in which so-called, ordinary people lived their lives, and what they have lost in the aftermath of deindustrialization. To listen to these voices as one walks along the "parkified" Lachine Canal today is to realize, in a deeply embodied way, that all that is seen is not all that there is, or was, in this particular built environment.

The generative nature of walking

What the makers of such walks acknowledge and foreground is the generative nature of walking itself. Oral historian Toby Butler finds that walking is an ongoing act of creation, in which "you can improvise, you can make connections, you can take short cuts, you can take thousands of decisions in the present."¹³ In *Wanderlust: A History of Walking*, Rebecca Solnit explores the close ties between walking, thinking, and creation. She writes, "imagination has both shaped and been shaped by the spaces it passes through on two feet."¹⁴ These were some of the dynamics and possibilities we hoped to encourage in our didactic walk.



Fig.3 : Lisa Graves' photograph of Illuminations, showing Adeline Paradis-Hautcoeur in performance, 2014.



Fig.4 In Westmount Park, performers silently greeted the participants, enacting in gesture the activities sanctioned by the park: gazing, reposing, taking up space. Photograph: Lisa Graves, 2014.

And we realized that for the creative or agential aspects of walking to emerge, we needed to defamiliarize the mono-directional form of the walking tour, in which an expert provides information with the city as a backdrop or illustration.

When we greeted our participants in Westmount Park, the first thing we did was hand each person a flashlight, without explaining its purpose. Then we started, traditionally enough, at the public library, an Arts and Crafts gem designed by Robert Findlay in 1899, whose attributes we duly described to the assembled. We then led the way through serpentine, Olmstedian pathways, towards the revivalist, elite housing located on the park's eastern flank. The participants,

who were mostly historians, discussed the design of the buildings and the relationship of the park to the streets and houses we were passing. After about ten minutes of a fairly standard architectural walking tour, we re-entered the park. And there, a curious character was waiting for us. **[Fig.3]**

Carrying a large, white, self-illuminated umbrella, this silent figure began to lead our way through the park. With her appearance, the spirit of the event changed, from chatty and companionable attentive and expectant. Adeline Paradis-Hautcoeur, our guide, escorted us to one of Westmount Park's many open spaces which is carefully designed to suddenly reveal itself around the curve of a pathway.

In Figure 4, eight performers can be seen wordlessly greeting the participants, proceeding to enact in gesture and movement the activities sanctioned by the park: gazing, reposing, taking up space. **[Fig.4]** Our tour participants responded as might be expected, by taking out their cameras to record the scene. This vignette, along with other such sequences during the walk, was the work of choreographer Leslie Baker. Baker trained the performers for six weeks, developing actions and gestures that would offer the viewer a performative episode, and a meditation on our precise location. After we watched this vignette for a few minutes, the figure with the white umbrella motioned us to follow her, southwards. Night began to fall. But, as we exited the park, a surprise: the

performers that seemed to have been left behind suddenly dashed past us, towards the mouth of the Glen tunnel, now almost dark in the deepening twilight. We paused at the mouth of the tunnel, where Adeline finally began to speak.

The Glen Tunnel

Adeline spoke of the history of the tunnel, built to accommodate a suburban rail line at the end of the 19th century. This construction buried one of many streams and rivers that now flow underground in this city. Adeline explained that, prior to the construction of the Glen tunnel, the bucolic setting of the river had been a place where Westmount residents would fish, picnic, and have their photo taken. Further down the hill, the river was mobilized differently. Originally it was used by Indigenous people for navigation, and later by settlers, for industry. By 1825, almost 300 out of the 466 people living in the area were employed in the tanneries or in the working of leather.¹⁵

As one of only two segments of our didactic walk to take place in French,

Adeline's soliloquy may not have been understood by the mostly-anglophone participants.¹⁶ But this possible gap in comprehension was also a reminder that Montreal and Quebec have a history of multiple languages, cultures, and histories of occupation and rule. It was important to signal these issues at this point in the walk, because the Glen tunnel is one of very few access points between wealthier, and traditionally anglophone districts north of the tracks, and the linguistically mixed landscapes of labour and industry to their south.

If our choices about what to highlight (through soliloquies, performances, and the itinerary itself) shaped the participants' experience of time and place, we also ensured that this experience was not entirely ours to control. You will recall that we provided each participant with a flashlight. Once we entered the tunnel, the purpose of these tools began to come clear. The participants were able to increase the visibility of the performances, light the darker parts of our journey, or any aspect of the built environment through which we were passing. So,

just as the tunnel marked an important transition between class-based and linguistically diverse urban landscapes, it also signalled a more interactive and less scripted segment of the walk — in which the participants themselves chose what they would illuminate.

Proximities

From the tunnel we entered St-Henri, passing under the roar of the Ville-Marie Expressway, and over the parking garage of the Home Depot. Here, we asked the participants to pause and observe traces of industrial production that remain in this neighbourhood, such as the former RCA Building, which once pressed vinyl records by the thousands.

De-industrialization is often followed by gentrification, but in St-Henri this process was, for a time, comparatively slow. The closing of factories hit this quartier particularly hard, in part because of the physical isolation of the neighbourhood. After the death of the streetcar company in 1959, the building of the expressway in the early 1970s created a belt of concrete and noise along the neighbourhood's northern



Fig.5 : Performers engage with the Glen Tunnel as participants look on. Photograph: Lisa Graves, 2014.

rim. It would take another twenty years before St-Henri was connected to the city's metro system. And by that time, 50% of the local population was unemployed. In such a context, urban walking would have had a different set of meanings and values than the ones we were privileged to enjoy in our spring evening walk in 2014.

We invited the participants to take note of the contrasts between what we had seen in Westmount: spacious lawns, buried telephone lines, expensive cladding materials such as stone and slate — and what we were seeing in St-Henri: exterior staircases, shared entrances, semi-ruined buildings pressed together, red brick, and potholes. We noted too that it was not just the buildings that were pressed together in St-Henri. We too were closer to the buildings. At this point we asked the participants to look beyond the darkened volume of a boiler repair works building on rue de Richelieu, and imagine beyond the hulking form of the expressway.

Here we were less than 500 metres from Westmount Park but, as we told

our guests, but you'd never know it to look.

Pointing at and pointing out

Over the course of the walk, the participants became more at ease with the idea of using light as part of their looking and discovery. Increasingly, they became absorbed by their power to illuminate that which was of interest to them. At one point our participants explored an alleyway in St-Henri between rue du Couvent and rue Agnès, where one of the few remaining examples of the "hangar" still can be found. The hangar is a small building, once far more common in Montreal alleyways, which received deliveries of oil, ice, coal, and other goods needed for the daily functioning of compressed residences in a harsh climate, keeping dirt and water out of the main domestic space.

Towards the end of the ninety minutes, when the narrative arc of our didactic walk was at its greatest, the pointing at and the pointing out reached its peak. As did the participants' own capacity to separate themselves from that which we had orchestrated. In effect, in each

moment, they chose whether or not to remain part of what had become a collective performance. But equally, as the darkness deepened and the little beams of light became stronger, our own visibility as urban explorers and outsiders was highlighted. Everyone's choices about how to look were highly visible, not just to us but to the residents who passed us as we moved along our route. [Fig.5]

The long poem, or the ruin gaze?

In Michel de Certeau's famous work on walking, the city becomes a "long poem" for urban ramblers, who are neither at home nor foreigners in such journeys, for the poem inevitably "can take place only within them."¹⁷ But for other scholars, the key features of such a poem, such as the traces of industry and labour, are part of a troublingly ahistorical romancing of the past, which the Rambler most certainly observes from the outside. For Steven High, "there is little desire [in the] ruin gaze to inquire into adjoining working-class neighborhoods or even to ask what happened here."¹⁸

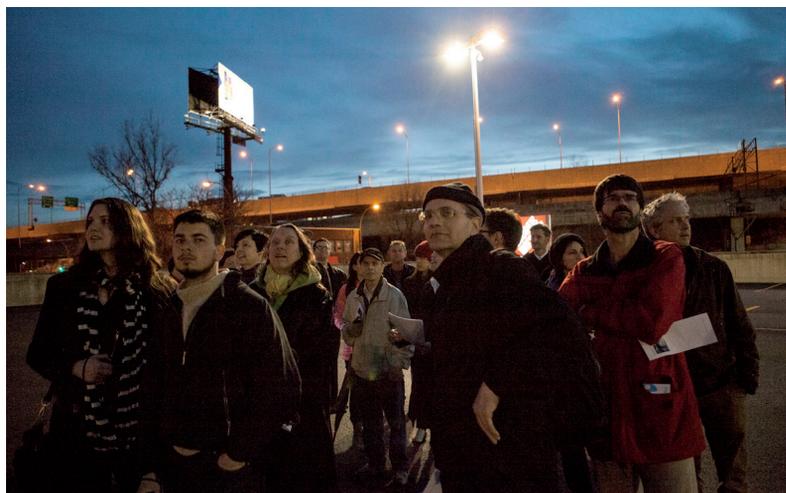


Fig.6 : Lisa Graves' photograph of Illuminations, showing participants on the walk gazing out at a scene beyond the frame in St-Henri, May 2014.

John Urry argues that scenes of touristic gazing and consumption — whether romantic and solitary, or collective and rowdy — are increasingly signposted.¹⁹ One's movements and gazing are framed by a series of indicators that one is in the right place and doing the expected thing: here a "lookout", there a photo opportunity, and down the road a historic plaque. In its own way, Illuminations could be criticized as an elaborate form of signposting in which the promise of novelty, somewhere between the long poem, the ruin gaze, and what we might call the ukelele trap, is actually the consumption of someone else's reality.



Fig.7 : Adeline Paradis-Hautcoeur in the concluding vignette of *Illuminations*. Photograph: Lisa Graves, 2014.

who do not. **[Fig.7]** With these words spoken, the flashlights were switched off, and so concluded our attempt, in the words of Peggy Phelan,

“to walk ... on the rickety bridge between self and other ... That walk is our always suspended performance — in the classroom, in the political field, in relation to one another and to ourselves.”²¹

Given this risk, I want to mention that my favourite image of *Illuminations* shows not the grand houses of Westmount, nor the dense urbanism of St-Henri, nor even the energetic performers who with great agility managed the fall of night. Instead, it is a photograph that shows our participants atop the Home Depot parking garage, caught up in an embodied experience of architecture, class, and urban change. **[Fig.6]**

Their faces glow in the orange street lights, mouths slightly agape, they look at a scene beyond the frame, listening to the following “script”:

There were once many factories in this district: Dominion Textile Co., Williams’ Sewing Machine, Canada Malting, mattress and box manufacturers, lumber yards, and munitions plants. Immediately in front of us we can see ... a typical row of houses ... 3-story walk-ups, which often had 2–3 families living per floor, usually without hot water or toilets. But Montréal’s South-West was also a place of difference. To our east was the city’s Black community. For many years, situated on the tiny

park to your right, a Chinese laundry could be found.²⁰

While the participants in *Illuminations* could not literally see the buildings being described, what they could see was the presence of absence.

Conclusion

My collaborators and I hoped that our didactic walk would illuminate the fact that where one can walk (and when) is an index of one’s positioning and power in a class-based, patriarchal, white-supremacist society. And so, if my collaborators and I made recourse to the ideological in the creation of our idiosyncratic urban walk, it was with the express purpose of pointing to the inequities that are built into the urban environment that surrounds us.

We concluded our performative walk in Parc St-Henri. There, the performers slowly gathered around Adeline, training the beams of their flashlights onto her umbrella as she opened a book — *Bonheur d’occasion* — and read a passage from this novel that speaks so clearly of the crucial differences between those who have and those

Notes

- ¹ Cardiff, Janet, Schaub, et al, «Janet Cardiff: The Walk Book», Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Wien, 2005, p. 75.
- ² The inspiration behind this project was Adeline Paradis-Hautcoeur's term work in a 2013 graduate seminar, "Public Urban Landscapes" that I taught at Concordia. After researching the Glen River, Adeline created a collaborative performance. This event prompted our team to imagine a more complex walking narrative for Illuminations.
- ³ The performers were: Mélanie Binette, Jennie Herbin, Gabriela Petrov, Carina Rose, Amy Sobol, Patricia Sommersett, Jesse Stong, and Emma Tibaldo.
- ⁴ «Deindustrialization and its Aftermath», organized by Steven High, Centre for Oral History and Digital Storytelling, Concordia, 1-4 May 2014.
- ⁵ Hammond, Cynthia, «Illuminations», «Cynthia Imogen Hammond: Creative Spatial Practice», <<https://cynthiahammond.org/2014/06/13/illuminations-2014/>>, 13 June 2014.
- ⁶ Twigge-Molecey, Amy. «Exploring Resident Experiences of Indirect Displacement in a Neighbourhood Undergoing Gentrification: The Case of Saint-Henri in Montréal», «Canadian Journal of Social Research», 23.1 (2014), p. 1-22; Scozzari, Antonino, «Understanding gentrification and its implications for a revitalized St. Henri», MA Thesis, Concordia, 2007; Deverteuil, Geoffrey, «The Changing Landscapes of Southwest Montreal: a Visual Account», «Canadian Geographer» 48.1 (Spring 2004), p. 76-82.
- ⁷ Edensor, Tim. «Tourists at the Taj: Performance and Meaning at a Symbolic Site», Routledge, New York, 2008; Desmond, Jane, «Staging Tourism: Bodies on Display from Waikiki to Sea World», University of Chicago Press, Chicago, 1999; John Urry. «Consuming Places», Routledge, London, 1995.
- ⁸ Coldwell, Will. «Top 10 cool city tours around the world: guided walks with a twist», «The Guardian», <<https://www.theguardian.com/travel/2014/oct/20/top-10-cool-city-tours-around-world-guided-walks>>, 20 Oct. 2014.
- ⁹ Poulot, Marie-Laure. «Visites et promenades urbaines : un moyen de (s') appropriier la ville ? Vers la ville citoyenne, le cas de Montréal», dans «S'appropriier la ville. Le devenir-ensemble, du patrimoine urbain aux paysages culturels», Québec, Presses de l'Université du Québec, 2015, p. 307-326; Bordeleau, Francine, «Les sentiers de la culture», «Continuité» 81 (été 1999), p. 37-40.
- ¹⁰ <https://www.alternative-urbaine.com>.
- ¹¹ Cardiff, Janet. «Her long black hair» (audio-walk with photographs, 46 minutes), <http://www.cardiffmiller.com/artworks/walks/longhair.html>, 2004. For further discussion of artists and walking, see O'Rourke, Karen, «Walking and Mapping: Artists as Cartographers» MIT Press, New York + London, 2008.
- ¹² Both audio-walks, and their publications, may be downloaded from <http://www.postindustrialmontreal.ca>.
- ¹³ Quoted in Miller, Elizabeth, Little, Edward, High, Steven, «Going Public: The Art of Participatory Practice», UBC Press, Vancouver, 2017, p. 15.
- ¹⁴ Solnit, Rebecca. «Wanderlust: A History of Walking», Penguin, New York, 2001, p. 4.
- ¹⁵ Paradis-Hautcoeur, Adeline. «The Glen – A Space of Connection and Separation Between Two Social Classes», unpublished essay, 2013, p. 4; Gilles Lauzon and Lucie Ruelland, «1875 Saint-Henri», Société historique de Saint-Henri, Montreal, 1985, p. 4.
- ¹⁶ We provided a paper pamphlet, written by Adeline Paradis-Hautcoeur, summarizing her soliloquy and sharing her historical research, in English.
- ¹⁷ de Certeau, Michel. «Walking in the City», in «The Practice of Everyday Life», University of California Press, Berkeley, 1988, p. 101.
- ¹⁸ High, Steven. «Beyond Aesthetics: Visibility and Invisibility in the Aftermath of Deindustrialization» in «International Labor and Working-Class History» 84 (Fall 2013), p. 146-7.
- ¹⁹ Urry, p. 139.
- ²⁰ Hammond, Cynthia. unpublished script for Illuminations, 2014, np.
- ²¹ Phelan, Peggy. «Unmarked: The Politics of Performance», Routledge, London + New York, 1996, p. 74.

Amphibious Architecture: **Didactic Devices in a Dialectic Space**

Chanelle Lalonde, Concordia University

*La montée du didactisme dans les domaines de l'art écologique et de l'architecture au cours des deux dernières décennies a soulevé de nombreuses questions et tensions. Est-ce que les installations d'art écologique d'aujourd'hui sont exclusivement des dispositifs didactiques, ou peuvent-elles aussi occuper un espace d'expression dialectique? Cette question m'a amené à réfléchir sur une œuvre que j'ai découverte il y a quelques années : *Amphibious Architecture* (2009) par Natalie Jeremijenko.*

During the seminar, presenters explored a certain recourse to didacticism in architecture and the built environment, noting the many subtle and overt elements that determine, to varying degrees, how people experience and interact with the urban environment. As Carmela Cucuzzella made evident in her presentation, the surge of didacticism in the fields of eco-art and architecture from the past two decades gives rise to many questions and tensions. One question she posed particularly prompted this short reflection: Are today's eco-art installations merely didactic devices, or do they still operate in a dialectic space of expression? This question led me to revisit an artwork I encountered years ago, Natalie Jeremijenko's *Amphibious Architecture* (2009).

In *Architecture and Art for the Public Realm: An Eco-Didactic Turn*, Cucuzzella introduced a project proposed by herself, Cynthia Hammond and Jean-Pierre Chupin, which partly aims to map out the operative tensions between the desire to inform and the poetics of form in eco-art and architecture. This requires an understanding of the differences between didacticism and dialecticism, consensus and dissensus. If didacticism is thought of as a form of teaching, she explained, the educator is positioned as an expert and authority, while the student is perceived as uninformed.

There is an "established consensus" to the information that is being disseminated. In contrast, dialecticism is rather focused on dialogue, an exchange that allows a strengthening of both the educator and the student's ideas. It encompasses a tension that stems from discussions, and, at times, conflicting points of view. There is an "accepted dissensus" as it aims to generate questions, rather than to simply instruct. When compared to didacticism, dialecticism appears to be more productive, yet, as Cucuzzella underlines, an "explanatory" or didactic discourse has emerged in ecological public art and architecture practices from the past two decades.

Many have criticized this method, discerning the didactic turn in public eco-art and architecture as being overburdened with moralistic and unwanted tones. Kliff Kuang likens the aesthetic results of these practices to "science-fair project[s], 'assisted' by an overbearing parent".¹ Others have since come to the defence of didactic ecological practices, claiming that those who object to didactic/functionally-oriented eco-art "[...] exclude artists from contributing to culture-wide efforts for assessing and intervening in the afflictions that beset our planet,"² especially in a time in which politicians are failing to effectively address environmental crisis. However, was the didactic turn in eco-art and architecture ever meant to simply instill moral

messages, and educate the public? Could it simultaneously aim to transmit information and challenge points of views, rather than un-provokingly assert the belief of the people?

In *Illuminations: Didacticism on the Move*, Hammond described her recourse to didacticism in the performative urban walk she co-curated in 2014 that aimed to draw attention to how the built environment itself "performs" class. Though the walk highlighted certain things that ultimately shaped the participants' experience of the neighborhoods visited, Hammond and her colleagues also ensured that the experience was not entirely theirs to control. Participants were given flashlights, permitting them to light up any aspect of the built environment that they chose. This careful and strategic use of didacticism creates space for exploration and unexpected discoveries, and Cucuzzella noted that this was not necessarily the case in the works addressed in her presentation. Could a careful recourse to didacticism allow eco-art and architecture to operate in a necessarily informative way, yet still generate productive dialogue? The rest of this reflection considers how Jeremijenko's *Amphibious Architecture* (2009) has the potential to achieve this by using didactic devices while also bringing the public to reconsider their relationships to nonhuman beings and public spaces.

Artist and engineer Jeremijenko collaborated with architect David Benjamin, the Environmental Health Clinic at New York University, and the Living Architecture Lab at Columbia University to conceive *Amphibious Architecture*, a kinetic and responsive installation situated in the urban environment of New York City. More specifically, two iterations of the project were installed in the East River and the Bronx River for the Situated Technologies exhibition “Toward the Sentient City” in 2009.³ The installation sought to bring participants to reconsider and further engage with aquatic ecosystems that, in spite of their close proximity to people in the city, are often overlooked and not understood. Both structures consisted of floating interactive tubes housing below water sensors that monitored fish presence, water quality, and hydrodynamic forces. Above water, LED lights were activated according to the data collected underwater.⁴ Jeremijenko’s project also came to mind during Hammond’s presentation for it too gave its participants the ability to illuminate the built environment, though in this case, the fish were the ones activating the lights.

On the one hand, this work used an overt form of didacticism as participants could communicate with fish when the lights were turned on through a text-messaging interface. In response, they would receive real-time data about water quality, raising awareness about the state of the city’s bodies of water.⁵ While this public intervention provides information that Cucuzzella might characterize as “established consensus”, it is more than a work of denunciation. It operates in a dialectic space of expression as its sites and interactive qualities prompt questions about human-fish relations in the city.

Nonhuman beings, except for some city-dwelling animals, tend to be

relegated to the realm of the “wild”, which typically does not include humans in Euro-American imaginaries. William Cronon claims that “wilderness” tends to be seen in opposition to humans and modernity, and thus the city. He sees this dichotomy as harmful for “idealizing a distant wilderness too often means not idealizing the environment in which we actually live”,⁶ and this lessens the severity of ecologically destructive behaviours in the city. The site specificity of the work strategically does not present ecological crisis as a distant problem, as something occurring in the “wild”. Though the information shared via text messages didactically provides data related to the rivers in which the flotillas are located, the work functions dialectically as its sites encourage the public to ask questions about the city as a space shared between not only humans, but also nonhumans. By allowing fish in the East River and the Bronx River to make their presence visible in the city, Jeremijenko consequently challenges the notion that humans are the sole inhabitants and shapers of the urban built environment.

When the LED lights turned on, people were made aware that in spite of the fish’s presence in the city, they are not often seen or heard, especially in discussions of water quality and care. Jeremijenko does not necessarily suggest that humans verbally converse with fish, but rather explores the possibility being more receptive to those who are too often considered “voiceless”. Communications scholar Andrew Dobson values the term “receptivity” rather than listening as it evokes a broader notion of responsiveness,⁷ one that is perhaps more attuned to nonhuman agency. Jeremijenko’s *Amphibious Architecture* thus combines ecological knowledge and awareness (didactic devices) with criticism of current interspecies relations to ultimately generate discussions about pluralizing public space,⁸

and to contribute to the ongoing process of dismantling human exceptionalism that is at the core of environmental destruction.

Notes

- ¹ Kuang, Cliff. “The Ugly State of ‘Eco-Art.’” *GOOD*, 2008.
- ² Weintraub, Linda. “A Defense of Functionality and Didacticism in Contemporary Eco Art,” 2014.
- ³ Hill, Dan. “Toward the Sentient City.” *Medium*, 2009.
- ⁴ LaRocca, Jon. “Amphibious Architecture.” *The Expanded Environment* (blog), 2011. <http://www.expandedenvironment.org/amphibiousarchitecture/>.
- ⁵ “Amphibious Architecture.” *Spontaneous Interventions* (blog), 2009. <http://www.spontaneousinterventions.org/project/amphibious-architecture>.
- ⁶ Cronon, William. “The Trouble with Wilderness; or, Getting Back to the Wrong Nature.” In *Uncommon Ground: Rethinking the Human Place in Nature*, 69–90. W.W. Norton & Company, 1996, 84.
- ⁷ Dobson, Andrew. “Democracy and Nature: Speaking and Listening.” *Political Studies* 58, no. 4 (October 2010): 761.
- ⁸ Bassel, Leah. *The Politics Of Listening: Possibilities And Challenges For Democratic Life*. Palgrave Macmillan UK, 2017, 60.

LA POÉTIQUE DU DÉCHIFFREMENT

Louis Martin, UQAM



THE POETICS OF DECODING



Architecture, territoire, indexicalité

Denis Bilodeau , Université de Montréal

Architecture, territory, indexicality

The theme of didacticism raises the question of meaning and communication in architecture, a problem that has been the subject of much debate especially during the last decades of the twentieth century. Charles Sanders Peirce distinguishes three types of signs: the icon, the symbol, and the index. One of the main characteristics of the index is its relational dimension. The case studies presented in this essay highlight how design is - in addition to being a machine for situating the terrain in question - also a pedagogical opportunity, and a poetic experience. The competition documents that architects submit for review underscore the ability of their designs to reveal specific qualities within a given landscape, as well as highlight the "place identity" of the site of the future building. I argue that architectural design acts as a device that is part of a system of particular relations, but underscore how this system can and should be read on a territorial scale.

Le thème du didactisme que nous abordons aujourd'hui soulève inévitablement la question de la signification et de la communication en architecture, sujet problématique par excellence qui a fait l'objet de nombreux débats et d'efforts de théorisation à travers l'histoire, en particulier au cours des dernières décennies du vingtième siècle. Après une période d'éclipse relative pendant laquelle les questions formelles, technologiques et environnementales semblent avoir pris le dessus, il n'est pas surprenant de voir ré-émerger un sujet aussi fondamental. Encore une fois, c'est la légitimité sociale et la pertinence culturelle de l'architecture qui sont en jeu.

Pour aborder ce sujet, la typologie des signes élaborée par Charles Sanders Peirce dans sa théorie sémiotique semble encore un bon point de départ. Peirce définit le signe comme quelque chose qui se met à la place de quelque chose d'autre. Il distingue ainsi trois types de signes : l'icône, le symbole et l'index¹.

L'icône entretient une relation de ressemblance avec l'objet qu'elle remplace soit, une relation d'analogie. Pensons par exemple à « l'architecture parlante » d'Étienne-Louis Boullée et de Claude-Nicolas Ledoux ou encore, à un niveau plus trivial, au restaurant en forme de canard illustré dans *Learning from Las Vegas* de Robert

Venturi. Le symbole, au contraire, entretient une relation complètement arbitraire et conventionnelle avec l'objet qu'il remplace à la manière des signes utilisés dans le langage écrit. En architecture, nous pourrions jusqu'à un certain point faire un parallèle avec l'utilisation des différents ordres de colonnes classiques au 18^e siècle pour signifier l'usage ou encore pour marquer la position d'un bâtiment dans la hiérarchie sociale des institutions. Enfin, l'index entretient une relation métonymique soit, une relation de contiguïté avec l'objet qu'il remplace. En linguistique, une expression indiciale est une composante du langage dont la contribution sémantique varie en fonction du contexte de l'énonciation. En d'autres termes, l'index tire son sens de la relation qu'il entretient avec le contexte dont il signifie ou met en relief un élément, un aspect ou une qualité.

La critique d'art américaine Rosalind E. Krauss, dans son article *Notes on the Index*², a bien montré la place centrale qu'occupe l'indexicalité dans la structure sémiotique de nombreuses pratiques dans l'art contemporain, notamment dans la photographie, le *land art*, l'installation, la performance ou encore les interventions *in situ* comme celles de Gordon Matta-Clark par exemple. Plus près de nous, on pense immédiatement à l'installation Corridart réalisée à Montréal par Melvin Charney en 1976 et démantelée par l'administration municipale la veille de l'ouverture des jeux olympiques [Fig.1]. Le projet se voulait critique et



Fig.1 : « Les maisons de la rue Sherbrooke » exposition Corridart, Montréal, Québec 1976. Melvin Charney, architecte. Collection Centre Canadien d'Architecture, Montréal, c. Melvin Charney.

didactique, agissant à la fois comme dispositif mémoriel et instrument de dénonciation, visant à provoquer une prise de conscience collective face à la destruction du tissu historique de la ville et de son identité. Si le geste comporte une dimension iconique et scénographique, son mode opératoire est inséparable de son contexte et s'apparente ainsi à celui de l'index. De nombreux projets d'architecture réalisés à Montréal et ailleurs au Québec et dans le monde à partir du milieu des années 1970, aussi bien en milieu urbain que rural, témoignent également à des niveaux différents de cette attitude réflexive envers le contexte et de la fonction indexicale et didactique que l'on veut faire jouer à l'architecture.

C'est ce qu'a révélé entre autres une étude que j'ai dirigée il y a quelques années sur les projets élaborés dans le cadre des nombreux concours d'architecture organisés depuis le début des années 80 et surtout à partir de 1991, sous l'égide du Ministère de la Culture, en vue du renouvellement des équipements culturels au Québec.

31 concours et des centaines de propositions ont été analysés et ont fait l'objet d'une exposition. Je ne m'attarderai ici qu'à quelques cas particulièrement explicites en me concentrant sur le rôle du discours et surtout de la représentation graphique dans ce que j'appellerai la construction du sens en architecture.

Une lecture systémique

N'abordant à peu près jamais la réponse aux programmes fonctionnels faisant l'objet du concours, les documents soumis par les architectes participants insistent plutôt sur la capacité des projets à révéler et à mettre en relief les qualités paysagères et les « caractéristiques identitaires » de leur territoire d'implantation. Conjuguant une lecture systémique et phénoménologique du territoire, chaque projet se définit soit comme une partie d'une entité plus vaste ou comme un lien dans un système relationnel. En même temps, il se veut à chaque

fois l'occasion d'une leçon et d'une expérience poétique.

Une bonne illustration de cette approche nous est donnée par la proposition de GDL / NOMADE architecture, soumise lors du concours pour le Centre de production et de diffusion culturelles de Carleton en 2000 [Fig.2]. Un schéma en axonométrie éclatée présente d'abord le site d'intervention comme faisant partie d'un ensemble de six systèmes territoriaux à la manière des analyses typo-morphologiques. Nous avons, en premier lieu, le système topographique incluant la montagne, les terres basses, la rivière et le barachois. Le deuxième système correspond à la subdivision des rangs agricoles, soit le cadastre primitif. Le troisième est constitué des réseaux viaires : routes, chemins, sentiers, etc. Le quatrième, qui s'intitule « mosaïque culturelle », représente en

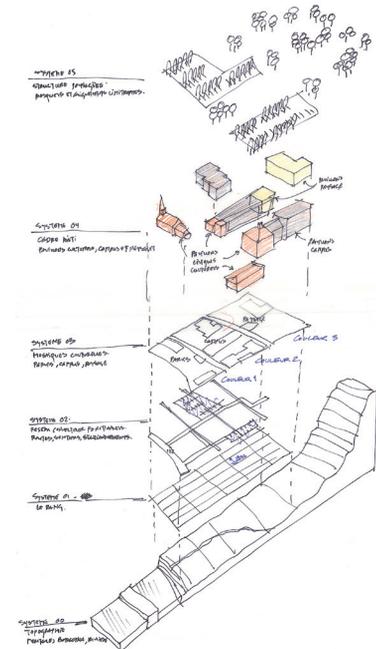


Fig.2 : Projet GDL et Nomade architecture, concours du Centre de production et de diffusion culturelle de Carleton, 2000. Dessin extrait d'une planche de concours.

fait les espaces publics ou collectifs : parvis, campus et parcs. Le cinquième est le cadre bâti dans lequel nous retrouvons les édifices religieux, civiques et culturels qui entourent le site. Enfin, la structure paysagère, formée de bosquets et d'alignements d'arbres limitrophes, complète le schéma d'analyse.

Les idées directrices de la proposition soumise sont principalement liées aux deux premiers niveaux d'analyse, soit la topographie et le système du cadastre agraire. Cet arrimage sélectif à l'échelle territoriale est particulièrement explicite dans les documents conceptuels [Fig.3].

Si nous utilisons la même grille pour l'analyse du projet lauréat soumis par la firme FABG [Fig.4], nous constatons que l'architecte a voulu créer une tension entre la direction de la trame cadastrale des terres, renforcée par le tracé de la route et le point de vue vers le barachois qui permet la meilleure ouverture vers la baie des Chaleurs. Le bâtiment prend forme à l'intersection de deux axes et joue selon l'architecte



Fig.3 : Projet GDL et Nomade architecture, concours du Centre de production et de diffusion culturelle de Carleton, 2000. Dessin extrait d'une planche de concours.

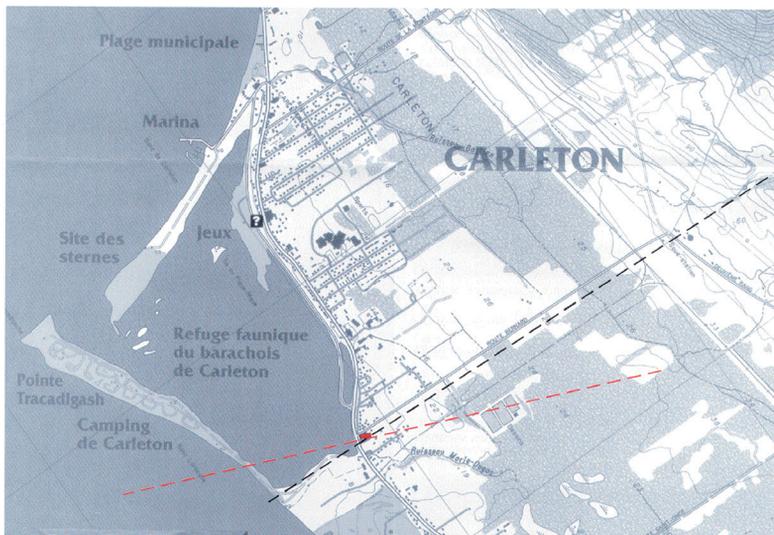


Fig.4 : Projet des architectes Faucher Aubertin Brodeur Gauthier (FABG), concours du Centre de production et de diffusion culturelle de Carleton, 2000. Dessin extrait d'une planche de concours.

le rôle « d'index³ », révélateur de la rencontre de deux logiques systémiques distinctes et complémentaires qui se renforcent mutuellement sur le plan de l'expérience identitaire du lieu [Fig.5].

Notons, par ailleurs, que ces deux projets font également appel à un autre système de référence territoriale soit, celui des infrastructures régionales, en l'occurrence le quai, dont la typologie en a inspiré l'expression tectonique et spatiale. « Comme un quai qui s'avance dans la mer⁴ », écrit Éric Gauthier, la nouvelle bibliothèque du Centre de production et de diffusion culturelle de Carleton offre au lecteur contemplant le large, la possibilité de redécouvrir un paysage aux lignes de force usées par le temps, qu'il aura peut-être oubliées à force de les avoir trop longtemps côtoyées, mais qui sembleront, à travers le projet, reprendre du relief. En langage systémique, on peut décrire le projet comme un facteur participant au niveau perceptuel d'un phénomène plus global d'« émergence » paysagère.

Une architecture relationnelle

Une des principales caractéristiques de l'index est sa dimension relationnelle. Dans cette perspective, le projet d'architecture n'apparaît jamais comme un objet autonome. Il agit comme un dispositif s'insérant dans un système de relations particulières à l'échelle du territoire. La proposition conçue par Léa Zeppetelli et son équipe dans le cadre du concours pour le Centre musical du lac MacDonald (CAMMAC) illustre bien cette approche topologique. Le projet qui s'intitule « *Portamento*, d'après le concept désignant une liaison sur une portée de musique, se définit tel un trait d'union spatial entre le boisé et le lac qui bordent le camp ». Dans le même esprit, le bâtiment du Centre d'interprétation du Bourg de Pabos, réalisé par l'Atelier Big City, apparaît comme un carrefour structurant dans un réseau complexe d'interrelations paysagères entre « la pointe, l'île et le pont ferroviaire », une infrastructure dont le projet d'ailleurs détourne et réinterprète la typologie tout en adoptant l'échelle [Fig.6].

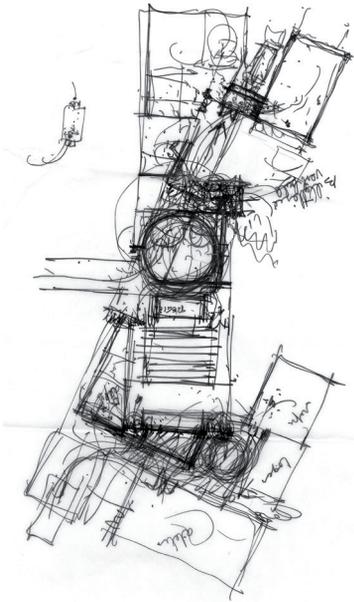


Fig. 5 : Projet des architectes Faucher Aubertin Brodeur Gauthier (FABG), concours du Centre de production et de diffusion culturelle de Carleton, 2000. Dessin extrait d'une planche de concours.

De manière plus abstraite, le schéma relationnel, présenté par l'équipe Brière, Croft-Pelletier, Vachon et Roy pour l'agrandissement du Musée de la Gaspésie, érige le projet d'architecture en véritable structure sémiotique. Basé sur un système de polarités

spatiales et territoriales, le projet relie et sépare à la fois la terre et la mer, l'existant et l'agrandissement, les espaces d'archivage et d'exposition, l'avant et l'arrière-pays, le paysage proche et le lointain [Fig.7]. Dans le texte de présentation accompagnant son projet pour le même concours, Pierre Bouvier écrit : « Il est fascinant de penser que, pour les Amérindiens, ce territoire était le bout de leur monde alors que pour les explorateurs français, c'était le début d'un autre monde. Le parti architectural adopté repose en grande partie sur la création d'un axe de vision qui fixe au loin "la fin des terres, soit l'embouchure de la baie de Gaspé, comme pouvaient le faire les Amérindiens à l'époque. » L'architecture sert de limite, d'interface, de passage, de pont, de porte. En d'autres termes, elle cherche à se définir par sa fonction structurante et ses qualités d'articulation territoriale.

De cette vision topologique découlent deux grands principes relationnels soit « l'inclusion et l'extension » que l'on retrouve en tension dans les représentations tant analytiques que conceptuelles⁵. Le projet est englobant et englobé. Il se « projette vers » et est « pénétré par ». C'est autour de ces

systèmes de relations que se construit le sens du projet architectural.

Les dessins produits lors du concours d'idées pour l'aménagement des Jardins de Métis, en 1999, illustrent de façon assez radicale l'importance de cette dialectique de l'inclusion et de l'extension à l'œuvre dans la conception du projet. À l'aide d'une série de croquis, l'équipe constituée des architectes Dupuis et Letourneau et du groupe Ressources en Aménagement (RAM) nous amène graduellement de l'échelle territoriale de la Gaspésie, « morceau d'Amérique et rivage », à la région de Métis, « tapis bordé d'un ruban de grève », jusqu'au jardin lui-même à travers lequel coule la rivière Métis et où l'on découvre la villa, « l'artefact ». Le pavillon d'accueil s'installe directement sur le tracé de l'ancienne route 132 et marque à la fois la limite du jardin et l'entrée au site, représentant l'aboutissement d'une logique d'« emboîtement » ou d'inclusion et le point de départ d'une logique d'extension ; ensemble, elles relient le projet au territoire.

Le projet lauréat de ce concours, réalisé par l'Atelier in situ et Vlan Paysages, opère de façon similaire, mais se développe à partir d'une

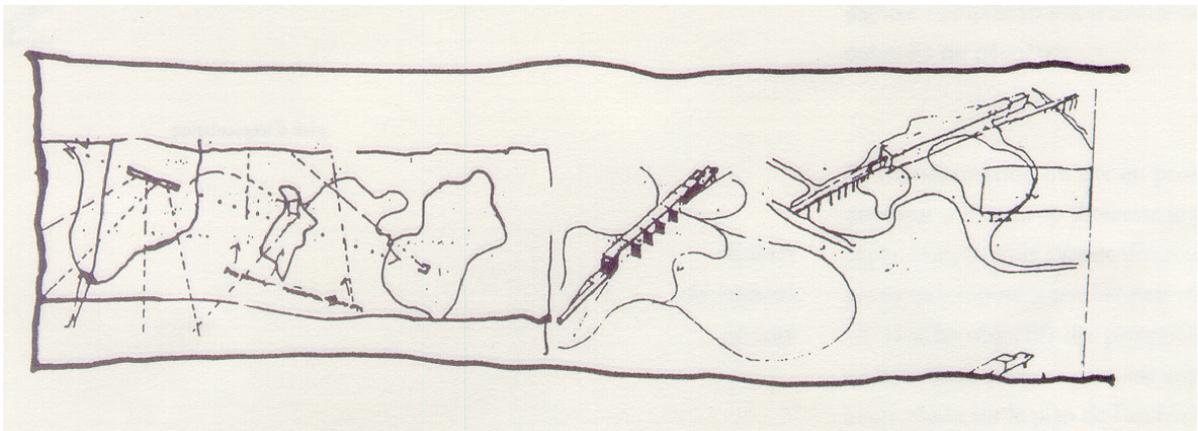


Fig. 6 : Projet de Cormier, Cohen, Davies architectes (Atelier Big City), concours du Centre d'interprétation de Pabos, 1991. Dessin extrait d'une planche de concours.

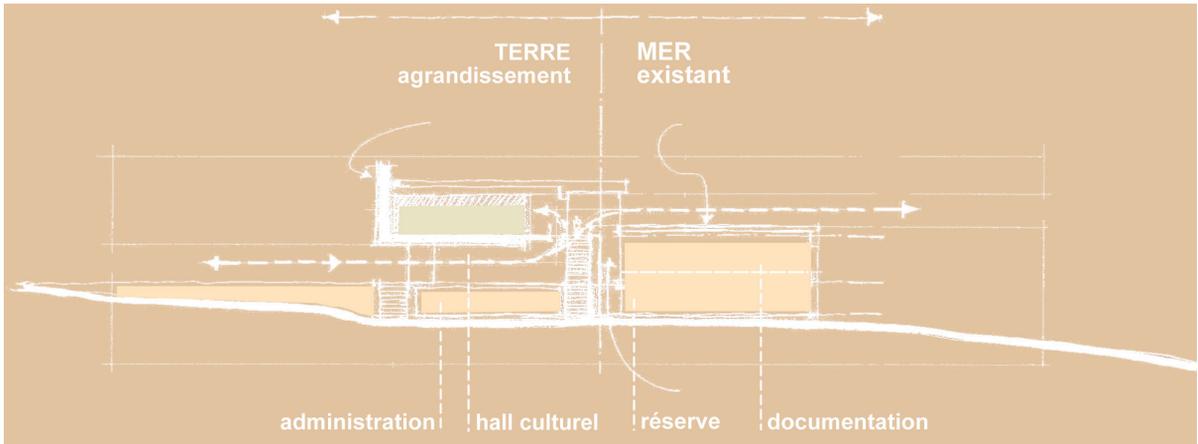


Fig.7 : Projet du consortium Brière Croft Pelletier, architectes et Vachon et Roy architectes, concours du réaménagement du Musée de la Gaspésie, 2002. Dessin extrait d'une planche de concours.

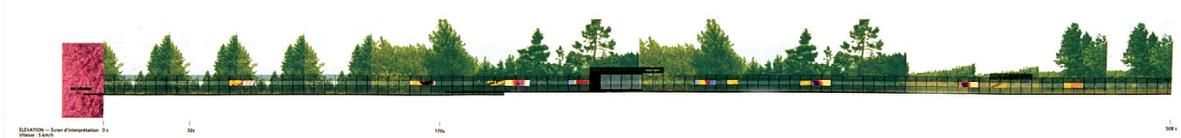


Fig.8 : Projet de l'équipe Atelier in situ et Vlan paysages, concours d'idées, paysage et architecture des Jardins de Métis, 1999. Dessin extrait d'une planche de concours

perception plus dynamique de la relation entre les différentes échelles territoriales. Intitulé *90 zéro km/h*, ce projet se veut un accompagnement au processus de décélération qui caractérise l'arrivée aux Jardins de Métis après un long voyage à travers le pays. L'intervention se divise en trois écrans s'adressant à des vitesses de déplacement décroissantes.

L'« écran anamorphique », formé d'une rangée d'arbres et de signes routiers, s'appréhende à l'arrivée par la route régionale. L'« écran de décélération », constitué de bandes paysagères, balise l'espace du stationnement. Enfin, l'« écran d'interprétation »

[Fig.8] est une structure architecturale qui se déploie le long du tracé de l'ancienne route 132. Dans l'esprit des concepteurs, il s'agissait avec ce projet de réinterpréter le type de relations que l'on retrouvait, il n'y a pas si longtemps encore, un peu partout au Québec, entre le tracé des routes régionales et

les chemins de traverse qui menaient aux villages situés en retrait. Enfin, le grand bâtiment avec ses panneaux coulissants agit à la fois comme clôture, passage, entrée et belvédère, s'affirmant ainsi davantage par son caractère d'infrastructure territoriale qu'en tant que simple bâtiment de services.

Le territoire comme « palimpseste »

Les différentes strates territoriales auxquelles les projets se réfèrent ne sont pas des structures statiques. Elles apparaissent plutôt comme des systèmes dynamiques impliquant une conception spatiale relationnelle du projet, mais aussi une dimension temporelle.

En fait, la question identitaire ne concerne pas uniquement la géographie des territoires, elle renvoie à l'historicité inhérente à leurs processus de

formation et de transformation. Cette dimension historique est omniprésente, mais aucun concours parmi ceux que nous avons étudiés ne représente mieux, peut-être, la variété des modalités opératoires de l'imaginaire historique que celui organisé en 1991 pour le Centre d'interprétation du Bourg de Pabos sur la baie des Chaleurs. Ce concours visait précisément à trouver une façon originale de révéler et mettre en valeur les vestiges et le paysage d'un site occupé dès le 18^e siècle par une seigneurie maritime et converti au 19^e siècle en une importante scierie. Alors qu'il aurait été facile d'aménager une promenade et de construire simplement un bâtiment permettant d'exposer les artefacts, tous les concurrents ont choisi d'utiliser l'architecture comme instrument d'interprétation du territoire révélant à travers une série d'installations, de façon parfois littérale, parfois

métaphorique, les couches d'occupation successive du site.

L'architecture du projet de l'Atelier Big City dialogue davantage avec le passé industriel du site alors que celui de Pierre Thibault fait plutôt référence à l'époque où le site servait aux pêcheries. Sur un mode plus mythique, le projet de Beaupré et Michaud se veut une transposition allégorique de la lutte entre la sauvagerie et la civilisation qui a, selon eux, marqué les différentes étapes de développement du site.

Dans la plupart des projets examinés, la trame historique se traduit par la saisie de traits de permanence et de continuité et par l'identification de directions de développements potentiels et actualisables. Empruntons les mots d'André Corboz : « le territoire en tant que lieu de mémoire et de projet peut alors être défini comme un « palimpseste », surface de mise en relief, d'effacement, de rature et de réécriture, où tout est à la fois trace et présage⁶ ».

Pour terminer, et dans la foulée de l'étude dont je viens d'évoquer certaines conclusions, je me permettrai une prise de position personnelle. Face à la difficulté voire l'impossibilité d'une approche symbolique moderne qui serait basée sur un cadre de référence partagé et explicite, et en réaction au chaos urbain et paysager que peut engendrer une approche iconique de l'expression programmatique, à l'exemple des nombreux projets qui jonchent les zones suburbaines et commerciales en expansion, toujours plus sauvages, une approche indexicale représente, il me semble, une voie pertinente pour penser encore aujourd'hui le problème de la signification en architecture.

Mettant de l'avant l'importance fondamentale du contexte, la relation indexicale, ne présuppose pas

une attitude formelle ou esthétique particulière. Elle permet au contraire une lecture ouverte et créative des conditions d'intervention tout en préservant la possibilité d'une multitude de réponses appropriées, dans la mesure où l'expression architecturale ne doit jamais être considérée comme une fin en soi.

Ainsi, la question importante ne réside peut-être pas dans la signification de l'architecture, mais plutôt dans le rôle que l'architecture peut jouer dans la construction et la reconstruction du sens des lieux et des territoires.

Notes

¹ Peirce, C.S., « Logic as Semiotic: The Theory of Signs » Philosophic Writings of Peirce, New York, Dover Publications, 1955, p. 106, publié pour la première fois en 1897.

² Krauss, Rosalind E. "Notes on the Index: Part I and Notes on the Index Part II", The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1986.

³ Le concept d'index joue un rôle explicite dans le travail d'Eric Gauthier. Voir à ce sujet Denis Bilodeau, "The Inventive Practice of Eric Gauthier", dans Architecture and Ideas – Architecture et Idées, vol. 11, no 2, été-automne 2000, p. 80-95.

⁴ Tous les passages entre guillemets qui ne sont pas accompagnés d'une note bibliographique sont extraits des planches de concours ou des textes de présentation de projet dont il est directement question dans cet essai.

⁵ Sur les logiques de l'emboîtement et de l'extension, voir entre autres Anne Cauquelin, Le site et le paysage, Paris, PUF, 2002. L'architecte québécois Gilles Prud'homme, qui a participé à plusieurs concours culturels, a étudié le principe d'extension spatiale dans un mémoire de maîtrise terminé à l'Université de Montréal en 2004.

⁶ André Corboz est un précurseur dans l'étude historique des relations entre architecture et territoire. Pour une vue d'ensemble de ses articles les plus marquants, voir André Corboz, Le territoire comme palimpseste et autres essais, présenté par Sébastien Marot, Besançon, Les éditions de l'imprimeur, 2001.

Didactique du templum

Pierre Boudon , Université de Montréal

The Didacticism of the Templum

In this intervention, I am summarizing all the semiotic properties that have allowed me to postulate a principle of simultaneity in the form of an initially triadic schema, which constitutes an analysis grid allowing one to read (i.e. to decipher, to make appear) the processes of edification and territorial deployment in their morphology, in their figurativity and or disposition. The templum is an organon, applied in a recursive way (here, it is a grammar in the sense of Chomsky and not a procedure of the statistical type as in «corpus analysis», i.e. big data), which simultaneously relies on a mathematical topology (particularly, the locology of M. De Glas, which is a quasi-topology) as boundary relations defining region types and a logical structure relating categorically defined relationships (opposition, coordination and /or subordination, hierarchical initialization, etc.). We thus have a cartographic principle that allows one to schematically represent a «piece of territory» as interrelated «edification» and «territoriality».

Dans cette intervention, il s'agit de reprendre récapitulativement toutes les propriétés sémiotiques qui m'ont permis de postuler un tel principe de simultanéité sous la forme d'un schéma initialement triadique constitutif d'une grille d'analyse permettant de lire (Cf. déchiffrer, faire apparaître) les processus d'édification et de déploiement territorial dans leur morphologie, dans leur figurativité et/ou disposition.

Le *templum* est un *organon*, appliqué de façon récursive (en ce sens, c'est une grammaire au sens de Chomsky et non une procédure de type statistique comme dans les « analyses de corpus », Cf. *big data*), qui s'appuie, à la fois, sur une topologie mathématique (plus précisément, la locologie de M. De Glas qui est une quasi-topologie) en tant que mises en rapport de frontières définissant des types de régions et une structure logique mettant en rapport des relations définies catégoriellement (opposition, coordination et/ou subordination, initialisation hiérarchique, etc.).

Nous disposons ainsi d'un *principe cartographique* qui permet de représenter schématiquement un « morceau de territoire » (à la fois, « édification » et « territorialité » connexes ; pensons à la *Fallingwater* de F. L. Wright (1936) où l'édification « joue » avec le relief environnant) ;

ce principe cartographique se décompose en plusieurs formules qui se répondent¹ :

A) une *formule diagrammatique* qui rassemble génériquement des propriétés de base, laquelle, comme on va le voir, s'appuie sur une opposition triadique dédoublée impliquant le rapport {intérieur, extérieur, bord}, *intérieur* et *extérieur* étant la spécification de deux régions (topologiques) emboîtées l'une dans l'autre, *bord* étant la frontière qui les départage, frontière dite « épaisse » dans la locologie de De Glas (opposée à « maigre ») ; cette frontière peut recevoir deux aspects complémentaires : elle peut être morphologiquement une « paroi », ou inversement, une « interstice » (une « marge », une « lisière », bref un espace vacant comme dans le cas des glacis militaires).

Entre la notion de région interne et le bord, on situera la notion de « partition » (de la région interne), soit sa subdivision en autant d'entités distinguables si nécessaires (dites « lieux d'habitation »).

Entre la notion de région externe et le bord, on situera la notion de « feuilletage » (de la région externe), feuilletage en plusieurs couches de revêtement et/ou d'extension concentrique (s'il s'agit d'extension territoriale en surface définissant un relief par ses courbes de niveau).

Entre la région interne et la région externe, on situera la notion de « passage » et/ou de « seuil » de l'une à l'autre, sinon ces deux régions ne communiqueraient pas ; cette communication peut être corporelle (Cf. « passer à travers une baie » = franchir une frontière), cette relation pouvant être étendue métonymiquement à toutes les pièces formant une intériorité partagée) ou simplement visuelle (regard traversant par une fenêtre). Cette relation de passage comporte un « sens d'orientation », simple ou double (Cf. de l'extérieur vers l'intérieur comme de l'intérieur vers l'extérieur). [Fig. 1]

Cette formule diagrammatique est un schéma paramétrique comportant des types de relations (triadique ou relations de contrariété, subtriadique ou relations de subcontrariété en tant que « solution de continuité », Cf. termes mixtes entre les termes de base, les réunissant) ; relation diamétrale sur le cercle qu'ils forment comme entre *bord* et *passage*. Enfin, nous adjoignons à cette distribution des métatermes génériques qui caractérisent l'ensemble paradigmatique qu'ils composent inclusivement ; par exemple, la notion de *frontière* en tant que « structure fermée » et la notion de *séparatrice* en tant que « structure ouverte » —

dualité (inversive) fondamentale qui va caractériser deux types de configuration en surface issus de la même formule diagrammatique² : « configuration d'enveloppement » définissant des types d'habitation (*tente, cabane, maison, roulotte, etc.*) en tant que lieux de refuge et des « configurations de liaison » en tant que lieux de circulation liant divers points du territoire. D'un côté, des *clôtures (paroi, enceinte)*, de l'autre des *voies (chemin, route, cours d'eau, avenue)* définissant des parcours traversants.

B) Nous obtenons ainsi deux interprétations graphiques possibles, très dissemblables en apparence et cependant issues de la même formule diagrammatique, lesquelles entreront dans la définition de composition (en surface) plus complexe (ainsi, dans une cathédrale, nous avons une « allée centrale » menant à l'autel, semblable à une « avenue » dans une cité, distincte par ailleurs des « collatéraux » secondaires qui desservent des chapelles privées) : [Fig. 2 et Fig. 3]

Dans ces deux configurations apparaissent deux points d'extrémité qui vont renvoyer à une autre formule diagrammatique: la notion de *centration* en tant que lieu

extrême d'une région intérieure (pensons au « Saint des saints » dans le temple juif, soit au « cœur » au sens locologique) et la notion d'*excentration* en tant que lieu extrême rejeté à l'extérieur d'une région externe ; dans ce dernier cas, l'excentration exprime le point d'horizon (les points de fuite) qui spécifie l'extension maximale de notre regard panoramique « dans la distance » (exemple de la « ligne d'horizon » lorsque nous contemplons la mer à partir de la plage). Ce sont donc deux points d'extrémité qui vont « orienter » les deux configurations (Cf. donner une direction générale) à la manière de points cardinaux virtuels et dont nous dirons qu'ils forment les deux métatermes d'une nouvelle formule diagrammatique.

L'autre ajout va être le renvoi de la notion de bord à une dimension verticale spécifiée en tant que dessus et dessous d'un *sol* (Cf. lequel a une épaisseur stratifiée, donc, un relief caractérisé par des courbes de niveau situées entre une *ligne de crête* en tant que profil et une *ligne de talweg* au creux de la vallée). Alors que dans un bord-paroi, propre aux enveloppements, nous franchissons des « baies » d'ouverture (pour passer d'un lieu

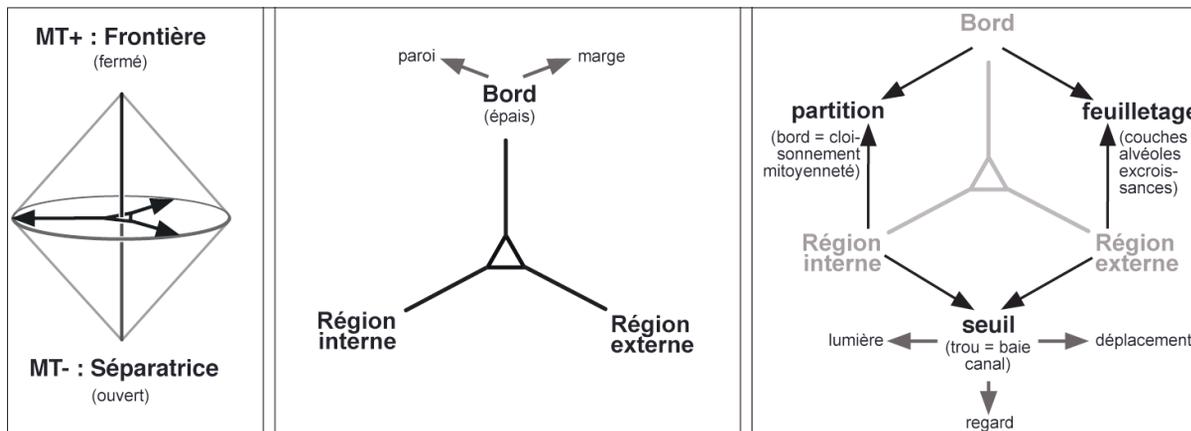


Fig. 1 : Formule diagrammatique du templum. Source : Boudon, Pierre, L'architecture des lieux, Sémantique de l'édification et du territoire, Gollion, Infolio collection Projet & Théorie, 2013, p. 111.

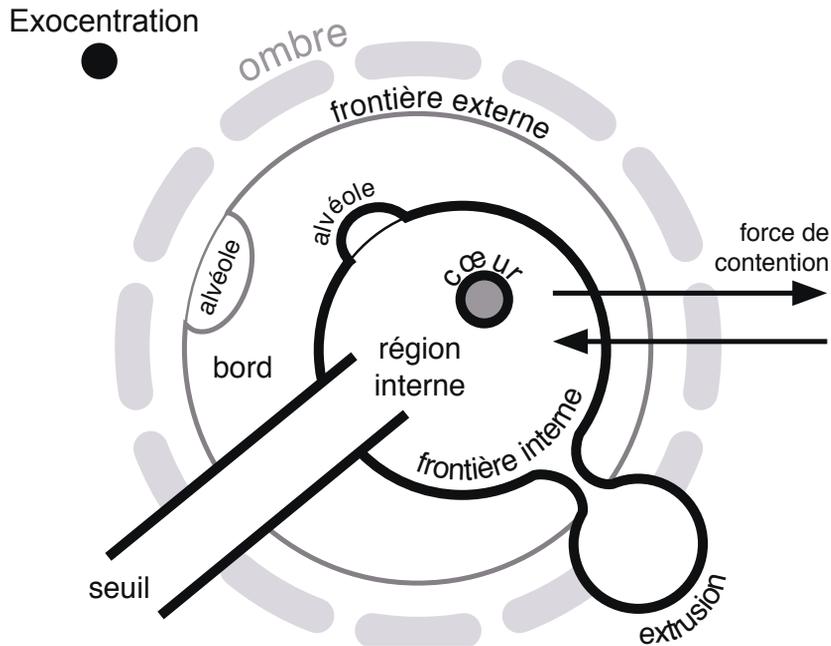


Fig. 2 : Configuration d'enveloppement. Source : Boudon, Pierre, L'architecture des lieux, Sémantique de l'édification et du territoire, Gollion, Infolio collection Projet & Théorie, 2013, p.104.

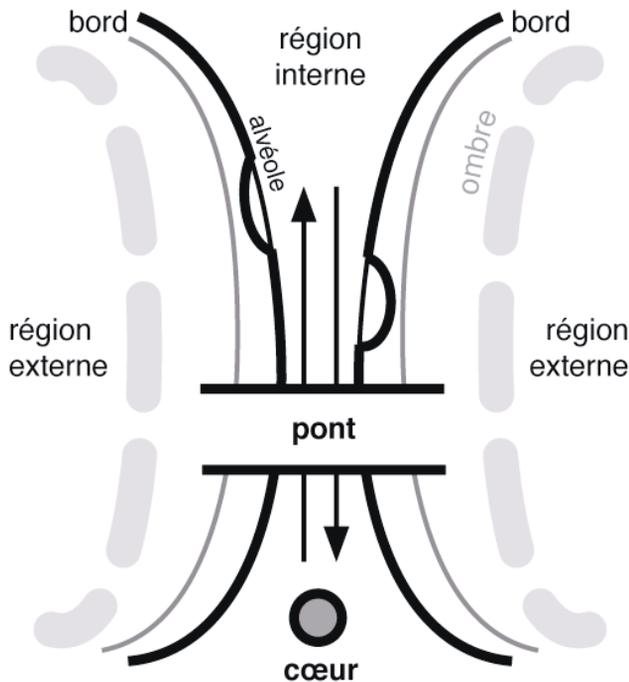


Fig. 3 : Configuration de liaison. Source : Boudon, Pierre, L'architecture des lieux, Sémantique de l'édification et du territoire, Gollion, Infolio collection Projet & Théorie, 2013, p. 108.

externe à un lieu interne, ou d'un lieu interne à un autre), nous passons ici d'un niveau supérieur à un niveau inférieur (et inversement) à travers des *trémies* qui ont la même signification de passage que des baies (Cf. traversée d'une surface).

Le bord en tant que frontière topologique (qu'il faudrait décomposer en une frontière zonale puisqu'elle est une région que l'on peut habiter, voir l'exemple de l'*engawa* japonais³, comme interstice et une frontière linéaire qui donne un sens d'orientation générale) est donc une notion très complexe, orientable selon une dimension horizontale (associée à la paroi) et une dimension verticale (associée à un sol) comme on vient de le voir ; c'est elle qui fournit à la notion de « structure d'enveloppement » celle de *corps* en trois dimensions (et en activité) en tant que corporéité perceptivo-sensible (que revêt la *peau* à titre de surface de contact) et

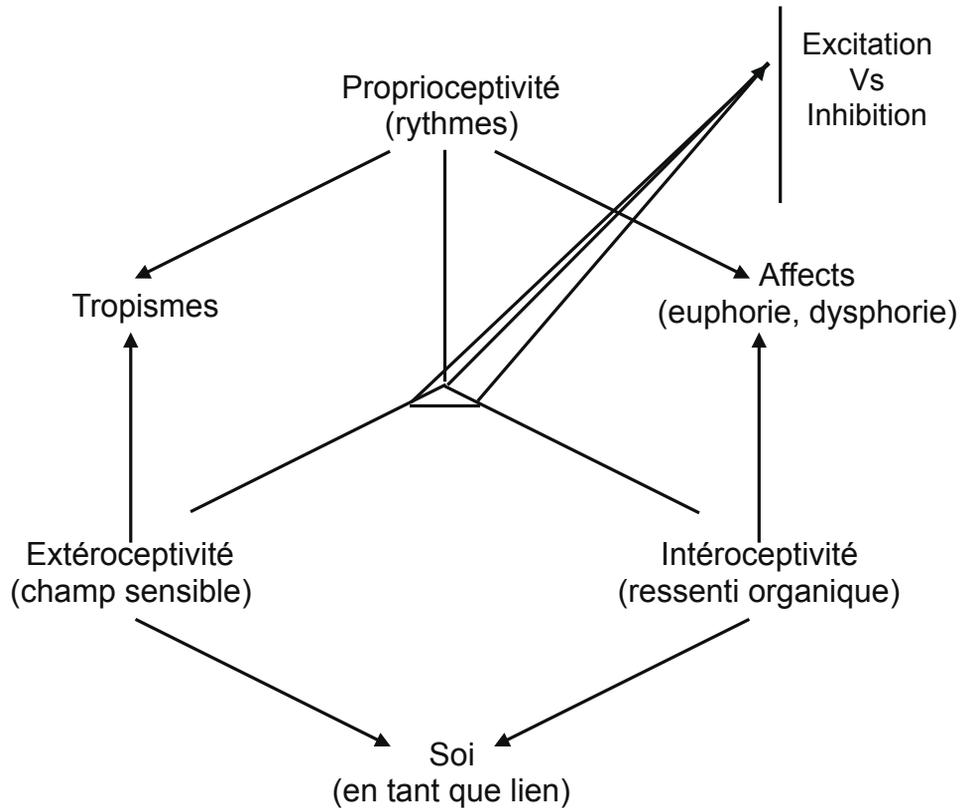


Fig. 4 : Templum d'une corporalité synesthésique. Source : Pierre Boudon.

de *soi* (entité incorporelle de lien au sens où les stoïciens l'entendaient⁴); à propos de la région interne, on pourrait donc parler d' « intéroceptivité » et à propos de la région externe d' « extéroceptivité », délivrant ainsi le troisième terme d'une nouvelle triade, la « proprioceptivité » (soit le caractère somatique comme le battement de coeur, le souffle, les rythmes du jour et de la nuit en tant que veille et sommeil).

Rappelons, une fois de plus, le rôle capital de la *frontière* en tant qu'interstice dans tout ce développement. Au départ, c'est un simple tracé abstrait en tant qu'enveloppement ou séparatrice. Morphologiquement, cela devient un *contour* en tant que configuration, ou

inversement, une *déchirure* (terme qu'utilise G. Didi-Huberman dans son travail sur Marcel Duchamp⁵) pour caractériser une opération de renversement (associé au « principe de charnière » chez Duchamp) de l'un à l'autre. Alors que le contour est un élément positif, lisse, saillant, la déchirure (qui lie le tracé à un matériau sous-jacent) est un élément accidentel, rentrant. Il s'agit donc d'un traitement morphologique de la frontière renvoyant à deux états inverses l'un de l'autre. On pourrait parler à leur sujet d'une « figure en relief » pour le premier et d'une « figure en creux » pour la seconde.

Ainsi, à cette notion de corps comme entité synesthésique qui met en correspondance différents registres de perception (vue, écoute, odorat, goût),

on devra associer un autre paradigme attendant, celui des rapports entre une agentivité et une passivité s'inscrivant dans un processus causal. La notion de frontière n'est plus seulement une forme de tracé topologique (zonal, linéaire) mais éthologiquement par exemple (à propos d'animaux), une forme active déterminant un cheminement. Ainsi, d'un côté, on aura des formes actives (un *sentier* en tant qu'ensemble de traces par rapport à une *allée*), et de l'autre, des formes passives (Cf. construites, comme une *paroi* ou une *chaussée* qui constituent des éléments déposés et neutralisés).

[Fig.4]

Enfin, nous avons cette déclinaison exemplaire rappelant la pensée de

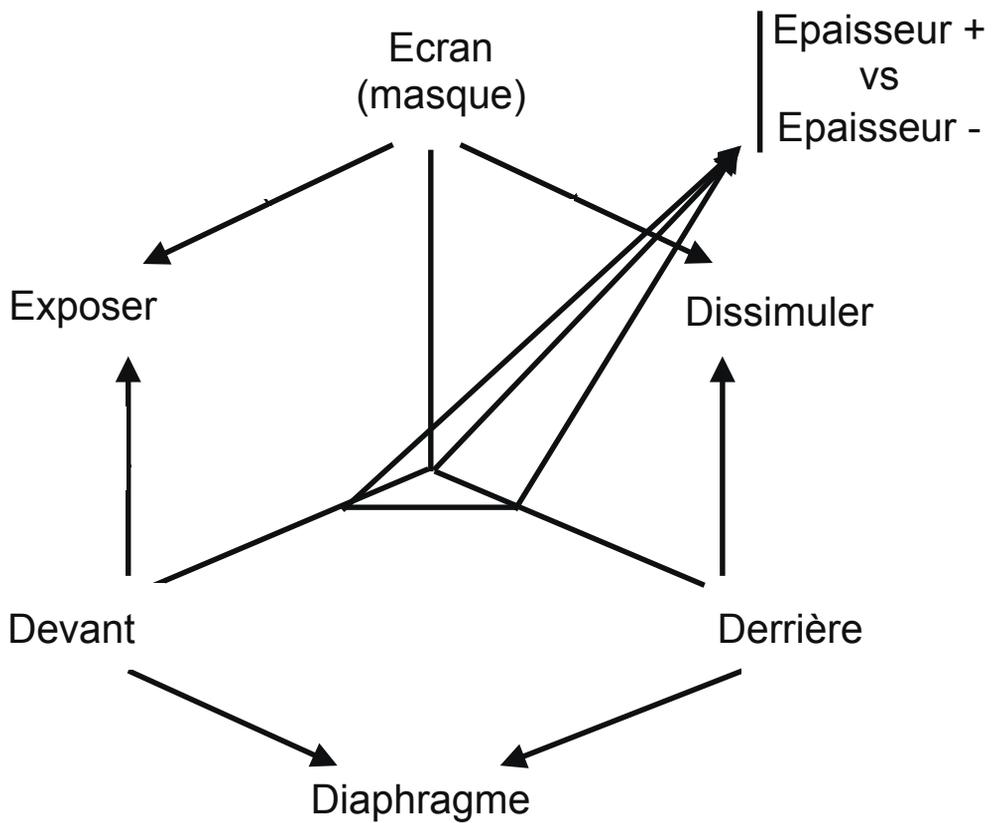


Fig. 5 : Templum du regard par rapport à une surface d'interposition. Source : Pierre Boudon.

Loos: la *peau* (surface de contact et d'enregistrement des sensations), le *soi* (en tant que lien, en tant qu'entre-deux corporel) et le *vêtement* (ou plutôt, la *bekleidung*, le « re-vêtement » en allemand, en tant qu'objet manufacturé).

Cette série paradigmatique, définie par Loos, convoque un terme absent, mais en fait, essentiel : la notion de *regard* transformant la forme en tant que *Gestalt* (vivante) ; on parlera ainsi de la *scène* en tant que lieu d'exposition ou de dissimulation associant ce regard et des surfaces d'interposition, caractérisant des « vis-à-vis » (opposés à la notion de « paysage », largement ouvert), soit une entr'expression des *soi*

appartenant à des sujets humains. Ce qui est exposé (par exemple, dans une *vitrine*), c'est ce qui est mis en avant alors que ce qui est derrière est ce qui est dissimulé, caché, occulté (ainsi, un *rideau* opaque cache ce qu'on peut faire derrière celui-ci ; même chose pour un *paravent* derrière lequel on peut se déshabiller, des *volets* pour se protéger des regards extérieurs, etc. Bref, des « écrans » qui obturent les vues au contraire des « transparences », des « diaphragmes » qui laissent passer le regard à travers des interstices, comme entr'aperçu (la notion de *moucharabieh* dans les cultures musulmanes qui permet de voir sans être vu). Ainsi, à côté d'une topique des lieux qui caractérise une planimétrie on peut introduire une proxémie des lieux

permettant d'évaluer les rapports de vis-à-vis entre les corps. Un dernier templum permet d'en rendre compte : **[Fig. 5]**

Notes

¹ Pour tout ceci, je renvoie à mon ouvrage : Boudon, Pierre, *L'architecture des lieux, Sémantique de l'édification et du territoire*, Gollion, Infolio collection Projet & Théorie, 2013.

² C'est la notion même de « transformation » dans la grammaire générative de Chomsky, par exemple *actif* et *passif*, en tant qu'interprétations issues de la même base invariante.

³ Cette référence, empruntée à Tadao Ando, renvoie à un « paradigme » dans lequel on peut situer les châteaux médiévaux écossais — exemples donnés par Louis Kahn pour concevoir ses lieux de culte —, mais aussi, et on y pense peut-être moins, la coupole florentine de Ste-Marie-de-la-Fleur, projetée et magistralement réalisée (sans cintre) par Brunelleschi ; la double « coque » de cette coupole dans laquelle on peut circuler, représente exactement l'idée du *bord* zonal en tant qu'interstice de déplacement entre une « frontière interne » (coupole d'intrados) et une « frontière externe » (coupole d'extrados) ; c'est grâce à ce double enveloppement que la coupole acquiert sa stabilité générale, sans parler de l'accessibilité offerte pour des réparations ponctuelles. Cf. « Brunelleschi, la coupole, les machines », Salvatore di Pasquale, p. 22-30, dans *Filippo Brunelleschi, 1377-1446, Textes de F. Borsi, A. Chastel, H. Damisch, F. Gurrieri, S. di Pasquale, F. Pardo, P. Sanpaolesi, B. Zevi*, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris, 1985.

⁴ Cette notion du *soi* (Self) est très complexe; elle n'a rien à voir avec une quelconque forme psycho-sociologique; cette structure d'entre-deux (Cf. *in between* dans la définition d'Aldo van Eyck caractérisée à propos de son grand projet d'Orphelinat d'Amsterdam, 1955-60, et notamment de sa « rue intérieure »), est comparable à ce qu'il a spécifié comme *twin phenomenon*, une « dualité gémellaire » qui est l'opposée d'une forme contradictoire : ainsi, dans ce processus, la diversité n'est atteignable *qu'à travers l'unité*, et inversement, l'unité *qu'à travers la diversité*. Nous parlerions ainsi d'un *couplage*, par exemple entre individualité et collectivité, etc., en tant que principe de *réciprocité* dans un phénomène qu'il a intitulé « conflicting halves », des *moitiés en conflit*. Ainsi les polarités sont irréductibles à des entités isolables comme dans le rapport entre singularité et généralité. Cf. Mon étude en ligne, « Un dispositif de catégorisation à la base d'un processus sémiotique d'agrégation », sur le site formes-symboliques.org

Le texte programmatique d'Aldo van Eyck est « The Medicine of Reciprocity Tentatively Illustrated » dans le recueil *Aldo van Eyck Works sous la direction de Vincent Ligetlign*, Birkhäuser, Bâle, 1999.

⁵ Didi-Huberman, Georges. *La ressemblance par contact, archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Minuit, 2008, Partie III, « L'empreinte comme procédure : sur l'anachronisme duchampien », p. 173 sq. La déchirure est associée à la *split representation* chez Boas, Lévi-Strauss, ou encore, à la *Spaltung* chez Freud.

La bibliothèque Marc-Favreau : intentions et déchiffrement

Louis Martin, UQAM

The Marc-Favreau Library: Intentions and Decoding

The idea that the built environment is a communicative and decipherable universe spread with the expansion of mass media during the second half of the 20th century. Two complementary currents, environmental psychology and semiotics, help to distinguish between two categories of signs found within the built environment: those orienting the “urban navigator” and those evoking by means of visual metaphors various meanings for the “reader” of the city. This essay explores the question of didacticism in urban architecture through an analysis of the Marc-Favreau Library, next to the Rosemont metro station, and its immediate surroundings as planned by the City of Montreal since the 1990s. The example illustrates that the urban and architectural forms of the new neighbourhood result from precise intentions in which pedagogical aims are neither central nor explicit. Yet, to be effective, the visual clues and metaphors need to be deciphered and interpreted by citizens. As a consequence, “learning to see” might well be the fundamental lesson of urban architecture.

« Le mérite d'un Ouvrage se compose de son utilité ou de son agrément, et même de tous deux, quand il en est susceptible : mais le succès, qui ne prouve pas toujours le mérite, tient souvent davantage au choix du sujet qu'à son exécution... »

– Pierre Choderlos de Laclos (1782)

À la différence de « la didactique », qui désigne la science de l'enseignement, « le didactisme » souligne le caractère didactique d'une œuvre : sera considérée « didactique » une œuvre qui manifeste une ambition « d'instruire, de renseigner et d'enseigner¹ ». L'ambition didactique semble ne pas avoir grandement soulevé les passions en architecture alors qu'il demeure une préoccupation centrale en littérature.

Charles Repp nous aide à comprendre pourquoi cette notion divise la critique littéraire entre « cognitivistes » et « autonomistes² ». Ainsi, pour les cognitivistes, le fait qu'une œuvre littéraire soit porteuse d'une leçon valable ajoute à son mérite, alors que, pour les autonomistes, ce supplément n'est aucunement garant de qualité ni un attribut nécessaire. Pour les autonomistes plus radicaux, le didactisme constitue même une faute esthétique qui, en insistant sur la transmission d'une leçon, fait obstruction aux plaisirs non cognitifs, qui sont, à leur avis, le propre de l'appréciation de la littérature.

Toutefois, depuis l'avènement de la modernité, l'architecture est aussi troublée par la même dualité utilité/agrément. Par exemple, dans sa réplique à Karel Teige de 1933³, Le Corbusier remet en question la thèse centrale de la *Neue Sachlichkeit*, selon laquelle « ce qui est utile est

beau ». Pour Le Corbusier, « la fonction beauté est indépendante de la fonction utilité ». Étant plastique, l'architecture s'appréhende par les yeux ; poésie des formes, elle émeut. En parlant ainsi, Le Corbusier renoue avec Boullée, qui appelle caractère, « la manière dont un objet nous affecte⁴ ».

Or, affirmer que la ville et son architecture sont didactiques présuppose qu'au-delà du plaisir et de l'émotion qu'elles peuvent susciter, elles ont l'intention explicite de donner des leçons aux personnes qui les traversent.

L'univers communicationnel de l'environnement bâti

L'idée que l'environnement bâti est un univers communicationnel à déchiffrer s'est répandue avec l'expansion phénoménale des médias de masse pendant la deuxième moitié du 20^e siècle. Dans ce domaine d'étude, les contributions de deux courants complémentaires, fondés respectivement sur la psychologie environnementale et sur les théories du signe, permettent de distinguer deux catégories de signes dans l'environnement bâti : ceux qui, tels des indices, transmettent des indications au « navigateur urbain », et ceux qui, telles des métaphores visuelles, évoquent diverses significations chez le « lecteur de la ville ».

Inspirés par les travaux de Kevin Lynch sur l'image de la ville⁵, les chercheurs en psychologie environnementale, comme Romedi Passini, ont assimilé l'environnement bâti à un labyrinthe⁶. En découlent huit principes de conception que l'aménagiste doit mettre en œuvre pour faciliter l'orientation des « navigateurs » dans l'environnement bâti⁷:

- créer une identité unique pour chaque lieu,
- utiliser des points de repère mémorables,
- créer des itinéraires bien structurés,
- créer des ensembles ayant un caractère visuel distinct,
- limiter le nombre de choix d'itinéraire,
- fournir une vue d'ensemble aux navigateurs à l'aide de plans
- placer des signaux aux points décisifs de l'itinéraire,
- et créer des perspectives visuelles permettant de voir à l'avance la prochaine étape du parcours.

Partant d'autres prémisses, la sémiologie urbaine a elle aussi

considéré la ville comme un système de signes à décoder. La particularité du signe urbain, selon Roland Barthes, réside dans le fait que sa signification n'est jamais définitive. Il s'en suit que le « lecteur de la ville » se trouve devant des chaînes lacaniennes de métaphores infinies dans lesquelles « les signifiés sont toujours des signifiants pour les autres et réciproquement⁸ ». Barthes nomme cette dimension, « jamais citée dans les études d'urbanisme », la dimension érotique, ou sociale, de la ville. Selon lui, « l'érotisme de la ville est l'enseignement que nous pouvons tirer de la nature infiniment métaphorique du discours urbain. »

Dans cette théorie, le travail de déchiffrement du code urbain s'apparente à l'interprétation de signes instables, la multiplication des usagers-lecteurs multipliant les interprétations. La ville serait ainsi « comme un poème », en ce sens qu'elle déploie le signifiant ; elle serait une structure qu'il ne faut jamais vouloir remplir. Il s'en suit que la ville résiste à l'analyse sémantique, même

si elle est perméable à la classification de ses signifiants.

La bibliothèque Marc-Favreau

Un examen de la bibliothèque Marc-Favreau à Montréal permet d'aborder la question du didactisme en architecture urbaine. La construction de cette bibliothèque de quartier s'inscrit dans le cadre du projet de « mise en valeur du site des anciens ateliers municipaux de Rosemont » par l'arrondissement Rosemont-La Petite Patrie, initié au début des années 1990, puis relancé en 2005.

L'objectif du projet urbain était d'exploiter le potentiel de développement de terrains municipaux libérés à la suite de la démolition d'ateliers situés à côté du métro Rosemont⁹. Afin de répondre aux besoins identifiés lors de consultations publiques, l'arrondissement a proposé un aménagement dense et diversifié visant à assurer la « mixité des produits résidentiels » ainsi que l'insertion d'espaces libres et d'équipements destinés à des activités culturelles,



Fig.1 : Projet de mise en valeur des anciens ateliers municipaux de Rosemont. Source : site web de Mtlurb.com



Fig.2 : Perspective à partir du boulevard Rosemont. Source : site web du Catalogue des concours canadiens.

communautaires, sportives et de loisir, le tout en harmonie avec les principes d'un développement urbain durable. Ainsi, le plan projetait la construction de 400 à 500 logements dont près de la moitié devait être gérée par des coopératives ou des organismes à but non lucratif. Sur une grille de 5 îlots créés par le prolongement des rues existantes, le plan balisait le gabarit des constructions et la distribution des usages. Il favorisait la création d'un front civique sur le boulevard Rosemont, bordé à l'arrière d'un parc récréatif et de détente, et la réalisation de six opérations immobilières d'envergure¹⁰ [Fig.1].

Le 9 juillet 2009, la Ville de Montréal lance un concours d'architecture pour l'opération civique de cet ensemble qui comporte la construction d'une bibliothèque et d'un parc de quartier commémorant les acteurs Marc Favreau et Luc Durand, créateurs du tandem Sol et Gobelet.

La Ville opte pour un nouveau type de bibliothèque « orientée vers la technologie, la famille et l'écologie. Il ne sera plus interdit de parler, de manger,

de parler au téléphone ou de boire un café dans les lieux. Le silence sera exigé dans une seule salle¹¹... » Inspiré de précédents étrangers, l'équipement sera un « hub urbain » accessible gratuitement à tous les groupes d'âge et ouvert tous les jours (pour un total de 53h par semaine). En plus de conserver et de prêter des livres, la bibliothèque fournit des services, tels l'accès à l'internet, des jeux vidéo, un laboratoire d'informatique, des cours et des conférences.

Le concours favorise quatre principes d'aménagement « avant-gardistes », soit : « la vocation familiale de la bibliothèque (distinguer adultes, adolescents et enfants), l'intégration des nouvelles technologies de l'information, la qualité du design, le développement durable¹². »

En décembre 2009, le jury confie le projet à l'agence Dan Hanganu et associés, dont le parti, qui insère un bloc de verre entre deux masses de maçonnerie, est le point saillant¹³. Le jury approuve sa transparence, synonyme d'ouverture, et la bonne définition de ses composants : la

lanterne sur le boulevard Rosemont, le coffre en maçonnerie face au métro et le cristal à l'arrière [Fig.2]. Pour le chargé de projet, Gilles Prud'homme, l'architecture est une discipline fondée sur la connaissance de l'histoire et de précédents¹⁴. L'architecte doit compléter en permanence l'enseignement reçu à l'école d'architecture en visitant des bâtiments d'ici et d'ailleurs. De cette façon, il a été marqué par l'œuvre de Le Corbusier, notamment par son concept de promenade architecturale et son traitement de la lumière.

Une recherche sur le personnage de Sol fut le point de départ du processus de conception. La notion d'« appartemanteau », objet d'un monologue de Sol, justifie le recours aux thèmes du motif et du tissu déjà populaires en architecture contemporaine. Le coffre où l'on range les vêtements devient par extension le magasin de la bibliothèque. Les propos du personnage permettent aussi de l'associer à l'écologie, qui est symbolisée par l'insertion d'un mur végétal intérieur. Par une stratégie d'inversion, l'aspect du nouvel

équipement, en verre et à la surface lisse, contraste délibérément avec le bâtiment patrimonial en maçonnerie et en relief. Le hub s'annonce de loin par sa lanterne de verre qui loge les salles polyvalentes et multimédias destinées aux adolescents. Lumineuse et multicolore, elle agit la nuit comme un véritable phare pour le navigateur urbain.

Face au terminus d'autobus, la brique prévue à l'origine pour le coffre est abandonnée lors de la réalisation au profit du verre et de l'aluminium. La façade alterne les bandes verticales opaques et transparentes qui correspondent au rayonnage des livres à l'intérieur. Un motif unificateur, évoquant des feuilles de papier qui s'envolent, est sérigraphié sur la paroi de verre et d'aluminium [Fig.3]. Pour indiquer que la paroi est mince comme

une feuille, des feuilles d'aluminium recourbées ornent la façade. À l'arrière, le cristal, où sont logés les lieux de travail, de réunion et de lecture, se distingue du coffre par son mur rideau dont le traitement en losanges est inspiré du motif du gilet de Sol [Fig.4].

L'entrée est marquée par une colonne Morris ornée d'une sérigraphie de Sol. Le hall d'entrée offre au premier regard un panorama de l'ensemble. Le vide central, bordé à droite par les piliers du coffre recouvert de bois, et à gauche, par les salles de lecture vitrées, prolonge la vue vers le mur végétal intérieur situé à l'extrémité. Sur la gauche, les partitions de verre dégagent une vue sur le parc extérieur. Deux vides verticaux marqués par des œuvres d'art créent des points de repère mémorables dans la promenade architecturale : à l'avant, l'escalier

conduit à la collection de livres et à la lanterne ; à l'arrière, le mur végétal sur deux étages relie plusieurs espaces. Le rez-de-chaussée accueille à son extrémité une salle multicolore pour les jeunes enfants. À l'étage, le parcours culmine vers le seul espace silencieux, un salon vitré orné d'une cheminée et de fauteuils. La moitié ouest du bâtiment patrimonial est investi par la bibliothèque ; l'autre partie étant occupée par un Centre de la Petite Enfance.

Le parc Luc-Durand adjacent a été conçu par l'architecte-paysagiste Jean Cadieux de la Ville de Montréal. Ouvertement inspiré du théâtre, l'aménagement est divisé en zones d'activités : une aire de jeux clôturée pour les tout-petits, un îlot planté d'arbres et parsemé de bancs, une patinoire pour des joutes

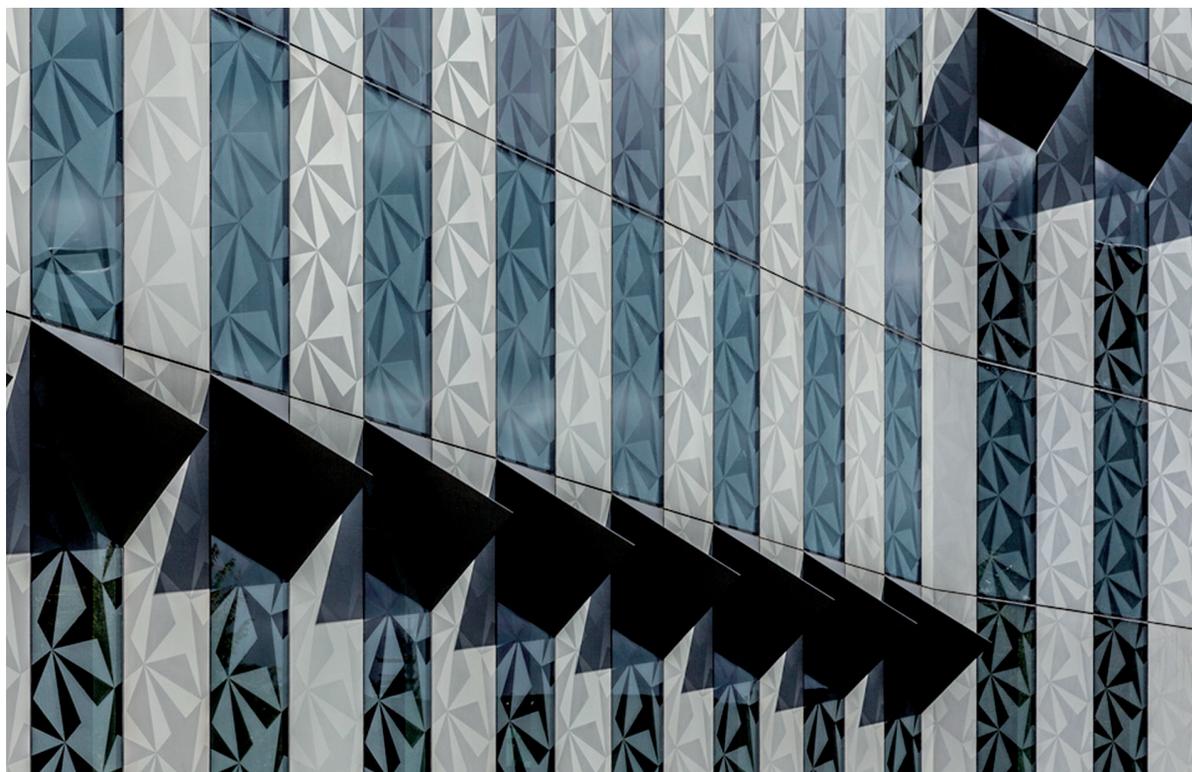


Fig.3 : Façade du coffre face au métro Rosemont (détail). Source : site web de Dan Hangaru architectes.



Fig.4 : Vue du cristal par un soir d'hiver. Source : site web de Dan Hangaru architectes.

d'improvisation et une cour clôturée réservée à la bibliothèque. Dès son ouverture, la fréquentation élevée de la bibliothèque en fait un succès immédiat. On réalise que 40 à 45% des usagers proviennent de l'extérieur de Rosemont en raison de la localisation de l'équipement à côté du métro et à la jonction de trois arrondissements. Pour ces raisons, la mairie d'arrondissement considère que la bibliothèque peut servir d'exemple pour la planification d'autres centres civiques de quartier. La presse et les médias saluent la qualité de la réalisation. Le public approuve le contenu et l'ambiance. Certains y cherchent et y trouvent Marc Favreau. Un chroniqueur écrit : « On ne construit pas du beau pour construire du beau, ... Mais parce que cela attire, parce que cela crée des

environnements propices à la lecture, à la flânerie, aux échanges, à l'animation, à la réflexion¹⁵. »

Outre sa valeur d'exemple de succès populaire, la bibliothèque est-elle porteuse d'autres « leçons » ?

Un bâtiment didactique ?

La description du projet illustre la volonté des architectes de créer un lieu reconnaissable et attrayant ; l'édifice s'affiche comme un événement urbain créé par l'assemblage de signes architecturaux.

Par jeu de contrastes, il se démarque de son environnement. La fragmentation inhabituelle de sa forme et sa tectonique d'exception dans un

environnement de brique homogène en font d'emblée un « monument ». Sa monumentalité est renforcée par les éléments commémoratifs qu'il intègre. La commémoration reste cependant un motif secondaire. C'est plutôt l'ouverture de l'espace intérieur et la transparence des parois, qui symbolisent sa mission d'accessibilité, qui annoncent la destination publique de l'équipement.

Les stratégies d'orientation spatiale y sont mises en œuvre et contribuent à créer un repère dans la ville. Outre l'appel des grands éléments extérieurs que sont la lanterne, le coffre et le cristal, la distribution intérieure offre au navigateur un parcours simple, marqué de jonctions mémorables et de points d'aboutissement. La composition

du plan reflète les données du programme en intégrant aux extrémités de l'édifice des salles réservées respectivement aux bambins, aux ados, et aux adultes. Comme les grands volumes, ces salles spécialisées ont une ambiance propre, la petite enfance étant stimulée par la couleur, l'adolescence par le jeu et la technologie, et l'âge adulte recherchant le calme et le confort.

L'architecture communique au « lecteur urbain » à l'aide de signes qui évoquent par associations. Alors que le spécialiste associe les formes à des précédents et à des stratégies contemporaines¹⁶, l'amateur est confronté, comme Barthes, à la nature instable des significations métaphoriques.

Si la colonne Morris de la façade [Fig.5] rappelle littéralement les affiches faisant la promotion des spectacles et des films, le mur végétal et l'usage du bois naturel évoquent, de façon beaucoup plus oblique, l'écologie et le développement durable. Certaines parois sont associées au textile pour commémorer Sol, mais d'autres sont amalgamées à la feuille de papier pour indiquer la minceur de la paroi et évoquer vraisemblablement aussi les pages des livres. Quant au motif unificateur de la façade du coffre, il est s'avère beaucoup plus abstrait et difficile à décoder, malgré les explications fournies par le concepteur. Les bandes opaques et transparentes du coffre sont conçues pour symboliser les rayonnages internes, toutefois, la nuit, elles permettent de voir les livres. Symbole de technologie numérique, la lanterne, volume unique qui contient trois espaces, cache un écart entre son apparence et son contenu.

En somme, l'édifice regorge de collages visuels qui confirment que la « décoration » reste un élément clé du discours architectural. Par ces moyens

architecturaux, un caractère est donné à la bibliothèque contemporaine comme hub urbain¹⁷. C'est de cette façon que la bibliothèque annonce sa destination : elle nous « parle » de technologie, de la famille, de l'écologie, de qualité du design, de développement durable, de commémoration et aussi de livres. Et avec Boullée et Le Corbusier, le caractère se transmet dans l'impression ou l'émotion que suscite la vue de l'édifice. Pour plusieurs, la bibliothèque engendre un sentiment de réconfort,

parce qu'accueillante, confortable, et même belle.

Sa leçon, si elle en porte une, n'est pas didactique de manière ostentatoire. Le lieu invite certes à s'instruire et à se divertir, voire à s'instruire en se divertissant, mais en joignant ainsi l'utile à l'agréable, l'édifice pourrait vouloir démontrer que l'architecture peut encore « plaire » et remplir adéquatement les mandats qu'on lui confie.



Fig.5 : Colonne Morris à l'entrée du bâtiment. Source : site web de Dan Hangaru architectes.

Le discours de la Ville

Le plan de « mise en valeur du site » misait sur le développement du plein potentiel immobilier de terrains municipaux vacants dans l'optique de réaliser un centre civique doublé d'un espace vert à proximité du métro. S'y est jointe une « stratégie d'inclusion de logements abordables » comprenant du logement social, du logement coopératif et sans but lucratif, et des habitations pour personnes retraitées. Puis s'y est greffée une volonté de développement urbain durable¹⁸.

La construction du projet constitue un véritable progrès matériel tant au plan architectural que social, la qualité et la performance des nouveaux logements étant de loin supérieures à celles du stock de logements existants, et l'accessibilité d'une partie d'entre eux étant assurée aux populations plus vulnérables par des mécanismes institutionnels.

La forme construite de l'ensemble confirme une planification fondée sur le zonage et un développement économique quasi capitaliste, puisque la densification génère des surplus de revenus fonciers à redistribuer sous forme d'équipements collectifs. Utile pour une réalisation par phases d'opérations immobilières issues de montages financiers différents, le zonage a toutefois des répercussions sur la forme urbaine, puisqu'il crée des îlots de populations homogènes facilement identifiables. Il s'en suit que la forme urbaine ne possède aucune propriété holistique n'étant que le reflet d'une communauté constituée de la somme des groupes qui la composent.

Clé de voûte du plan, la bibliothèque Marc-Favreau reprend, à son échelle, la même stratégie. En effet, la ségrégation socioéconomique de son environnement immédiat est recomposée dans le zonage fonctionnel

interne de l'édifice, qui concrétise la division générationnelle de la « famille » en trois groupes d'âge. Cette approche est reprise dans l'aménagement du parc qui subdivise l'espace extérieur en zones d'activités associées à des groupes spécifiques. Dans les deux cas, la mixité fonctionnelle, matérialisée par la juxtaposition de surfaces destinées à des usages précis pour des groupes particuliers, donne sa figure à l'espace civique.

En somme, la forme du nouveau « quartier » nous apprend que la ville contemporaine est aménagée en fonction d'impératifs économiques suivant une logique fonctionnelle, dont le zonage est l'outil et l'emblème.

Suivant la même logique utilitaire, la « beauté » est elle aussi traitée comme une fonction qui s'apparente à un supplément garant d'une « qualité de vie ». Toute relative qu'elle soit, la fonction esthétique trouve une utilité dans la société de consommation : la bibliothèque, nous dit-on, est la preuve que « le beau attire ». Ainsi, outre sa localisation judicieuse, son succès est en partie attribuable à sa capacité à donner cette utilité à l'esthétique, qui contribue de toute évidence au mérite architectural de l'œuvre. Notre exemple illustre que les formes de la ville et de son architecture résultent manifestement d'intentions précises dont la visée pédagogique n'est ni centrale ni explicite, si tant soit peu qu'elle soit voulue. Au moyen d'indices et de métaphores, le langage des formes bâties est porteur d'informations, et parfois même d'un discours, qui demandent à être déchiffrés et interprétés. Le paysage visuel de l'environnement bâti ouvre ainsi un espace dans lequel naviguer, mais sa forme est aussi porteuse de significations instables, puisqu'analogue à la poésie, qu'on ne peut apprécier que si l'on apprend à voir.

En somme, « apprendre à voir » pourrait être une leçon fondamentale de l'architecture urbaine. Et avec de l'imagination, il serait tentant de penser que la ville pourrait nous apprendre à vivre ensemble poétiquement.

Notes

- ¹ <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/didactique/25365>
- ² Repp, Charles. « What's Wrong with Didacticism ? », *British Journal of Aesthetics* Vol. 52 Number 3 (July 2012) : 271-286.
- ³ Le Corbusier, « Défense de l'architecture », *L'architecture d'aujourd'hui*, no 10, 1933, pp. 38-61.
- ⁴ Boullée, *Essai sur l'art*, Paris : Hermann, 1968, p. 73.
- ⁵ Lynch, Kevin. *L'image de la cité*, Paris : Dunod, 1969.
- ⁶ Paul, Arthur & Passini, Romedi. *Wayfinding: People, Signs and Architecture*, New York: McGraw-Hill, 1989.
- ⁷ On trouve un résumé de la théorie et de ses principes à cette adresse <http://www.ai.mit.edu/projects/infoarch/publications/mfoltz-thesis/node8.html>
- ⁸ Barthes, Roland. « Sémiologie et urbanisme », *L'architecture d'aujourd'hui*, 1967.
- ⁹ Projet de mise en valeur du site des ateliers municipaux Rosemont, 2006 https://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/page/arrond_rpp_fr/media/documents/anciens_ateliers_municipaux_rosemont.pdf <http://ocpm.qc.ca/sites/ocpm.qc.ca/files/pdf/P11/2f4.pdf>
- ¹⁰ Lorsque le projet sera complété vers 2020, 727 nouveaux logements auront été construits sur le site, soit 267 de plus que les 460 prévus par le plan de 2006.
- ¹¹ <http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/631840/marcfavreau-bibliotheque-rosemont>
- ¹² Barthes, Roland. « Sémiologie et urbanisme », *L'architecture d'aujourd'hui*, 1967.
- ¹³ Le projet est jugé supérieur à ceux des trois autres finalistes. Voir http://www.ccc.umontreal.ca/fiche_concours.php?cld=265&lang=fr
- ¹⁴ Émission Archibranché, la bibliothèque Marc-Favreau, Rosemont-La-Petite-Patrie, http://www.canalsavoir.tv/videos_sur_demande/archi_branches/bibliotheque_marc_favreau
- ¹⁵ <http://www.lapresse.ca/debats/chroniques/francois-cardinal/201501/24/01-4838057-le-choix-du-beau.php>
- ¹⁶ La plus évidente est l'utilisation de la sérigraphie en façade popularisée par les architectes Herzog et de Meuron
- ¹⁷ Les édifices « par leur disposition, par leur structure, par la manière dont ils sont décorés doivent annoncer au spectateur leur destination ». Et pour ce faire, les parties de l'architecture doivent être « animées par les différents caractères qu'elle fait sentir ». Ne pas le faire, c'est péché contre l'expression. Germain Boffrand, *Livre d'architecture*, p. 16.
- ¹⁸ Projet de mise en valeur..., op. cit.

Didactisme et... réception

Alessandra Mariani, UQAM

Despite the differences between art and architecture, it is hard to avoid trying to link theories of aesthetic reception with the idea of didacticism in architecture. It is reception that defines the development of knowledge regarding the built environment – including the relations between those who perceive, experience and interpret it and its many tangible and intangible components.

Les études de cas présentés lors de cette journée consacrée au potentiel didactique de l'architecture ont révélé la délicate adéquation entre les cadres d'analyse architecturale mis à l'œuvre pour cerner ce potentiel, et la réalité observée sur le terrain. Suivant ces contributions, et malgré les différences historiquement recensées entre l'architecture et la production artistique, l'établissement d'un lien avec les théories de la réception esthétique ne peut être évité.

Ces théories ont en effet maintes fois remis en cause les effets de cadrage et de décadage de perception et d'interprétation de la production artistique¹ en établissant qu'elles sont tributaires des conditions de réception. Certaines approches conceptuelles et méthodologiques peuvent par exemple, surdéterminer la perception et l'interprétation d'un public spécialiste, tandis que le souci de démocratisation envers les publics initiés et profanes peut donner lieu à l'indétermination (relativisme) du sens de l'œuvre ou de la production culturelle. Parce qu'évaluer le potentiel didactique d'un environnement bâti dépend de la perception et de la réception esthétique de ce dernier (dont son interprétation), il semble pertinent de relever très succinctement quelques enjeux posés par les modes de réception adoptés par l'architecture. Ce sont ces modes de réception qui définissent le développement des savoirs relatifs à la

compréhension des relations entre la mise en forme matérielle et immatérielle de concepts dans l'environnement bâti et ceux qui le perçoivent, l'expérimentent et l'interprètent.

La notion de didactisme implique un caractère prescriptif excluant en principe, le choix du libre arbitre. Son fondement qui sous-entend un certain intégrisme et déterminisme envers ce qui peut être perçu² s'oppose aux théories de la réception et leurs suites qui admettent la dissonance, la résistance et la négociation dans le processus de perception³. Si l'idée du contrôle et de l'imposition de messages a amplement été légitimée dans le champ de la production culturelle⁴, elle est tributaire de la notion de « publics »⁵ qui n'est pas fixe et qui comporte une segmentation⁶. Il existe ainsi un réel écart entre l'intention didactique formulée par un ou des créateurs (qui elle, implique une dialectique autonome avec la production) et le champ de la réception des productions culturelles (dont l'architecture)⁷. Le « producteur culturel » contemporain est par conséquent résolu à s'interroger sur les mécanismes et approches de réception, les modèles de transmission, les modèles de dialogue et les approches les favorisant.

La recherche actuelle démontre que l'architecture en tant qu'appareil fonctionnel (et malgré son acception de médium ou de construction médiatique) n'a eu, dans l'élaboration de ses

discours critiques, qu'un recours limité aux théories de la réception⁸. Ces dernières, originaires des théories littéraires, ont initialement tendu vers l'appréhension (par un lecteur) du sens déterminé et permanent attribué par l'auteur à un texte⁹. Cette approche psychanalytique qui réduit l'interprétation de l'œuvre au *kunstwollen*¹⁰ de ce dernier empêche cependant l'accès à la logique signifiante de l'œuvre¹¹. Les sciences cognitives et la reconnaissance de la subjectivité dans le processus interprétatif y remédient en écartant cet « intentionnalisme » au profit du structuralisme. Ce modèle théorique critique, centré sur la communication de l'imperceptible, trouve écho dans la discipline architecturale de l'après Seconde Guerre. Sa conceptualisation de l'objet, basée sur la mise en relation des divers éléments qui le composent, mène dans un premier temps, à l'élémentarisation et la codification de l'architecture visant un système langagier commun entre l'auteur/architecte et le lecteur/usager. Depuis cette sémantisation, la théorie architecturale formule trois niveaux d'interrelations synchroniques (syntaxique : la forme; sémantique : le sens; pragmatique : l'usage)¹² qui forment ensemble un processus sémiotique permettant d'identifier les composantes de l'architecture, leur adéquation et leur fonctionnement. L'architecture y est perçue et interprétée tel un « système » où l'accès à sa compréhension est conditionnel à des aprioris sémantiques

et formels, et à l'acculturation à celui-ci. Intériorisée, l'approche structuraliste génère une autonomisation de l'architecture signalant son immanence et ultérieurement, sa fétichisation. Afin de réinstaurer un rapport au monde externe, la critique poststructuraliste cherchera à dépasser la rationalité cognitive indifférenciée et objectivante de l'approche structuraliste en l'infléchissant de façon à caractériser l'architecture potentiellement investie d'intérêts politiques et idéologiques.

Parce que toutes ces « lectures » n'impliquent qu'une interaction partielle avec l'objet « culturel », les théories de la réception se sont orientées vers une construction de sens instaurée à partir de la dissolution de la division sujet-objet. Celle-ci se manifeste lors de l'interaction du lecteur/regardeur avec l'œuvre et suppose une forme d'engagement. Dans le cas de l'architecture, cet engagement ne se situe pas dans le message qu'elle peut véhiculer (l'idéologie), mais dans une interaction « affectée » du sujet avec le lieu et l'objet architectural. Si cette position semble émuler l'approche phénoménologique architecturale, elle ne se limite pas à ses aspects physiques, programmatiques, et sensoriels. Les théories de la réception tiennent compte de la diversité des publics, des conditions matérielles et sociales à partir desquelles elles sont perçues et interprétées, et des variations diachroniques de perception et d'interprétation de la production culturelle ou de l'environnement bâti. Dans la foulée du mouvement « participatif », le courant révisionniste des théories de la réception place depuis une vingtaine d'années, « l'observateur/usager » dans un rôle de participant contributeur de contenu, impulsant chez celui-ci un sentiment d'inclusion, de dialogue et d'engagement¹³. Qu'en est-il cependant de l'idée, du concept, de l'intention d'origine d'un environnement bâti,

ou en l'occurrence, du déterminisme sous-tendu par une forme didactique? Est-il possible pour l'environnement bâti d'orienter de façon résolue la compréhension de ce qu'il cherche à communiquer?

Tim Gough qui a tenté de distinguer les paramètres d'une nouvelle forme de réception pour l'architecture croit que la relativité des théories de la réception permet de situer le problème en dehors d'une réflexion objective. La multiplication des interprétations résultant de la chaîne des interactions avec l'environnement bâti devrait être considérée telle une donnée de base promouvant l'émergence d'une singularité. De plus, une relation primaire avec l'espace devrait être conçue et maintenue avant l'établissement de nouveaux termes relationnels¹⁴. Ces paramètres qui semblent promouvoir la possibilité d'une relation intersubjective « orientée » avec l'environnement bâti nous informent que toute intention ne peut se matérialiser et subsister sans la connaissance de celui qui expérimente et regarde.

Notes

- ¹ Lageira Jacinto. *L'esthétique traversée. Psychanalyse, sémiotique et phénoménologie à l'œuvre*, Coll. La lettre volée, Bruxelles, Ante Post, 2007; Schaeffer, Jean-Marie, *L'expérience esthétique*, Paris, Gallimard, 2015
- ² Bruner, Jerome. *Acts of Meaning*, Cambridge Mass.: Harvard University Press, 1990;
- ³ Voir les travaux de: Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser, Paul de Man, Stanley Fish, Alain Badiou et Terry Eagleton.
- ⁴ Foucault, Michel. « Le jeu de Michel Foucault », *Dits et Écrits II. 1976-1979*, Paris, Gallimard, 1994 p. 299; Agamben, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* (trad. M. Rueff), Paris, éditions Payot, 2007, p. 28.
- ⁵ Esquenazi, Jean-Pierre. *Sociologie des publics*, Paris, Éditions La Découverte, 2009 (2003)

⁶ La variabilité et la segmentation entraînent l'hétérogénéité des perceptions et des interprétations.

⁷ Les études de réception des publics dans les musées peuvent fournir des indications sur les principes et aléas de la communication dans un espace conceptualisé. Voir entre autres : *Museum, Media, Message*, (Eileen Hooper-Greenhill Ed.), New York, Routledge, 1995;

Deloche, Bernard « Communication », *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, (Desvallées, André, Mairesse, François, dirs), Paris, Armand Colin, 2010, p. 71-85

⁸ Stead, Naomi. Garduno Freeman, Cristina, "Architecture and "The Act of Receiving, or the Fact of Being Received". Introduction to a Special Issue on Reception", *Architectural Theory Review*, vol. 8, no. 3, 2013, p. 267-271; Gough, Tim, "Reception Theory of Architecture: Its Pre-History and Afterlife", *Op. cit.*, p. 279-292

⁹ Dutton, Dennis. "Why Intentionalism Won't Go Away", *Literature and the Question of Philosophy*, (Cascardi, Anthony J. Ed.), Baltimore, John Hopkins University Press, 1987, p. 192-209; Irwin, Sherri, "Authors, Intentions and Literary Meaning", *Philosophy Compass*, vol. 1, no. 2, 2006, p. 114-128.

¹⁰ La définition la plus complète du concept *Kunstwollen* de Riegel a été livrée en 1963 par Otto Pacht : Pacht, Otto, "Art Historians and Art Critics: Alois Riegel", *Burlington Magazine*, 1963, p. 188-193

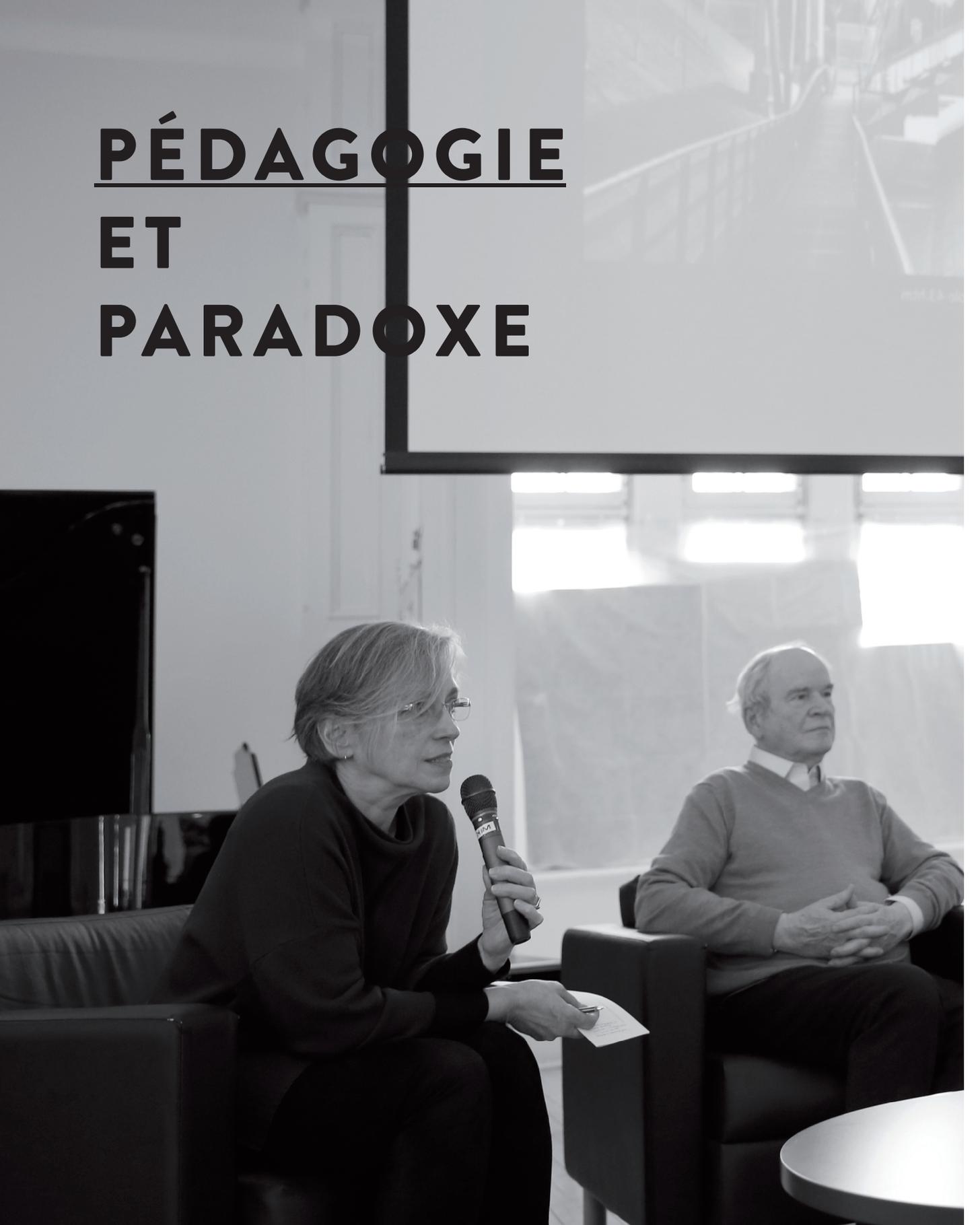
¹¹ À la différence du signifié (ici le sens donné par l'auteur à son œuvre), le signifiant (ou la logique signifiante) regroupe tous les éléments qui déterminent, et façonnent l'œuvre. Roudinesco, Elisabeth, Plon, Michel, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Fayard, 2011, p. 1452

¹² Ces interrelations qui dérivent de la sémiotique peircienne impliquent la coopération entre le signe, son objet et l'interprétant.

¹³ Hein, George. *Learning in the Museum*, London, Routledge, 1998; cette posture est exprimée dans l'espace bâti par l'architecture de participation.

¹⁴ Gough, Tim, *Op. cit.*

PÉDAGOGIE ET PARADOXE



PEDAGOGY AND PARADOX



Ce que l'architecture des écoles d'architecture nous apprend de la critique¹

Jean-Pierre Chupin , Université de Montréal

« Ah ! pourquoi redouter la critique, c'est refuser un rendez-vous délicieux au centre des bois, près d'un marécage, parce que l'on a peur de la piqûre éphémère des cousins². »

— Claude Nicolas Ledoux (1804)

What the Architecture of Architecture Schools Teaches us about Criticism

My first approach considered the paradox that the architecture of architecture schools may not always be as didactic as it should be and that rather, this type of architecture would act as an inverted image: a kind of inhabitable counter-example for the education of future architects. In short, I wanted to document the anti-didacticism of architecture schools. In the course of a few comparative analyses between designers' statements and the critical discourses induced by a growing number of contemporary cases, a reflection on criticism in architecture has progressively been insinuated. It seems that criticism willingly articulates its arguments on the didactic intentions which would be manifested more freely in the case of the new schools. In the end, does a school of architecture necessarily have to become a new rule, a new model, or can it more modestly be used to play the game 'pick the differences' by students in search for concrete examples?

Ma première approche considérait ce paradoxe voulant que l'architecture des écoles d'architecture ne soit peut-être pas toujours aussi didactique qu'elles le devraient et qu'elle agirait en image inversée : sorte de contre-exemple habitable faite d'erreurs à éviter pour les futurs architectes. En somme, je voulais documenter l'anti-didacticisme des écoles d'architecture. Au détour de quelques analyses comparatives entre les énoncés de principe des concepteurs et les discours critiques induits par un nombre croissant de cas contemporains, une réflexion sur la critique en architecture s'est progressivement insinuée. L'espace manque toutefois pour inclure les approches dites de l'évaluation post-occupation (ÉPO) particulièrement motivée sur le cas des écoles de « design³ ». Ceci n'est encore qu'une intuition, mais il semble que la critique articule volontiers ses arguments sur les intentions didactiques qui se manifesteraient plus librement dans le cas des nouvelles écoles. De fait, ce ne serait pas tant une leçon d'architecture, qu'une leçon de critique — voire une école de la critique — qui se manifesterait dans la démystification systématique, et souvent rude, des nouvelles écoles d'architecture. Comme si la critique, trop souvent retenue, pouvait enfin se révéler sans craindre de contrarier clients, usagers et architectes : réunis, en l'occurrence, en une même adresse.

Qu'il s'agisse de transformer un édifice existant pour contribuer à son actualisation architecturale (Saucier + Perrotte à Montréal), ou de concevoir un nouvel édifice (Vacchini à Nancy, Tschumi à Marne-La-Vallée, Lacaton et Vassal à Nantes) la propension à l'édification d'un manifeste, semble inévitable. Encore faut-il comprendre ce qui se trouve effectivement énoncé dans l'architecture d'une école d'architecture qui ne s'exprimerait pas ailleurs. Au fond, une école d'architecture doit-elle forcément se lire comme une nouvelle règle, un nouveau modèle, ou sert-elle, plus modestement, de jeu des 7 erreurs aux étudiants en mal d'exemples concrets ?

Quatre petites études de cas peuvent déjà orienter une comparaison herméneutique entre deux sources de discours architectural, révélant au passage quelques figures de la critique. Soulignons que dans les 4 cas, il s'agissait de concours.

FACULTÉ DE L'AMÉNAGEMENT Université de Montréal (Montréal, 1994-1997)

[Fig.1 et Fig.2]. Commençons par un rare cas de concours canadien pour une école d'architecture. L'équipe lauréate est composée de Saucier + Perrotte et René Menkès architectes ainsi que Deshaies, Raymond et Blondin, Barone Architecte paysagiste. Le projet propose des interventions

minimales sur rue, la construction d'un grand auditorium à la place de l'ancienne chapelle au cœur de la faculté. Un nouveau volume de verre accueillant les ateliers vient créer des cours intérieures. Dans le descriptif du concours, les architectes sont affirmatifs et optimistes : « *La forme en - «H» du couvent traditionnel est respectée et mise en valeur. L'ajout d'un élément nouveau qui tranche par sa position dans l'espace est intégré par la transparence de son enveloppe. Ce prisme rectangulaire et transparent devient l'atelier de l'homo faber l'homme artisan. (...) Cette disposition favorise, par une obligation fonctionnelle, le choc*

des idées entre les différentes Écoles formant la Faculté et ainsi fait jaillir la synergie essentielle à son rayonnement⁴. »

Remarquons, près d'un quart de siècle après cette promesse, que la critique québécoise se sera peu exprimée sur ce premier projet, contrairement à ce qu'il fut relativement aisé de collecter sur les 3 cas français ici rassemblés. Le principal commentateur restera le professeur Jean-Claude Marsan, ancien doyen et thuriféraire des symboles patrimoniaux, qui tentera vainement de discréditer cette architecture trop moderne, et surtout ces jeunes architectes, un peu trop

prompts à « faire du théâtre ». Le critique Marsan se voulant objectif et surtout « pédagogique » annonce ses couleurs dès le titre : « Et si ce n'était pas l'exemple à suivre ? ». Principal argument, une apparente contradiction : « (...) son concept d'ateliers ouverts n'est pas adapté aux usages pédagogiques prévus. Ce pavillon qui devait, selon les architectes, "refléter l'énergie créatrice des étudiants sur le campus et sur toute la ville" produit plutôt un effet anémique puisqu'il est déserté par ces derniers. Scandale : les étudiants en architecture ne devraient-ils pas être les premiers à être sensibles au plaisir sensoriel de l'espace sans cloison et des lignes pures⁵? »

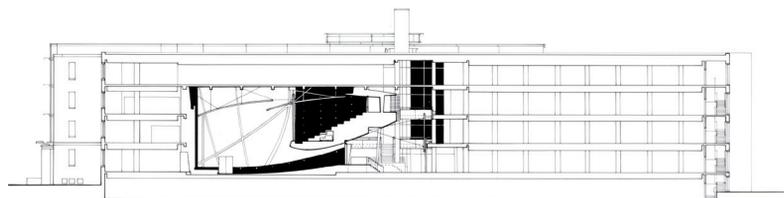


Fig.1 : Extension de la Faculté de l'aménagement. Université de Montréal. Coupe transversale sur les auditoriums. Source : Saucier + Perrotte architectes (1994).



Fig.2 : Extension de la Faculté de l'aménagement. Université de Montréal. Photographie des auditoriums par Éric Piché.

Si la suite de leur carrière a effectivement installé Saucier + Perrotte parmi les plus grands architectes canadiens contemporains, plusieurs compressions budgétaires liées à cette extension, conçue en 1994, imposeront des coupures franches pour ne pas dire brutales — ne serait-ce que la suppression des systèmes de climatisation — qui rendent aujourd'hui difficile l'utilisation de la plupart des locaux et ateliers en été. Mais ni les architectes ni leur critique attiré ne pouvaient prévoir que l'Université de Montréal allait surtout changer son système de gestion des locaux d'enseignement au tournant du siècle et que les beaux amphithéâtres ne relèveraient bientôt plus de l'autorité facultaire. Leurs indéniables qualités étant sans cesse convoitées par de nombreuses autres facultés, y donner un cours d'architecture relève désormais du privilège. D'où une première esquisse de leçon : la gestion des locaux aurait ultimement préséance sur le concept initial, le « choc des idées » pouvant faire place à la règle comptable.



Fig.3 : École d'architecture de Nancy. Vue des grandes façades opaques en béton architecturé.
Photo : site de l'agence.



Fig.4 : École d'architecture de Nancy. Vue de la façade après effondrement d'un pan de béton.
Photo : France 3.

ÉCOLE D'ARCHITECTURE DE NANCY (Nancy, 1993-1995)

[Fig.3 et Fig.4]. Même époque, continent différent. Livio Vacchini emporte le concours de Nancy à la quasi-unanimité en parvenant à composer habilement avec les règles strictes du contexte urbain. Il est également choisi pour l'image forte et valorisante de sa monumentalité moderniste. La sobriété des

arguments du concours cache en fait une doctrine didactique affirmée. À la question de Nathalie Régnier : «Avez-vous voulu faire de l'école d'architecture de Nancy une démonstration pour ses futurs étudiants?», Livio Vacchini répondra sans hésiter : «L'utilisation du Modulor a une vertu pédagogique les étudiants de l'école pourront ainsi apprendre à connaître les mesures, les proportions, à comprendre ce qu'est le nombre

d'or. D'autre part, pour moi, un beau bâtiment doit montrer à l'intérieur comme à l'extérieur comment il est fait, on doit lire la structure aujourd'hui (...) Les matériaux sont toujours utilisés dans leur vérité, de façon très didactique⁶(...)»

Dans un article au titre qui pourrait résumer l'essentiel de mon propos, «Un cas d'école», le critique Gwénael Querrien ne sera pas tendre. Digérant mal cet étrange retour du Modulor dans une école des années 1990 et encore plus mal l'introversion du plan, il s'interrogera vertement : «Mais faut-il tout soumettre au symbolique et à la sublime proportion? N'y a-t-il pas abus de pouvoir à décider que, non seulement des étudiants, mais aussi les enseignants et le personnel permanent n'ont pas à regarder dehors et devront se contenter des patios intérieurs, qui de la lumière électrique a giorno, alors que l'on disposait de quatre façades libres sans vis-à-vis immédiat?»

Évitant prudemment ce débat à la fois néo corbuséen et néo kahnnien, on ne peut cependant manquer d'évoquer un accident survenu en mai 2017, touchant ironiquement une de ces grandes façades opaques : un pan entier du béton de la façade sur rue s'étant détaché sans y être invité, et pire, sans apparent motif pédagogique. Un journal local relatera les faits par la voix candide d'une étudiante : «Parmi les étudiants en architecture, Louise, en deuxième année, a été impressionnée : "Le bruit a duré environ dix secondes, c'était suffisamment long pour avoir peur. Personne n'a eu le réflexe d'aller se réfugier sous les tables, tous les étudiants étaient terrifiés. Fort heureusement, il n'y a pas eu de blessés. Le comble, c'est que ce genre d'accident survienne dans une école d'architecture. C'est triste pour notre réputation. Mes amis me charrient en me disant qu'ils espèrent

que l'architecte du bâtiment ne fait pas partie de mes profs⁹.»

Ce pourrait être notre deuxième leçon : éviter que l'architecte ne devienne professeur dans l'école qu'il a conçue (le béton symbolique pourrait enseigner à son corps défendant).

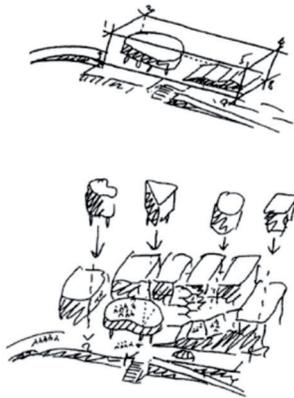
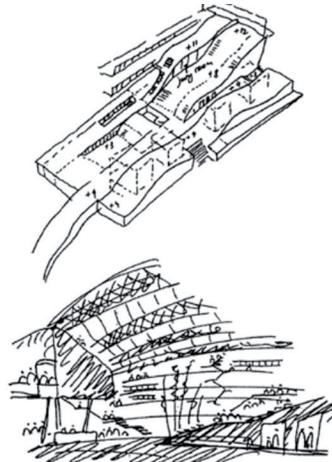


Fig.5 : École d'architecture de Marnes-la-Vallée. Croquis de concours par Bernard Tschumi (1994).

ÉCOLE D'ARCHITECTURE DE MARNE-LA-VALLÉE – (Champs-sur-Marne, 1994 - 1999)

[Fig.5 et Fig.6]. Nous sommes toujours au milieu des années 1990 et c'est une proposition de Bernard Tschumi qui remporte cette fois un concours en



banlieue parisienne. Dans sa notice de projet, véritable manifeste qu'il importe de citer longuement, Tschumi, quasi inventeur des « paperless studios » quelques années plus tôt, n'hésite pas à jouer de la décontextualisation d'un édifice situé en grande périphérie de la capitale française. L'argument insiste, trois fois plutôt qu'une, sur la dimension innovante du projet : « *Marne-la-Vallée, située à une faible distance du cœur de Paris est aussi à la même distance électronique de Londres, Berlin, Tokyo, New York ou Delhi (...)* En effet, loin des habitudes de pensées liées à la conservation des centres historiques, le nouveau lieu de Marne-la-Vallée est à considérer comme point de départ d'un nouveau modèle. Pour cette nouvelle école d'architecture, nous avons donc cherché à dessiner un espace conçu pour l'âge du modem et de la mobilité, un nouveau type d'école qui ne cherche à s'inspirer ni de l'ancienne École des Beaux-Arts, ni des écoles américaines ou d'ailleurs. Ce que nous avons appelé la Cité



Fig.6 : École d'architecture de Marnes-la-Vallée. Vue intérieure. Photo : site de l'agence.

de l'Architecture agence toutes les activités rigoureusement programmées autour d'un grand espace central (25 x 100 m) activé par la densité de ce qui l'entoure et qui devient de la manière souvent la plus inattendue le grand espace des fêtes et des bals, des rencontres et des débats, des projections et des installations d'artistes et des colloques les plus sérieux ou les expositions les plus avant-gardistes⁹. »

Face à Tschumi, Françoise Fromonot, critique française à la plume taillée en épée de mousquetaire, n'a jamais tari de coups incisifs, de l'étape du concours jusqu'à la visite du projet en 2000. Dans ce qui s'appelait alors *le Visiteur*, Fromonot commence par reprendre les principaux arguments et principes de Tschumi et s'inquiète de la santé des étudiants : « Pour susciter le «mouvement», Tschumi rallonge délibérément les cheminements; les deux seuls escaliers à ce jour, qui desservent tous les niveaux, démarrent à l'opposé de l'entrée, de la cafétéria et de l'accès au sous-sol. Cette organisation oblige à des parcours fastidieux à travers la halle et sur les coursives : pour économiser leur pas, les étudiants installés dans les ateliers se relaient pour se ravitailler à la cafétéria du rez-de-chaussée, diminuant d'autant les rassemblements et le va-et-vient attendus dans l'école¹⁰. »

Puis elle s'attaque aux théories de Tschumi sur la programmation qui ont contribué à sa célébrité : « Le lieu où tout aurait dû être possible est en réalité celui où rien ne se passe. La morphologie particulière de cet espace "non programmé" équivaut donc, par élimination, à sa programmation de fait : en délaissé¹¹. »

Avant d'enchaîner sur la désuétude du modèle dit de l'atelier pour une

Un espace tampon au niveau 2A tel qu'imaginé. Collage : Lacaton & Vassal.

Un espace tampon au niveau 2A particulièrement encombré. Photo : Valéry Didelon, juin 2011.



Fig.7 : École d'architecture de Nantes. Légende image du haut : « Un espace tampon au niveau 2A tel qu'imaginé. Collage : Lacaton & Vasal ». Légende image du bas : « Un espace tampon au niveau 2A particulièrement encombré. Photo : Valéry Didelon, juin 2011 ». Extrait de l'article de Valéry Didelon dans Criticat, no 8, septembre 2011, p. 4-17.

école d'architecture : « (...) le principe d'une cour intérieure couverte par une verrière, ceinturée de galeries qui permettent d'aller d'une salle à l'autre en donnant vue sur l'espace central de représentation, est précisément celui du palais des études de "l'ancienne École des Beaux-Arts". L'assemblage de divers édifices autour d'une esplanade publique, conçue comme lieu d'échange et de rencontre, remonte d'ailleurs à l'agora grecque et au forum romain¹². » En une leçon d'histoire toujours bien utile.

En un coup de fleuret digne d'une compétition internationale,

Fromonot jette finalement son dévolu sur la théorie de l'événementialité, pour mieux déconstruire Tschumi le théoricien pris au dépourvu : « En décrétant que l'espace, le mouvement et l'événement doivent être dissociés, Tschumi condamne les relations qui peuvent se tisser entre eux et enrichir leur coexistence au sein d'un bâtiment. (...) Le postulat théorique de Tschumi est bien la source des problèmes que soulèvent ses réalisations¹³. »

Ce sera notre troisième leçon : un principe didactique peut se transformer en problème pédagogique.



L'ancienne nouvelle école d'architecture de Nantes à la fin des années soixante-dix. Les espaces ressemblent étrangement à ceux du bâtiment conçu par Lacaton & Vassal. À son sujet voir : sous la direction de Dominique Amouroux, *Le Livre de l'école nationale supérieure d'architecture de Nantes*, éditions Infolio, 2009.

Fig.8 : École d'architecture de Nantes. Légende : « L'ancienne nouvelle école d'architecture de Nantes à la fin des années soixante-dix. Les espaces ressemblent étrangement à ceux du bâtiment conçu par Lacaton & Vassal. À son sujet voir : sous la direction de Dominique Amouroux, *Le Livre de l'école nationale supérieure d'architecture de Nantes*, éditions Infolio, 2009 ». Extrait de l'article de Valéry Didelon dans *Criticat*, no 8, septembre 2011, p. 4-17.

ÉCOLE D'ARCHITECTURE DE NANTES (Nantes, 2003 - 2009)

[Fig.7 et Fig.8]. Le programme du concours de 2003 invitait les concurrents à réfléchir à une « adaptabilité maximale d'utilisation ». Au travers du processus, on voulait « réaffirmer la présence de l'utilisateur ». En tant qu'ancien élève de l'école de Nantes dans les années 1980, je ne peux m'empêcher de songer qu'une telle terminologie n'était pas étrangère au fait que le directeur Philippe Bataille, ancien élève de Daniel Pinson, ait été un des plus ardents défenseurs de la sociologie des usages de l'espace, en soi une forme de critique de l'architecture. C'est la proposition

de Lacaton & Vassal qui remporte le concours, grâce au « cadeau de 4000 m² » offert par son concept libérateur de l'espace. Leur projet se présente comme une « structure primaire capable d'accueillir l'installation du programme » qui ajoute entre 30-40 % d'espace supplémentaire.

Parmi les admirateurs élogieux du projet, le grand Hermann Hertzberger (auteur des célèbres *Lessons for Students in Architecture*, Delft, 1991) fera l'apologie d'une telle ouverture à la transformation qui, loin d'enfermer l'école dans le registre décrié de la flexibilité, illustre selon lui un nouveau mode de conception, celui de l'édifice qui assume sa possible reconversion,

dans une vision performative et durable¹⁴. Ironiquement, cette accolade sera publiée par le groupe Holcim, dont on connaît la passion pour l'improbable équation entre béton architecturé et recherche des vertus environnementales du béton armé.

À l'étape du concours, la notice des architectes mêle habilement précision technique et rhétorique du manifeste sans oublier de faire œuvre didactique : « À tout moment l'adaptation de l'École à de nouveaux enjeux et sa reconversion sont possibles. Tel un outil pédagogique, le projet questionne le programme et les pratiques de l'École d'architecture autant que les normes, les technologies ainsi que son propre processus d'élaboration¹⁵. »

Le critique Valéry Didelon, dans un compte rendu très détaillé de la nouvelle revue *Criticat*, mettra à l'épreuve quelques-uns des arguments au service des vertus pédagogiques de la flexibilité : « Les deux architectes affirment à cette occasion qu'un bâtiment n'est vraiment flexible que lorsqu'il est très (trop) grand. Ils assimilent la capacité de l'édifice à accueillir des usages changeants à la possibilité d'occuper librement des surfaces excédentaires et non programmées. C'est donc moins la qualité que la quantité des espaces qu'ils mettent en avant, une prise de position qui séduit le jury et pousse plus tard un certain nombre de commentateurs à parler de la nouvelle école d'architecture de Nantes en termes de "manifeste"¹⁶. »

Considérant que la prise en compte des usagers, revendiquée dès le programme du concours, ne se traduit pas dans les faits, il résume les contradictions tel qu'observé sur les lieux : « Qu'on le déplore ou qu'on s'en félicite, le ballet des usages tel qu'il a été imaginé prend très rarement le pas sur les activités routinières

des étudiants, des enseignants et du personnel administratif. Ainsi, à de rares exceptions près, les studios de projets se déroulent toujours de manière traditionnelle. (...) Lorsque, à l'occasion, le besoin de s'étendre apparaît, il n'est pas facile pour eux de s'approprier l'immense espace tampon adjacent, quatre fois plus grand en volume que l'atelier. Soit il y fait trop froid pendant les longs mois d'hiver; ni isolé ni chauffé, sa température y est théoriquement maintenue à 12 °C grâce à des aérothermes. Soit il est déjà occupé par un autre groupe ou par des personnes extérieures à qui il a été loué au prix fort¹⁷. »

Quant à la « capacité » de l'édifice, Didelon souligne sur ce qu'elle doit à la location intempestive des grands espaces vacants, une longue liste d'événements financés par le privé laissant les étudiants en spectateurs encombrants de spectacles lucratifs dans des espaces qui leur étaient dédiés : « L'édifice nantais incarne ainsi admirablement ce que le philosophe Fredric Jameson appelle la "logique culturelle du capitalisme tardif" et que Rem Koolhaas a associé en architecture au "plan sans qualité" et aux bâtiments de "grande taille". (...) L'architecture y est un dispositif au service de qui voudra et de qui paiera¹⁸. »

Les architectes sociologues et enseignants à l'École de Nantes, Caroline Paul et André Sauvage seront encore plus précis sur les limites de la flexibilité dans la monographie qu'ils consacreront à cette école manifeste. « Si la générosité spatiale permet de varier les implantations - constatent-ils - la structure interdit en revanche certaines configurations : elle impose de grands espaces, difficiles à cloisonner, et rend complexe l'occupation des surfaces centrales moins éclairées, vouées à rester des espaces de circulation¹⁹. »

Car cette indétermination, doublée d'une stratégie de location des grands espaces vacants, aurait engendré un mode d'emploi contradictoire imposé par la direction de l'école afin d'éviter que les étudiants ne dégradent ces espaces sources de revenus. Dans les faits, la sociologie fera le constat amer d'une mutation anthropologique, la sacralisation du concept ayant finalement créé un tabou : « Les étudiants sont troublés par une autre rupture. (...) une "charte d'usage" imposée par la direction (...). Destinée à « favoriser le bon usage collectif de l'école », elle cible quelques pratiques dans des lieux sensibles. Les accès aux salles de cours, amphithéâtres, auditorium, terrasses, balcons qui longent les façades... sont possibles, mais assortis d'interdits: ne pas y manger ou boire, ne pas y fumer(...) Puis les stationnements sont prohibés pour tous. Enfin, elle propose un "contrat de mise à disposition d'un espace de travail pour chaque étudiant" (...) Cette charte est-elle une invitation à domestiquer les premières pulsions appropriatives, à appréhender délicatement ce nouveau monde, notable et crédité de l'honneur fait à ses auteurs ? Mais aurait-elle eu finalement cet effet pervers, provisoire, en sacralisant l'édifice, d'entraver l'envie de ses usagers de s'approprier l'école, qu'il leur appartient aujourd'hui de faire vivre durablement²⁰ ? »

Si l'architecture des écoles d'architecture ne donne pas toujours lieu à de grandes leçons d'architecture, convenons, en guise de conclusion provisoire, qu'elle devrait sans doute donner lieu à quelques leçons de modestie tant pour les concepteurs et les critiques que pour les étudiants. Au passage, on aura remarqué comment la critique se libère dès qu'il s'agit d'une école d'architecture. Elle ne se contente plus de commenter des images sur papier glacé, elle compare point par point les discours et les réalisations,

les programmes annoncés et les usages vécus : elle reste partagée entre l'apologie et la déconstruction, le manifeste et le contre-exemple. Somme toute, la critique architecturale se révèle alors plutôt manichéenne en opposant une contre-doctrine à ce qui se voudrait un nouveau modèle. Mais si la critique entend clairement démystifier les prétentions didactiques des architectures conçues par les architectes pour de futurs architectes, s'agit-il pour autant d'une contre-didactique ?

Notes

- ¹ Cette recherche a été conduite avec la collaboration de Fannie Yockell, étudiante à la maîtrise en architecture et assistante de recherche à la chaire de recherche sur les concours de l'Université de Montréal. L'auteur tient à souligner sa contribution à la collecte des données sur l'architecture des écoles d'architecture.
- ² Ledoux, Claude-Nicolas, *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, Paris, 1804. p. 32.
- ³ Nasar, Jack L.; Preiser, Wolfgang F. E; Fisher, Thomas, *Designing for designers: lessons learned from schools of architecture*, Fairchild Publications, New York, 2007.
- ⁴ Saucier+ Perrotte, Menkès Shooner Dagenais architectes, Université de Montréal : *Agrandissement et réaménagement de la Faculté de l'aménagement et création d'un espace paysager*, Université de Montréal, 1995, 15 pages. Nous soulignons.
- ⁵ Marsan, Jean-Claude, « Et si ce n'était pas l'exemple à suivre ? », dans *ARQ. La Revue d'architecture*, no.104, août 1998, p. 24.
- ⁶ Régnier, Nathalie, « Une école pleine d'enseignement », dans *Construction Moderne*, no 88, 3e trim. 1996. p. 6.
- ⁷ Querrien, Gwénael, « Un cas d'école », dans *L'empreinte*, no 36 mars 1997. p. 32.
- ⁸ Gobin, Christophe, « Un mur de l'école d'architecture s'effondre », dans *L'est Républicain*, 23 mai 2017, consulté en ligne à [<http://www.estrepublicain.fr/edition-de-nancy-ville/2017/05/23/un-mur-de-l-ecole-d-architecture-s-effondre>] le 11/01/18
- ⁹ Tschumi, Bernard, Notice de présentation du projet au concours du Parc de la Villette, 1994. Nous soulignons.
- ¹⁰ Fromonot, Françoise : Leclerc, David, « Tschumi, pourquoi faire ? », dans *Le Visiteur*, n°5, printemps 2000, p.16-23. pp. 20-21.
- ¹¹ Fromonot, Françoise : Leclerc, David, « Tschumi, pourquoi faire ? », dans *Le Visiteur*, n°5, printemps 2000, p.16-23. p. 18.
- ¹² Fromonot, Françoise : Leclerc, David, « Tschumi, pourquoi faire ? », dans *Le Visiteur*, n° 5, printemps 2000, p.16-23. p. 18, p.20.
- ¹³ Fromonot, Françoise : Leclerc, David, « Tschumi, pourquoi faire ? », dans *Le Visiteur*, n°5, printemps 2000, p.16-23. p. 22.
- ¹⁴ Hertzberger, Herman (Préface), «Making space and leaving space», dans *University Building in France, Nantes school of architecture*. Éditions Fondation Holcim, 2011, p 5-8. Voir également : Paul, Caroline, « Conceptualiser l'ouverture : Retour sur l'école d'architecture de Nantes de Lacaton & Vassal », dans *Tracés*, no.12, juillet 2014, p.20-24. p. 22.
- ¹⁵ Lacaton & Vassal, notice de présentation du projet au concours pour l'École d'architecture de Nantes, 2003. Nous soulignons.
- ¹⁶ Didelon, Valéry, « Valeur d'image, valeur d'usage, la nouvelle école d'architecture de Nantes », dans *Criticat*, no.8, septembre 2011, p. 4-17. p. 9.
- ¹⁷ Didelon, Valéry, « Valeur d'image, valeur d'usage, la nouvelle école d'architecture de Nantes », dans *Criticat*, no.8, septembre 2011, p. 4-17. p. 10.
- ¹⁸ Didelon, Valéry, « Valeur d'image, valeur d'usage, la nouvelle école d'architecture de Nantes », dans *Criticat*, no.8, septembre 2011, p. 4-17. p. 3.
- ¹⁹ Paul, Caroline, « Conceptualiser l'ouverture : Retour sur l'école d'architecture de Nantes de Lacaton & Vassal », dans *Tracés*, no.12, juillet 2014, pp. 20-24. p. 22.
- ²⁰ Paul, Caroline ; Sauvage, André, *En coulisse : L'école de Nantes*, Archibook + Sautereau éditeurs, 2013. p. 98.

Au sujet de ceci et de cela : l'architecture non neutre

Anne Cormier, Université de Montréal

About This and That: Non-Neutral Architecture

This essay explains how three interpretation centres in Quebec put architecture to work, specifically in service of the knowledge embodied within each of their sites. How might each site be construed as an example of didacticism in architecture? This year's seminar theme provokes new perspectives on a current research-creation project on the architecture of schools as a means to develop a greater understanding of the quality of everyday living environments. The creation component of the research is based on a competition open to master's level students. We ask the architects in training how, through design, they can sensitise school-age children to the built environment, what it can offer, and what can be asked of it. This project thus steps away from the current trend in school design, which purports to achieve success in education, socialization and the acquisition of job skills, and foregrounds architecture in a didactic way.

Le thème du séminaire de cette année, du didactisme en architecture, m'amène à exposer sous un autre angle le projet de recherche-crédation portant sur l'architecture scolaire comme lieu de développement de l'intelligibilité de la qualité du cadre de vie quotidienne dans le contexte de la densification du milieu urbain présenté l'an dernier, lors du séminaire annuel du Laboratoire d'étude de l'architecture potentielle¹. Dans un premier temps, je décrirai comment les expériences perceptuelles offertes par trois projets de centre d'interprétation conçus par ma firme, l'Atelier Big City, mettent l'architecture au service de la transmission de connaissances portant sur les lieux où ils devaient être construits. Développés dans le contexte de concours d'architecture québécois, ces projets peuvent constituer des exemples de didactisme en architecture. Je présenterai ensuite les pistes de recherches qui ont été établies jusqu'à présent afin de provoquer l'émergence d'une architecture pouvant sensibiliser de jeunes citoyens à la qualité du cadre bâti dans le cadre du projet de recherche-crédation. Le volet création de la recherche en question repose sur un concours d'idées, ouvert aux étudiants de niveau maîtrise. Il les invite à explorer le potentiel didactique de l'architecture scolaire en milieu urbain, cela, non pas suivant le courant très actuel de l'aide à la réussite dans un objectif d'éducation, de socialisation

et de qualification à l'emploi, mais bien afin d'amener des jeunes d'âge scolaire à prendre conscience de ce que peut offrir le cadre bâti et de ce que l'on peut en exiger. Les professeurs Georges Adamczyk et Jean-Pierre Chupin, chercheurs au LEAP, contribueront au volet recherche du projet qui a fait l'objet d'une demande de subvention auprès du Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) et Alexandra Paré, doctorante à l'École d'architecture de l'Université de Montréal, sera responsable de la coordination du projet.

Dans la demande de subvention déposée au CRSH, les trois centres d'interprétation² sont présentés en tant



Fig.1 : Le centre d'interprétation du Bourg de Pabos, planche du concours. Collage : Atelier Big City, 1991.



Fig.2 : Le centre d'interprétation du Bourg de Pabos, la promenade. Photo : Michel Laverdière, 1994.

que précédents dans la mesure où, participant à l'objectif de communication du programme des édifices, on pourrait dire que leur architecture donne, en quelque sorte, à lire, défiant ainsi la célèbre prédiction de l'archidiacre Frolo, dans le non moins célèbre ouvrage de Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, « Ceci tuera cela. Le livre tuera l'édifice³ » Ils ont été soumis au CRSH à cette fin et aussi afin de démontrer les compétences de l'équipe de recherche en ce qui a trait à la création.

Les édifices conçus en réponse au concours du Centre d'interprétation du Bourg de Pabos, tenu en 1991, à celui du Parc de l'aventure basque en Amérique, datant de 1995, ainsi qu'à celui de la Maison de l'arbre du

Jardin botanique de Montréal de 1995, dont les architectes Charlebois, Malo, Péloquin ont été lauréats, sont issus de la volonté de réaliser une architecture non neutre, augmentant l'expérience des visiteurs. Les stratégies de communication architecturales, car c'est bien de cela qu'il s'agit, sont très différentes dans chaque cas, mais s'appuient toujours sur le rapport des visiteurs à l'environnement physique, sur leur engagement avec l'architecture et le paysage par ce qui est perçu – surtout vu – sans avoir recours à des constructions attendues ; ce qui est très clair (et instructif aussi) dans les deux premiers cas : on ne retrouve ni cabanes de pêcheurs au Centre d'interprétation du Bourg de Pabos, ni maisons euskariennes au Parc de l'aventure basque en Amérique.

Nicholas Roquet présente remarquablement le Centre d'interprétation du Bourg de Pabos et le Parc de l'aventure basque en Amérique dans l'ouvrage *Architecture d'exposition au Québec*⁴. J'ai eu le plaisir de contribuer à cet ouvrage collectif avec le texte, *Au sujet de l'Architecture, du paysage et de l'interprétation*⁵, qui m'a donné l'occasion de réfléchir à nouveau, quelque vingt années après la tenue des concours, aux trois projets et de préciser des intentions qui n'avaient pas toutes été clairement explicitées depuis.

À Pabos Mills (aujourd'hui Chandler), en Gaspésie, sur la baie des Chaleurs, le Centre d'interprétation du Bourg de Pabos déploie une longue promenade conçue comme un filtre à travers lequel lire le paysage et les caractéristiques du lieu : ceux-ci constituent les clés les plus intelligibles de l'histoire de la seigneurie maritime qui s'y trouvait, entre 1729 et 1758, jusqu'à l'invasion des forces anglaises qui l'ont détruite. Il est facile d'imaginer le site avant son occupation par la seigneurie et de comprendre ce qui a motivé l'installation de cette dernière. Il est composé d'une petite baie favorable au mouillage refermée par une pointe de terre et un barachois. Au centre de la baie du Grand Pabos se trouve l'île Beau Séjour d'où l'on peut aisément



Fig.3 : Le centre d'interprétation du Bourg de Pabos, la promenade vue de la pointe. Photo : Atelier Big City, 1994.

surveiller l'accès à la baie et la pointe de terre. Les seigneurs s'installèrent sur l'île alors que les pêcheurs habitaient sur la pointe et y séchaient le produit de leur pêche, la morue. Le centre d'interprétation est essentiellement un dispositif didactique. Il ne se limite pas à abriter une collection d'artéfacts et des espaces de diffusion. Il est conçu dans sa relation avec le lieu. L'édifice s'étire littéralement à travers la pointe de Pabos en direction de l'île des Seigneurs et offre une promenade abritée le long de laquelle des panneaux d'aluminium perforés et peints créent un écran superposant

des vignettes de l'histoire au panorama. Au risque de voir le mandat de muséologie nous échapper – il s'agissait d'un contrat distinct que nous avons heureusement réussi à obtenir – nous avons misé sur la fusion de l'architecture et de l'interprétation pour faire parler le paysage.

Au contraire, à Trois-Pistoles, dans le Bas-Saint-Laurent, le Parc de l'aventure basque en Amérique raconte formellement, par l'articulation et la mise en espace de ses composantes architecturales et paysagères, une histoire qui n'appartient pas

spécifiquement au site. Seule la salle de généalogie, en surhauteur, offre un contact visuel avec un acteur majeur de cette aventure, le Saint-Laurent. Faut-il ajouter que les Basques venus chasser la baleine dans l'estuaire ne s'arrêtaient à l'île aux Basques, au large de Trois-Pistoles, que le temps de fondre la graisse de leurs prises pour en récolter l'huile – précieux combustible destiné à l'éclairage en sol européen – et qu'ils n'auraient pas de descendance dans la région ? L'édifice devait être construit sur un terrain vague, à proximité de petites propriétés résidentielles, un environnement très différent de celui du Centre d'interprétation du Bourg de Pabos ou de la Maison de l'arbre dans la mesure où il n'est pas possible d'établir de lien entre le sujet traité, l'aventure basque en Amérique, et le contexte immédiat de l'édifice. Aussi nous avons pris le parti de développer l'architecture et le paysage qui enveloppent la salle d'exposition en référant à l'histoire qui y est présentée dans une sorte de mise en abyme, cela de façon à créer une distance contextuelle entre cette salle et le secteur un peu désarticulé de Trois-Pistoles, où se situe le projet. L'édifice principal évoque le corps d'une baleine émergeant d'un champ d'herbes bleutées aux couleurs du fleuve. Le terrain de pelote basque et son fronton



Fig.4 : Le centre d'interprétation du Bourg de Pabos, superposition d'une vignette de l'histoire au paysage. Photo : Jennifer de Freitas, 1994.



Fig.5 : Le Parc de l'aventure basque en Amérique, le site au moment de la visite préparatoire à la deuxième phase du concours. Photomontage : Atelier Big City, 1995.

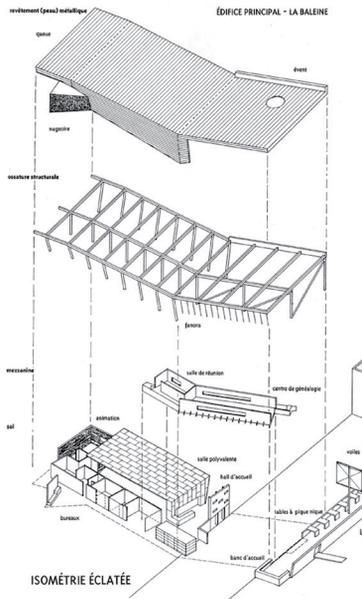


Fig.6 : Le Parc de l'aventure basque en Amérique, axonométrie éclatée, extrait d'une planche du concours. Dessin : Atelier Big City, 1995.

(inclus au programme du concours) ancrent l'ensemble à la ville.

La Maison de l'arbre du Jardin botanique de Montréal, offre encore un autre cas de figure. Le projet présenté au concours proposait l'introduction d'une nouvelle espèce dans l'arborétum, l'édifice prolongeant abstraitement le paysage, offrant une promenade sous la canopée des arbres. Cette idée allait-elle de soi ? L'équipe lauréate avait également proposé une structure en bois aux colonnes arborescentes...

Ces projets qui concourent à l'interprétation de l'histoire, du paysage naturel et construit ainsi que de la botanique sont des cas de figure où l'architecture est conçue non seulement en fonction de son usage, mais aussi de la lecture qu'elle permet de faire. Il ne s'agit pas de plaquer de l'information comme

sur un hangar décoré, mais d'une architecture bavarde en elle-même, une architecture non neutre, didactique et perméable en rapport avec son environnement, en partie inventé dans le cas du Parc de l'aventure basque en Amérique. Si le programme de ces centres d'interprétation n'a rien à voir avec l'architecture scolaire en milieu urbain, ces trois projets offrent tous une expérience d'entre-deux, d'espaces intermédiaires et de médiation jouant un rôle didactique. Ils permettent de réfléchir à ce que peut être ce type de lieu. En cela ce sont des précédents architecturaux pertinents pour le projet de recherche-crédation.

Le projet de recherche-crédation traite du potentiel didactique de l'architecture scolaire dans son rapport avec la ville. Il se distingue en cela de recherches et de travaux en cours au Québec qui abordent l'architecture des écoles du

point de vue de la réussite scolaire par la transformation de ces lieux d'enseignement pour les adapter aux technologies de l'information et de la communication (TIC), comme le fait la Chaire de recherche du Canada sur les technologies de l'information et de la communication ; en réunissant des expertises en architecture, en art culinaire et en sport, pour ce qui est du Lab-école ; ou encore en créant une plateforme d'expertise en architecture scolaire visant à améliorer la rénovation du parc immobilier des écoles, ce qui est le mandat de l'équipe de recherche Schola de l'Université Laval.

Le projet traite de lieux qui font partie du quotidien des élèves et des enseignants et qui constituent des intermédiaires, des seuils, ou des entre-deux liés aux espaces d'enseignement et à la ville et les reliant entre eux. Ces lieux sont fréquentés, à l'arrivée, au

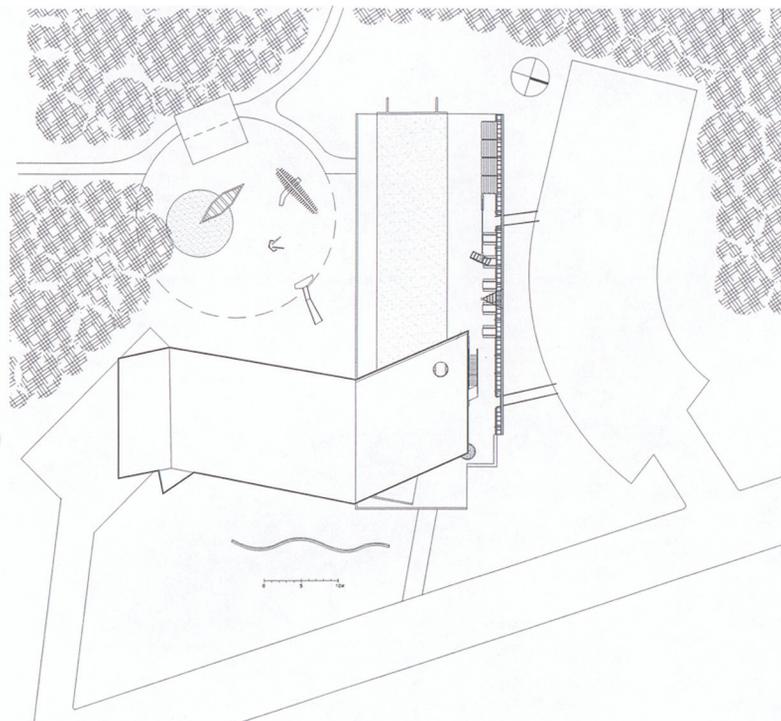


Fig.7 : Le Parc de l'aventure basque en Amérique, implantation, extrait d'une planche du concours. Dessin : Atelier Big City, 1995.



Fig.8 : Le Parc de l'aventure basque en Amélie, vue de la rue. Photo : Atelier Big City, 1996.

départ, lors des récréations, des repas et d'autres activités. Le projet permettra de développer un savoir au sujet de l'architecture de ces lieux tels qu'ils sont et de mettre en place des stratégies d'innovation quant au potentiel architectural de l'entre-deux d'édifices scolaires en centre-ville : il s'agit de traiter qualitativement des interfaces entre l'école et la ville. En amont du

concours d'idées, qui constitue le volet création du projet, des chercheurs des disciplines de l'architecture, de la pédagogie, de la sociologie, de la psychologie, du design urbain et du paysage seront mis à contribution pour constituer un corpus traitant de la perception d'environnements construits par l'enfant ; de la contribution de l'architecture et plus particulièrement

à l'architecture de l'entre-deux, à la connaissance de l'architecture et de la ville ; voire de la capacité de l'architecture à initier des enfants d'âge scolaire à la qualité du cadre bâti. Cela, afin de tirer le meilleur parti de la capacité projectuelle des concurrents.

La préparation du concours sera l'occasion de revisiter les ouvrages et les œuvres d'Aldo van Eyck et de Bernard Tschumi, dont, pour ce qui est des écrits, *Writings, The Child, the City and the Artist, Collected Articles and Other Writings 1947-1998*⁶ de van Eyck et *Questions of space : lectures on architecture*⁷ de Tschumi. Ces ouvrages, tout comme plusieurs des œuvres construites des deux architectes ouvrent des pistes de réflexion très stimulantes et très différentes au sujet de l'entre-deux. Dans le travail de van Eyck, des dispositifs simples et appropriables, des murets, des décaissements contribuent à la définition d'entre-deux. Ils font parfois double emploi : un seuil est aussi un banc. Ils sont discrets et conviviaux, témoignant de l'empathie de l'architecte envers

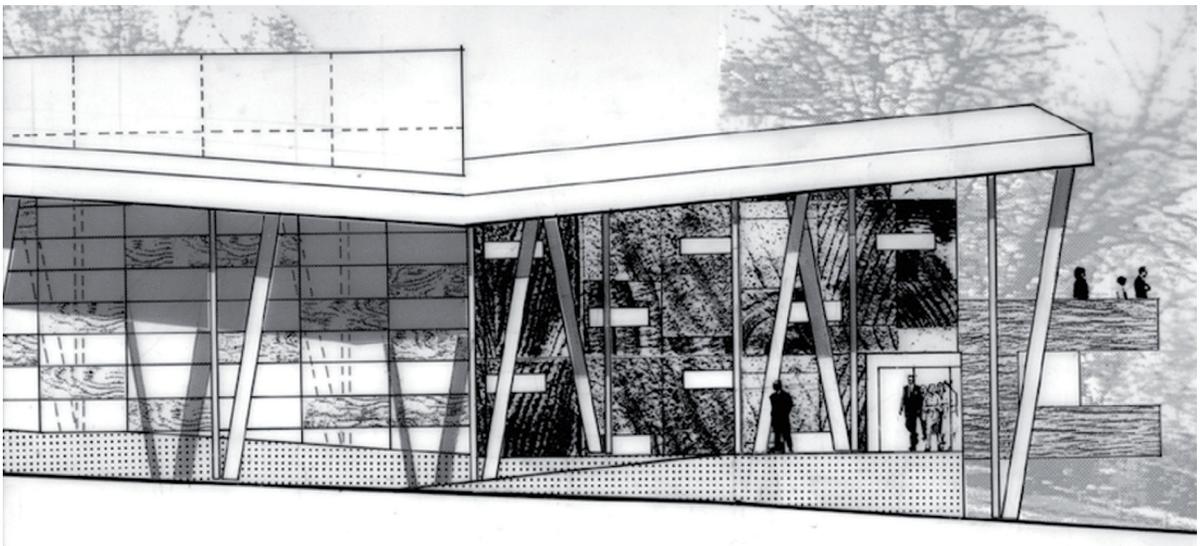


Fig.9 : La Maison de l'arbre du Jardin botanique de Montréal, fragment de façade, extrait d'une planche du concours. Dessin : Atelier Big City, 1995.



Fig.10 : Le Fresnoy, entre-deux. Photo : Anne Cormier, 2015.

ceux qui seront là où ces dispositifs sont installés. Chez Tschumi, qui a contribué significativement aux théories de l'architecture depuis 1970, la question de l'espace ou les questions sur l'espace sont fondamentales et éclairantes. Dans son œuvre construite, le remarquable parcours *atopique*⁸, ainsi que le qualifie Cyrille Simonet, situé entre le grand « toit électronique » du Fresnoy et les toitures en tuiles de l'ancien lieu de distractions populaires, propose, par exemple, une version singulière d'entre-deux. Cet espace n'est ni tranquille ni discret, il force celui qui y est à voir l'architecture autrement.

Dans un chapitre de l'ouvrage collectif *Tschumi une architecture en projet : Le Fresnoy* intitulé *L'architectonique des plaques ou le projet en couches*, Cyrille Simonet écrit : « Pour conclure, je voudrais juste revenir sur cette figure de la « forme de type zéro » introduite par Levi-Strauss et poser la question suivante : cet « entre-deux » qui semble commander l'efficacité de ce projet ne serait-il pas à sa façon une « forme de type zéro » qui n'aurait aucune signification intrinsèque, sinon d'en donner une à tout le projet lui-même, lui permettant ainsi de se poser comme totalité⁹ ? »

Je termine sur cette question qui en appelle d'autres.

Notes

¹ Cormier, Anne, « Le concours d'idée entre déterminisme et autonomie: le cas des écoles », in *Du potentiel de l'hétéronomie et de l'autonomie en architecture* (dir. Martin, Louis et Lachance, Jonathan) Cahiers de recherche Laboratoire d'étude de l'architecture potentielle, no 02, Potential Architecture Books, février 2018, pp. 52-57.

² Les centres d'interprétation sont des édifices muséaux similaires aux musées de sites ou aux musées de société.

³ Hugo, Victor, *Notre-Dame de Paris*, livre V, chapitre II.

⁴ *Architectures d'exposition au Québec* (dir. Plante, Jacques et Roquet, Nicholas), Québec, Publications Québec, 2016, pp. 154-157 et 208-211.

⁵ Cormier, Anne, « Au sujet de l'Architecture, du paysage et de l'interprétation », in *Architectures d'exposition au Québec* (dir. Plante, Jacques et Roquet, Nicholas), Québec, Publications Québec, 2016, pp. 44-49.

⁶ Eyck, Aldo van, *Writings, The Child, the City and the Artist, Collected Articles and Other Writings 1947-1998*, Amsterdam, SUN, c2008.

⁷ Tschumi, Bernard, *Questions of space : lectures on architecture*, Londres Bernard Tschumi and the Architectural Association, 1990, 107p.

⁸ « Ce n'est sans doute pas un hasard si le circuit des séquences est conçu un peu comme une mise en scène, ou l'œil-corps circulant, mouvant, est à la fois spectateur du fantastique, du « magique » dans lequel il évolue, et acteur de cette scène où i joue son propre émerveillement. Dans cette configuration qui emprunte au cinéma, les sens sont déstabilisés, l'imaginaire frôle le réel. Le parcours est atypique et sur tout atopique (ni extérieur, ni intérieur) dit Tschumi : les passerelles, les escaliers, les coursives, les panoramas construisent un entrelacs complexe, sans autre règle apparente que celle de suspendre cette géométrie entre l'un du ciel technique et le multiple du parterre historique. », Simonet, Cyrille, « L'architectonique des plaques ou le projet en couches », in *Tschumi une architecture en projet : Le Fresnoy* (dir. Barré, François), Paris, coéditions Le Fresnoy / Editions du Centre Pompidou, 1993, p.87.

⁹ *Ibid.*, p.88.

Constructing Medical Education in Canada in the Era of Chronic Disease

Philippe Saurel and David Theodore, McGill University

Construire l'éducation médicale au Canada à l'ère des maladies chroniques

Cet essai considère comment les agencements architecturaux des bâtiments conçus pour la formation médicale s'alignent avec les agencements sociaux de la formation médicale. Est-ce que l'architecture des écoles médicales est didactique en soi? Ou reflète-t-elle tout simplement le didactisme généré par la pédagogie médicale? Il est pertinent de réfléchir au didactisme architectural à travers l'éducation médicale. En fait, l'étude du didactisme dans les sciences humaines est fortement liée à celle des hôpitaux. La complexité de l'architecture des écoles de médecine positionnant l'architecture en tant que forme de communication est le principe contre lequel nous devons travailler, ou du moins maintenir une distance critique. En effet, les bâtiments conçus pour la formation médicale enseignent de manière explicite; après tout, ils ont des salles de classe et des amphithéâtres, des espaces d'études et des bureaux de professeurs. Les architectes sont déjà conscients de ce fait, alors ce n'est pas quelque chose qui doit être soulevé de manière critique. C'est plutôt le désir des historiens de démonter l'architecture en tant que construction sociale didactique, qui doit être réexaminée.

This essay considers how the architectural arrangements of buildings designed for medical teaching align with the social arrangements of medical education. Is medical school architecture itself didactic? Or does it merely reflect didacticism generated within medical pedagogy?

In our broader research, we are interested in the architecture of postwar, post-Medicare medical education in Canada. We track the medical schools and teaching hospitals planned and constructed after the introduction of legislation meant to give access to medical treatment via hospitals to all citizens in Canada. Although the issues and problems we discuss can be seen across the West after the Second World War — comparable government-sponsored healthcare systems appeared in the United States, Britain, and France at roughly the same time for roughly the same reasons — our focus is on Canada.¹ Concerns with medical school architecture emerged here following the federal government's decision to fund universal medical insurance under the 1966 Medicare Care Act (Quebec qualified in 1970, and New Brunswick was the last province to join in 1971). The Act followed on the 1964 Hall Report of the "Royal Commission on Health Services," which had also recommended changes to medical education. These recommendations were immediately implanted in new buildings, such as the radical

architecture and curriculum of the McMaster Health Sciences Centre, designed by Zeidler Roberts in 1966.² The desire to ameliorate medical education and architecture continued in the wave of health sciences centres planned (but only sometimes built) across Canada from 1970 on. Most recently, medical school architecture has been transformed by student-centred learning and the rise of chronic disease. Thus, one of our goals is to anticipate the influence of current trends on future medical architecture.

Medical education is an apt topic to think through architectural didacticism because humanities scholarship on didacticism has a history that's entangled with the history of hospitals. Briefly, didacticism is linked to Michel Foucault's familiar (if contested) notions of discipline, governmentality, and soft power, which in turn spring from his studies of medical teaching and architecture.³ His tenet, elaborated by architectural historians, that architecture and the city *teach* us to respond to various kinds of authorities or powers — that architecture *disciplines* us — is tied up deeply with the historiography of modern medicine.⁴ In addition, it is crucial to grasp that didactic discipline in Foucault's sense is not a simple coercion.⁵ As he puts it, the "organization of the hospital as a place of formation and transmission of knowledge [*savoir*]," what he calls the "discipline of the hospital space," also introduces the possibility of cure.⁶ Discipline is beneficial not just punitive.

In the last thirty years, a complementary approach to thinking about the histories of didactic practices such as medical education has been the notion of social construction. Influential books such as *The Social Construction of Technological Systems* theorized ways history, ideology, and social practices might constitute reality.⁷ This notion has had widespread acceptance because it seems to promise agency. If didacticism is socially constructed, then perhaps we have the power to construct it. Other scholars have challenged this conclusion. In a key text, the philosopher Ian Hacking outlined criteria that might help decide when social construction is a coherent concept.⁸ He zeroed in on the ambiguity that a category might be socially constructed, it is confusing to say that the physical objects that fall under it are. For instance, in our case here, while medical education may be socially constructed, buildings for medical education must be physically constructed. The institution is socially constructed, but what about the architecture? Where does the spatial



Fig.2 : Wood Building (right), former medical teaching facility at Case Western Reserve University in Cleveland (1924; Coolidge and Shattuck). Typical “Single-Building for Preclinical Studies” medical school. The medical campus has densely evolved around this facility. The image shows the current medical school (middle) and the University Hospitals (left). Philippe Saurel 2018.

arrangement of teaching institutions give way to the social arrangement? What is the difference between a medical curriculum and a medical architecture? And if buildings are part of the apparatus of teaching, how do we register their effects: who is taught what by buildings?

We believe that we require *some* concept like social construction if we wish to argue that architecture can be didactic. When someone says that a billboard tries to capture our attention and to tell us what to do, what she means is not that the billboard is didactic, but rather that the billboard’s designers — or, behind them, the people paying for the billboard — are didactic. Likewise, when she wants to say a building is didactic, she must move from the idea that architecture is something we look at, to architecture possessing a visual language, to architecture speaking, and finally to architecture giving us moral instruction. But here she has inadvertently slipped from physical construction to social construction. She makes the mistake that Hacking warns us against.

If the theoretical framework for medical architecture is complex, no less so is the architecture itself. The historian Katherine Carroll has outlined the architecture of North American medical schools up to the age of Medicare.⁹ Carroll posits three stages in the

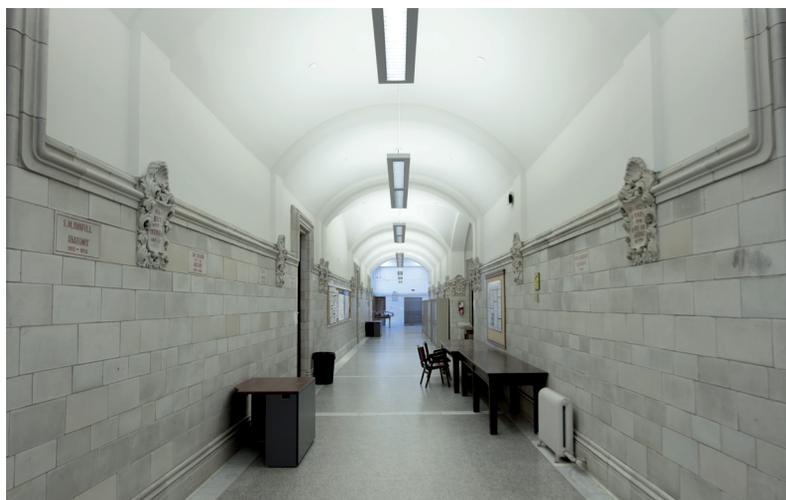


Fig.1 :Third floor main corridor of the Strathcona Building, McGill University (1909; David Brown and Hugh Vallance). This strongly integrated space is the intersection point between stairs, auditoriums and building wings. Philippe Saurel 2018.



Fig.3 : Columbia-Presbyterian University Medical Center in New York, 1928 (James Gamble Rogers). The physical weaving of hospital and teaching spaces is intended to promote a better understanding of the disciplines. Philippe Saurel 2018.

transformation of the building type. The “Institute Design” type comprises a series of buildings each housing a certain discipline of the curriculum. This type corresponds to the architecture of the Strathcona Anatomy & Dentistry Building and the Lyman Duff Medical Building (1923) at McGill University. The Strathcona Building housed “anatomy, dentistry, and public health departments [Fig.1]. The second type is the “Single Building for Pre-Clinical Studies,” intended to promote better coordination among departments. Here the various natural sciences were all housed in the same building, and students underwent two years of preclinical studies within its walls. An example at Case Western Reserve University, the Wood Building, designed by Coolidge and Shattuck, opened in 1924 [Fig.2]. Finally, the third type, the Medical School-Hospital,” sought to promote interdisciplinary connections. Carroll cites the examples of the Vanderbilt University School of Medicine and the Columbia-Presbyterian Medical Center, where the hospital and school are woven together into the same building [Fig.3].

There exists no comparable taxonomy of teaching hospitals per se. Nevertheless, discipline and didacticism in teaching hospitals are likewise most easily discerned against the backdrop of historical change. Starting in the late nineteenth century, the modern hospital began as a charitable institution housing the sick poor. At this time hospitals opened training schools for nurses, where middle-class women could acquire skills that could lead to employment. Around 1900, medical education for doctors transferred to universities, aligning medical training with the sciences. One impetus here was the influential report on medical education prepared by Abraham Flexner for the Carnegie Foundation in 1910 calling for the closure of non-university-based medical schools.¹⁰ In the ensuing decades prestigious teaching hospitals expanded their offerings of science-based medical practices, especially antiseptic surgery.

After the Second World War, citizens of all classes received medical care in hospitals, so the social complexities of didacticism — just who was being

taught what by whom — become difficult to disentangle. Distinguishing didacticism in the teaching hospital isn’t simply a matter of distinguishing changes in medical curricula. In a hospital setting, didactic effects are targeted at multiple social groups, not just students. As hospitals moved from manifestations of private charity to scientific centres to instantiations of governmental infrastructure, the targets of didacticism moved from being the sick poor to the whole panoply of social actors in the institution, who learned to be doctors, patients, nurses, administrators and citizens.

At issue here is the *link* between medical school and teaching hospital. In Foucault’s account, both institutions are didactic. But while the school is didactic in its mission, the hospital is more ambiguous. Nursing is an exemplary case. Up until 1970, university hospitals included training schools for nurses. Hospital organization and layout depended on optimizing relationships between the nurses’ home, where they lived full time, and the functional areas, where they trained and looked after patients.¹¹ After 1970, nurses no longer lived at the hospital, and they had their scientific classes at the university (rather than in dedicated rooms within the hospital). The link switched from an architectural one (i.e. the layout of rooms in the hospital) to an urban one (the triangulation of nurses’ homes, the university, and the teaching hospital).

Patients, too required instruction, but the architecture of instruction changed over time. In its beginnings, patients were expected to learn middle-class manners. The nineteenth-century hospital imposed discipline on patients not necessarily dictated by medical concerns, for instance prescribing certain food, clothing, visiting hours, comportment and so on. In the postwar era, patients accustomed to having their own bedroom at home now had

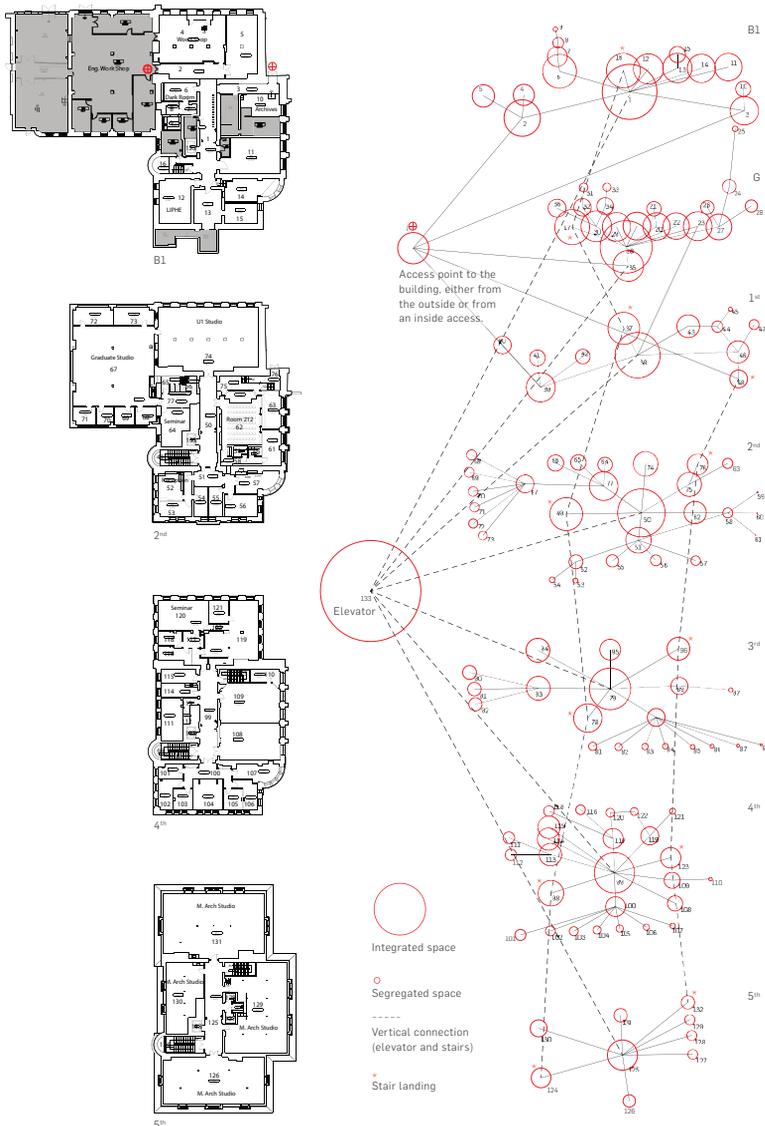


Fig.4 : Permeability map (Space Syntax analysis) of the Macdonald-Harrington Building, McGill University (1897; Andrew Taylor, Morley Hogle and Huntley Davis). This building has been home to the Peter Guo-hua Fu School of Architecture since 1988. The analysis measures the integration of each room within the building and maps it, as a proxy for the social activity in the building. Philippe Saurel 2018.

to share a bedroom and bathroom with three or more strangers. Later, Medicare inspired a new idea of hospital organization that pitted patient-centred care against doctor-centred care. The issue was the way hospital architecture and routine helped doctors

but required undue modification to the expectations and habits of patients. Today, the relationship has been almost completely inverted: hospitals offer simulacra of wealthy middle-class homes.¹² It is now patients who discipline (teach) the hospital workers.

Here we turn from the history of the architecture of medical education to briefly consider its future. One call for reform comes from a desire to restructure how medical pedagogy engages the so-called epidemiological transition from acute care to chronic care.¹³ Acute designates conditions that occur suddenly and worsen, like victims of automobile accidents or the Spanish flu, while chronic applies to long-lasting conditions such as cancer and diabetes. In the first half of the twentieth century, the medical curriculum focused on teaching students how to identify acute illnesses and to find the appropriate means to cure them. Twentieth-century pedagogy was based on the principles of organic systems (circulatory, nervous, respiratory) and training in problem-solving skills.¹⁴ Diseases, and not the people suffering from them, were at the centre of medical teaching and practice.¹⁵ However, today's hospitals face a 75% mortality rate due to chronic conditions. Therefore, a reform in education must consider medical treatments as being based on not only the doctor's medical and pharmaceutical prowess, but also on the patient's lifestyle and health.¹⁶ Reformers thus argue that we should push medical education towards a patient-centred rather than disease-centred approach.¹⁷ Yet, the change won't be easy. The rise of medical education in the second half of the 20th century demonstrates the complexity of adopting a patient-centred pedagogy.¹⁸ And we don't know whether architecture can potentially support a pedagogy that transfers the responsibility (and agency) of learning to the student.¹⁹ Might the architecture of these institutions offer the opportunity to make individualized students, and thus discipline them in the sense of empowering them?

In guise of a conclusion, we would like to make explicit two interlocked points. First, despite the force of the

argument that a change is needed in medical school architecture to reflect the treatment of chronic disease and a pedagogy of student-centred learning, it remains unclear what should count as a change for the better. How do we measure change in architectural design? One popular method of assessing the social proficiency of architectural arrangements is space syntax. This process, developed by Bill

Hillier and Julienne Hanson, produces a quantitative assessment of the degree of sociality in architecture and urban planning.²⁰ It turns out, however, that it is not effective at analyzing medical schools, for two reasons. First, the model is not very good at predicting social use. One of this essay's authors modelled the space syntax of the school of architecture building in which we work, and discovered significant

discrepancies between the model and the model and what we know about the social life of the building from daily use [Fig.4]. The second reason, which in fact helps explain the first, is that space syntax is good at geographic layout but not the vertical topography revealed by the architectural section. In reality, stairs and elevators are crucial arenas for social participation. For instance, the new medical school at Columbia University achieves both symbolic and actual social engagement through a very visible vertical circulation system of stairs and ramps [Fig.5].

The point we would like to end with is that the very question of didacticism is in fact itself in question. It is surely true that there is no such thing as didactic architecture, only didactic architects. The complexities of medical school architecture tells us the idea that architecture is a form of didactic communication is itself the historical idea that we need to work against, or, at the very least, maintain a critical distance from. For there's a way that the architecture of medical education teaches explicitly; after all, it has classrooms and lecture halls, study spaces and professor's offices. Architects are already self-conscious about this, however, so it's *not* something that needs to be critically brought to the surface by critical historians. Rather, it's the historians' own desire to take apart architecture as a didactic social construction that needs re-examination.



Fig.5 : Roy and Diana Vagelos Education Center, Columbia University (2016 Diller Scofidio + Renfro). The vertical social space sculpts the façade and acts as a stage for social practices. Philippe Saurel 2018.

Notes

- ¹ For the history of medical care in Canada since the Second World War, see Antonia Maioni, *Parting at the Crossroads: The Emergence of Health Insurance in the United States and Canada* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1998), and Gregory P. Marchildon, ed., *Making Medicare: New Perspectives on the History of Healthcare* (Toronto: University of Toronto Press, 2012).
- ² See Thomas Strickland, "Experimental Spaces: Megastructures, Medicine and McMaster," Ph.D. diss., McGill University, 2012.
- ³ See Michel Foucault, *The Birth of Biopolitics: Lectures at the Collège de France, 1978-79*, ed. Michel Senellart, trans. Graham Burchell (New York: Palgrave Macmillan, 2008).
- ⁴ On Foucault, modern architecture, and medicine, see Sven-Olov Wallenstein, *Biopolitics and the Emergence of Modern Architecture* (New York: Princeton Architectural Press, 2009), and Thomas Markus, *Buildings and Power: Freedom and Control in the Origin of Modern Building Types* (London: Routledge, 1993). On governmentality and architecture, see Aggregate, *Governing By Design: Architecture, Economy, and Politics in the Twentieth Century* (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2012).
- ⁵ Alan Petersen, "Governmentality, Critical Scholarship, and the Medical Humanities," *Journal of Medical Humanities* 24 (2003): 187.
- ⁶ Michel Foucault, "The Incorporation of the Hospital into Modern Technology," in *Space, Knowledge and Power: Foucault and Geography*, ed. Jeremy W. Crampton and Stuart Elden (London: Ashgate, 2007), 141-51.
- ⁷ Wiebe E. Bijker, Thomas Parke Hughes, and Trevor J. Pinch, *The Social Construction of Technological Systems: New Directions in the Sociology and History of Technology* (Cambridge: MIT Press, 1990). The Ur-text that popularized the concept was a sociological account, Peter Berger and Thomas Luckmann, *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge* (Garden City, NY: Doubleday, 1966).
- ⁸ Ian Hacking, *The Social Construction of What?* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999).
- ⁹ Katherine L. Carroll. "Creating the Modern Physician: The Architecture of American Medical Schools in the Era of Medical Education Reform," *Journal of the Society of Architectural Historians* 75, no. 1 (2016): 48-73.
- ¹⁰ Abraham Flexner, *Medical Education in the United States and Canada: A Report to the Carnegie Foundation for the Advancement of Teaching*, Bulletin No. 4. (New York City: The Carnegie Foundation for the Advancement of Teaching, 1910).
- ¹¹ David Theodore, "'The fattest possible nurse': Architecture, Computers, and Postwar Nursing," in *Daily life in hospital: theories and practices from the medieval to the modern*, ed. Linda Abreu and Sally Sheard (Oxford: Peter Lang; 2013), 273-98.
- ¹² On the new service-oriented consumerist hospital, see Beverlie Conant Sloane and David Charles Sloane, *Medicine Moves to the Mall* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2003).
- ¹³ On the epidemiological transition, see George Weisz, *Chronic Disease in the Twentieth Century: A History* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2014). For a Foucauldian approach, see Ann Reich and Margo Turnbull, "Using Foucault: Genealogy, Governmentality and the Problem of Chronic Illness," *Genealogy* 2018, 2, 13; doi:10.3390/genealogy2020013.
- ¹⁴ J. Donald Boudreau, Eric J. Cassell, and Abraham Fuks, *Physicianship and the Rebirth of Medical Education* (New York: Oxford University Press, 2018), Boudreau, Cassell, and Fuks. *Physicianship*, 119-121.
- ¹⁵ *Ibid.*, 124.
- ¹⁶ *Ibid.*, 146.
- ¹⁷ *Ibid.*, 104.
- ¹⁸ *Ibid.*, 120. See also Samuel W. Bloom, "Structure and Ideology in Medical Education: An Analysis of Resistance to Change." *Journal of Health and Social Behavior* 29, no. 4 (December 1988): 295.
- ¹⁹ Wallenstein, *Biopolitics*, 37.
- ²⁰ Bill Hillier and Julienne Hanson, *The Social Logic of Space*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1984). See also the critique in Carlo Ratti, "Space Syntax: Some Inconsistencies," *Environment and Planning B - Planning and Design* 31, no. 4 (2004): 501-511.

L'aire ouverte à l'école : un espace restrictif?

Alexandra Paré, Université de Montréal

The open area, which was supposed to be the space of all possibilities, of the Marne-La-Vallée Architecture School designed by Bernard Tschumi ended up being the space "where nothing happens". Jean-Pierre Chupin suggests that didactic intentions can turn out to be anti-didactic. We see the same disjunction in new primary schools' typologies. Activities such as singing, interactive reading, oral presentations and lectures cannot happen in open spaces without disturbing other groups. This leads us to question if open spaces are really versatile?

Les intentions didactiques à l'origine de certains projets de conception d'écoles peuvent parfois s'avérer dans la réalité vécue plus anti-didactiques que didactiques. C'est ce que suggère Jean-Pierre Chupin dans son analyse de quatre pavillons universitaires dédiés à l'enseignement de l'architecture – l'École de Marne-La-Vallée, conçue par Bernard Tschumi, illustrant le mieux ce paradoxe. Le grand espace central de l'école (25 x 100 m) pensé en principe comme le lieu de tous les possibles : « espaces des fêtes et des bals, des rencontres et des débats, des projections et des installations d'artistes¹ », s'est révélé être, selon Françoise Fromonot, le lieu « où rien ne se passe² ». Une telle disjonction entre « les discours et les réalisations, les programmes annoncés et les usages vécus », semble guetter également les nouvelles typologies d'écoles primaires.

Les conceptions d'écoles qui sont valorisées actuellement mettent l'accent sur des espaces polyvalents les plus décloisonnés possible. Ceux-ci répondraient mieux aux besoins des enfants, soutiendraient les apprentissages et favoriseraient la réussite éducative. L'École Hellerup au Danemark (2002) conçue par Arkitema Architects et l'École Douglas Park au Canada (2012) dessinée par Fielding Nair International et construite par NumberTen Architectural Group représentent deux cas d'écoles à aires ouvertes soutenus par un tel discours. Sur quels fondements du

développement de l'enfant repose la fonction didactique que l'on attribue à ces lieux éducatifs? À quels principes architecturaux se réfère-t-elle? Quel impact a-t-elle sur les pratiques des enseignants et les apprentissages des élèves?

Le concept de l'école à aires ouvertes mis de l'avant aujourd'hui n'est cependant pas une idée nouvelle. À la fin des années 50, des réformes éducatives initiées en Amérique du Nord par l'Educational Facilities Laboratories de la Ford Foundation ont encouragé une éducation centrée sur les apprentissages autonomes et proposé une nouvelle typologie basée sur le plan ouvert nommée « the learning suite³ ». Celle-ci fortement médiatisée deviendra populaire dans les années 60 et 70. Cependant, face aux désavantages sonores et visuels liés à cette configuration spatiale, ce modèle d'école disparaîtra au cours des années 80. Suite au retour en force des écoles à aires ouvertes, le chercheur Neil Gislason a analysé plusieurs projets récemment construits aux États-Unis et au Canada et relevé les inconvénients liés à cette typologie. Il mentionne que l'élève est facilement distrait par « les bruits ambiants⁴ » et « la circulation entre les activités⁵ » tandis que l'enseignant fait « l'expérience d'une perte d'autonomie pédagogique et de tensions sur l'attribution du travail⁶ ».

Les espaces ouverts sont-ils forcément polyvalents? Les activités comme le

chant, la récitation, la lecture interactive, les présentations orales ainsi que l'enseignement magistral sont difficiles à mettre en place dans un lieu ouvert sans perturber les autres groupes ou être dérangé par ceux-ci. Dans ce type d'espace, ce qui est favorisé, ce sont surtout les apprentissages autonomes à l'aide des technologies de l'information et des communications (TIC) à travers des espaces numériques de travail (ENT). Il s'agit d'un virage éducatif qui, selon le théoricien Gert Biesta, met en péril les fondements de l'éducation. « Si nous abandonnons l'idée que les enseignants ont quelque chose à enseigner et que nous en faisons des facilitateurs d'apprentissages, nous abandonnons, dans un sens, l'idée même de l'éducation⁷ ». Ce changement de paradigme met également en danger le développement des sens de l'enfant qui, selon le pédagogue Willi Aeppli, « est le fondement sur lequel se déploie de façon juste les facultés cognitives et la vie sociale⁸ ».

À la différence des approches pédagogiques et architecturales prônées par l'Educational Facilities Laboratories et réactualisées aujourd'hui, les modèles éducatifs ayant donné naissance à des conceptions d'écoles novatrices reposent sur une connaissance profonde du développement de l'enfant et de ses besoins physiologiques, sensoriels, psychiques et cognitifs. Selon des auteurs aussi différents que Maria Montessori⁹, Rudolf Steiner¹⁰ et

Jean Piaget¹¹, le développement de l'enfant s'effectue selon trois grands cycles, passant par des stades à prépondérance corporelle et sensorielle vers des stades plus psychiques et spirituels axés sur le déploiement des facultés imaginatives et intellectuelles. Ceci n'a pas échappé à certains grands architectes.

Ainsi, dans les années 50 et 60, Hans Scharoun a conçu trois écoles en Allemagne qui seront reconnues internationalement. Pour chacune d'entre elles, il a imaginé trois modèles de classes dont la forme tripartite diffère en fonction de l'âge des élèves « afin de répondre aux besoins changeants d'une conscience grandissante¹² ». Il a ensuite disposé chaque unité de classe – nommée habitation – le long de rues intérieures dynamiques afin de favoriser la vie sociale.

De tels principes architecturaux n'ont pas manqué d'animer certaines des pédagogies alternatives les plus répandues. Les écoles Waldorf constituent, depuis plusieurs décennies, des lieux d'expérimentation architecturale. Les architectes Jens Peters, Werner Seyfert, Winfried Reindl et Erik Asmussen ont créé des édifices scolaires dont la forme et la couleur des classes évoluent avec le développement de l'enfant. Au fil de sa scolarité, l'élève progresse d'une classe à l'autre faisant l'expérience de configurations spatiales et d'ambiances colorées différentes à l'image de son être en transformation.

Quant aux écoles Montessori, bien qu'elles favorisent la mixité d'âge et les apprentissages autonomes, notons qu'elles n'ont jamais privilégié les écoles à plan ouvert préférant les classes en tant qu'espace essentiel comme en témoigne l'École Montessori de Neuötting (2016) conçue par Studio Lot et MW-Architekten et

l'École Montessori de Mazatlan (2016), imaginée par EPArquitectos et Macia Peredo et récompensée par l'Architectural League of New York. L'architecte Herman Hertzberger, qui a construit plusieurs écoles Montessori, insiste sur l'importance de rapports d'échelle et fait l'analogie que les classes sont comme « des petites maisons¹³ » au sein de l'école conçue comme une petite ville. Les classes sont des espaces indispensables à l'éducation de l'enfant, à son apprentissage progressif de la vie en société.

Au Canada, les architectes John et Patricia Patkau ont fait preuve d'innovation en ce qui concerne la forme des bâtiments et de l'organisation spatiale - non ouverte - des écoles Seabird Island (1991) et Strawberry Vale (1995). Chaque classe a la particularité de posséder deux entrées, l'une donnant sur une cour ou un jardin extérieur, l'autre sur des espaces de circulation et de transition servant à de multiples activités informelles. Deux projets qui ont reçu la Médaille du Gouverneur Général en Architecture.

Au cours du 20^e siècle, de nombreux architectes ont développé des projets d'écoles centrés sur des espaces de rencontre et des entre-deux permettant une pluralité d'usages sans sacrifier la classe comme lieu principal d'enseignement, d'apprentissage et de socialisation. Ils ont montré que loin de limiter l'organisation spatiale, les classes permettent de structurer le bâtiment tout en offrant une grande liberté du point de vue de la conception et de l'innovation architecturale. On peut légitimement se demander si cet espace architectural, qui semble récemment perçu comme restrictif et banni du langage médiatique, ne permettrait pas au contraire à l'enseignant une plus grande diversité d'approches pédagogiques incluant l'apprentissage par les TIC. En offrant

également à l'élève une perception spatiale de son évolution dans le temps, la classe se révélerait aussi et encore comme l'espace archétypal de l'école.

Notes

¹ Tschumi, Bernard, Notice de présentation du projet au concours du Parc de la Villette, 1994.

² Fromonot, Françoise; Leclerc, David, «Tschumi, pourquoi faire? », *Le Visiteur*, n°5, printemps 2000, p.18.

³ Gislason, Neil, « The Open Plan High School, Educational Motivations and Challenges » in *School Design Together* (sous la direction de Pamela Woolner), London, Routledge, 2015, p.103.

⁴ Ibid, p.109.

⁵ Ibid, p.109.

⁶ Ibid, p.108.

⁷ Biesta, Gert, *The Beautiful Risk of Education*, Boulder, Paradigm Publishers, 2014, p.46.

⁸ Aeppli, Willi, *The Care and Development of the Human Senses*, Sussex, Steiner Schools Fellowship Publications, 2006, p.61.

⁹ Montessori, Maria, *L'enfant*, Paris, Denoël, 1988 (1936).

¹⁰ Steiner, Rudolf, *L'éducation de l'enfant*, Laboussière en Thelle, Triades, 2013 (1922).

¹¹ Piaget, Jean, *La psychologie de l'enfant*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978 (1966).

¹² Blundell-Jones, Peter, *Hans Scharoun*, London, Phaidon Press, 1995, p.138.

¹³ Hertzberger, Herman, *Space and Learning, Lessons in Architecture 3*, Rotterdam, 010 Publishers, 2008, p.38.

DU DIDACTISME À LA DIALECTIQUE



FROM DIDACTICISM TO DIALECTICISM



Exposer l'architecture et le design : entre plaisir et instruire

Georges Adamczyk, Université de Montréal

Exhibiting Architecture and Design: Oscillations Between Pleasure and Teaching

What can architecture teach us? What can architecture teach us about itself? I propose to apply this particular critical lens of architecture didactics to architecture and design exhibitions. I will draw on three examples of architectural and design exhibitions of which I participated in as a curator. Architectural exhibitions have a long history. The history of design exhibitions is more recent. But these two types of exhibitions always oscillate between «showing» and «educating» as emphasized by Adrian Forty about architectural exhibitions. Architectural and design museums, as well as exhibition spaces dedicated to architecture and design, have experienced strong growth around the world in the previous century. While scientific exhibits can sometimes be excessive in their didactic processes, architecture and design exhibitions are often seen as reserved for specialists. Then we would consider the question of didacticism less and that of initiation more. What is an exhibition of architecture and design today?

La part didactique dans l'exposition d'architecture

Que peut nous apprendre l'architecture? Que peut nous apprendre l'architecture sur elle-même? Je propose d'appliquer aux expositions d'architecture et de design cette préoccupation critique particulière pour le didactisme en architecture. Je m'appuierai sur trois exemples d'expositions d'architecture et de design auxquelles j'ai participé en tant que commissaire.

Les expositions d'architecture ont une longue histoire. L'histoire des expositions de design est plus récente. Mais ces deux types d'expositions oscillent toujours entre «montrer» et «éduquer» comme le souligne Adrian Forty à propos des expositions d'architecture¹. Les musées d'architecture et de design ou encore les lieux de diffusion dédiés à l'architecture et au design, ont connu une forte croissance dans le monde au cours du siècle précédent. Les expositions d'architecture se multiplient avec leurs grands événements comme la Biennale de Venise ou celle de Chicago. Jean-Louis Cohen note qu'en France, de 1980 à 2000, le nombre total d'expositions d'architecture est passé d'une quarantaine à près de 300 par année, dont une trentaine à Paris². À Montréal, ce sont le Centre canadien d'architecture, la Maison de l'architecture du Québec, le Centre de design de l'UQAM et le Centre d'exposition de l'Université de Montréal

qui produisent ou accueillent les expositions d'architecture et de design. La Biennale de Montréal incluait l'architecture dans ses deux premières éditions (1998 et 2000), mais elle y a renoncé depuis.

Dans ce court essai, je m'en tiens principalement aux expositions présentées dans des galeries, qu'elles soient institutionnelles ou temporaires. Les expositions qui, d'emblée, se déclarent didactiques sont plutôt rares, même si cette dimension qui vise à instruire le visiteur est incontournable. En fait, comme le souligne Jessica Morgan, il y a toujours une dimension éducative dans le travail du commissaire d'exposition³.

Si les expositions scientifiques peuvent parfois être excessives dans leurs procédés didactiques, celles d'architecture et de design sont souvent perçues comme réservées aux spécialistes. On parlerait alors moins de didactisme que d'initiation. Introduire ce terme convoque implicitement l'idée d'une distance sociale qui existe a priori entre l'exposant initié et le visiteur non initié. L'exposition est donc aussi un dispositif de médiation culturelle visant à faire de celles et de ceux qui visitent l'exposition, les acteurs du monde qui y est exposé.

L'exposition d'architecture, en particulier, suscite de nombreuses recherches et des publications diverses relevant autant de l'histoire critique que de la théorie⁴. Des ouvrages récents

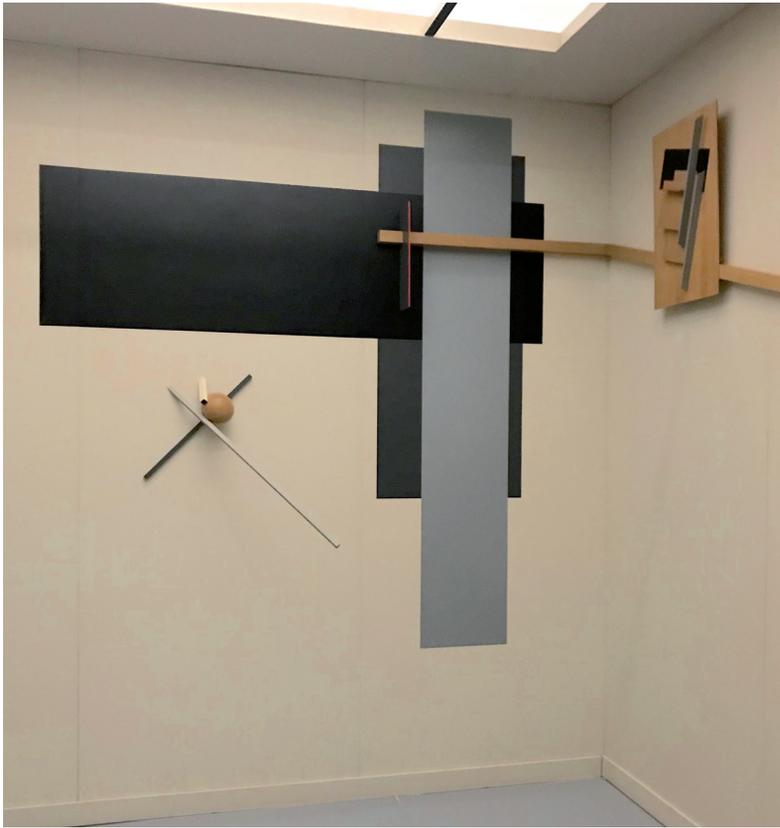


Fig.1 : El Lissitzky, Espace-Proun, 1923/1971, reconstruction par Jean Leering, Collection Van Abbemuseum, Eindhoven, vue partielle, Exposition Chagall, Lissitzky, Malevich, Centre Pompidou, Paris, juillet 2018 (photographie Georges Adamczyk)

ont mis en lumière l'importance des expositions comme projets particuliers, l'exemple incontournable dans ce domaine étant Carlo Scarpa⁵, ou encore comme dispositifs de médiation strictement contrôlé par les architectes eux-mêmes, le cas de Frank Lloyd Wright illustrant parfaitement cette dimension du travail des architectes⁶.

Plusieurs universités offrent des programmes en commissariat d'expositions en architecture. Plus près de nous, le Centre canadien d'architecture a mis sur pied un programme pour les commissaires émergents. Des livres et même des expositions sont maintenant consacrés à des expositions qui ont fait l'histoire

de l'architecture et du design⁷. Si d'emblée, on peut situer l'exposition d'architecture dans l'univers des stratégies destinées à « faire voir », le développement fulgurant des nouveaux médias tend à renforcer la spécificité de l'exposition d'architecture comme un dispositif à la fois figuratif et expérientiel, s'éloignant parfois de la discipline et de la profession pour communiquer « autre chose ». C'est moins l'architecture comme objet de connaissance, comme document historique, comme image, qui oriente les nouvelles expositions d'architecture que la production fragmentaire de l'univers des architectes ou encore de celui des commissaires ou des conservateurs,

qu'ils soient savants ou critiques, ou les deux à la fois⁸.

Les expositions d'architecture de type « manifeste », pour faire valoir les positions intellectuelles et sociales d'un groupe d'architectes contemporains, n'existent pratiquement plus. Ainsi les salles « constructivistes » de El Lissitzky réalisées à Berlin (1923), Dresde (1926) et Hanovre (1927) et « La strada novissima » de Paolo Portoghesi présentées à la Biennale internationale d'architecture de Venise (1980), marquent sans doute le début et la fin de ce type d'expositions [Fig.1]. En fait, elles ne persistent que sous une forme rétroactive ou révisionniste, le passé activiste servant d'alibi au consensus actuel. Seules certaines institutions comme le MOMA peuvent encore créer des expositions dites « engagées » et mobiliser d'importantes ressources pour répondre à des enjeux sociaux⁹.

Il va de soi que, dans un lieu d'exposition, le plus souvent, l'architecture est représentée alors que les créations de design peuvent être exposées directement. Cependant, les expositions d'architecture in-situ existent aussi. La tradition germanique des ensembles construits, du Werkbund à Vienne (1932) à IBA-Berlin (1979-1987), ou encore les constructions ou reconstructions sur les sites des musées (MOMA, Tate Modern), en témoignent.

La construction de pavillons temporaires comme ceux commandés annuellement par la Serpentine Gallery à Hyde Park à Londres, ou encore l'installation de l'exposition sur le site de construction, comme dans le cas de la contribution portugaise à la dernière Biennale internationale d'architecture de Venise en 2016, permettent de déjouer la distance sociale inhérente aux représentations [Fig.2]. De nos jours, les portes ouvertes des édifices

contemporains rivalisent avec celles des édifices patrimoniaux.

Qu'est-ce qu'une exposition d'architecture et de design aujourd'hui ? Peut-on vraiment faire dire aux artefacts exposés n'importe quoi depuis la fin des grands récits¹⁰ ? Comme l'écrit Marie Fraser : « Qu'est-ce qui fait exposition dans l'exposition¹¹ ? ». Jouant de l'affect autant que du concept, l'exposition produit chez le visiteur plaisir et connaissance¹². Ces effets de connaissance, intentionnels ou non, sollicitent les dispositions esthétiques et créatives du visiteur comme la lecture sollicite celles du lecteur chez Barthes¹³. Ce visiteur, s'il voit l'image ou une maquette d'escalier sait que la fonction première de cet élément architectural est d'indiquer l'action de monter ou de descendre dans un espace donné comme le souligne Umberto Eco¹⁴. Mais lorsque l'escalier raconte autre chose, s'ouvre alors un jeu incommensurable

de significations. Quelles sont les possibilités et les limites de l'exposition comme mode ou moyen ? Si les expositions d'architecture et de design sont des constructions de narrations et qu'elles les traduisent et les communiquent avec des moyens spatiaux et visuels, comme le rappelle Jean-Louis Cohen¹⁵, il y a donc bien une part didactique dans la conception et la mise en forme d'un projet d'exposition. Idéalement, le petit récit de l'exposition devrait stimuler la curiosité du visiteur.

Trois exemples critiques

Michel Dallaire, la beauté des formes utiles (1993)

Après de nombreux projets d'exposition pédagogiques, l'exposition consacrée à Michel Dallaire et plus spécifiquement à quelques-unes de ses réalisations, marque un moment décisif dans mon parcours de commissaire. J'abordais

pour la première fois le projet d'une exposition comme dispositif de médiation de nos domaines, l'architecture et le design, vers un public extérieur au milieu de l'enseignement et au milieu professionnel.

Pour cette exposition, il s'agissait d'exposer le visiteur à des objets courants et définis avant tout par leur utilité. Il fallait l'amener à rencontrer l'idée du beau comme une qualité accessible, quotidienne, associée au travail créatif du designer et des industriels. Les réalisations remarquables de Michel Dallaire lui ont valu d'être honoré du Prix Paul-Émile Borduas décerné par le Gouvernement du Québec en 1991. Cependant, sa démarche fidèle à un certain classicisme de la modernité italienne, associée à l'usage des matières plastiques et à la couleur rouge Ferrari, nous posait un problème critique. Comment pourrions-nous faire découvrir les qualités actuelles des



Fig.2 : Pavillon temporaire, Diébédo Francis Kéré, Serpentine Gallery, Londres, juin 2017 (photographie Georges Adamczyk)



Fig.3 : Vue de l'exposition Michel Dallaire, La beauté des formes utiles, Centre de design de l'UQAM, novembre 1993 (photographie Centre de design de l'UQAM-Michel Brunelle)



Fig.4 : Vue de l'exposition Michel Dallaire, La beauté des formes utiles, Centre de design de l'UQAM, novembre 1993 (photographie Centre de design de l'UQAM-Michel Brunelle)

réalisations de Michel Dallaire vues par plusieurs comme datant d'une autre époque ? Dès les années 70, le radicalisme italien avait bousculé les maîtres et certains d'entre eux s'étaient lancés dans de nouvelles aventures telles que le groupe Memphis au début des années 80. Je proposais de jouer la carte de l'intemporalité et de la beauté, position plutôt paradoxale pour présenter des objets symbolisant la société de consommation. Voici ce que j'écrivais à l'époque : « S'il va de soi que l'objet technique n'est pas un objet d'art au sens où on attribue à ce dernier un caractère désintéressé, il reste que les qualités plastiques et figuratives du premier n'en possèdent pas moins une présente psychologique et sémantique et qu'elles peuvent nous émouvoir si leur apparition se fonde sur la pertinence des fonctions et du travail qu'elles nous dévoilent¹⁶ ». J'ajoutais, plus loin : « Cette exposition se veut un parcours qui permet la pause et qui accorde au visiteur le temps qu'il

faut pour apprécier la recherche de la perfection qui, de valeur d'expression, se révèle valeur de contenu¹⁷ ».

La mise en espace imaginée avec mon collègue Rudy Verelst était conçue comme une suite de six chambres présentant six objets ! **[Fig.3 et Fig.4]**. Les commentaires, illustrés de photographies, étaient montés dans des boîtes lumineuses murales ceinturant toute la salle. Ces commentaires offraient quatre régimes de lecture : a) un commentaire sensible évoquait l'expérience esthétique et les qualités de l'objet ; b) une citation « savante » situait la démarche créative dans le discours historique et théorique du design ; c) une description donnait tous les détails techniques de la fabrication de l'objet et d) une note informait le visiteur de l'accessibilité de l'objet en tant que bien de consommation usuel. Parallèlement, une entrevue vidéo de Michel Dallaire fut diffusée à plusieurs reprises pendant la durée de

l'exposition sur une chaîne de télévision éducative. Fuyant le piège de la leçon, l'intention de cette exposition en enfilade peut se résumer par l'idée du beau proposée par ce vieux philosophe oublié, Jean-Marie Guyeau (1854-1888) qui écrivait : « En somme, le beau, croyons-nous, peut se définir : une perception ou une action qui stimule en nous la vie sous ses trois formes à la fois (sensibilité, intelligence et volonté) et produit un plaisir pour la conscience rapide de cette condition générale¹⁸. »

Maisons-Lieux (2000)

Pour ma deuxième participation à la Biennale internationale de Montréal, je décidais d'ajouter à mon rôle de commissaire de la section architecture, celui de commissaire d'une des expositions d'architecture. Partant du public vers l'architecture, plutôt que l'inverse, je conçus l'idée d'une exposition sur l'architecture des maisons contemporaines au Canada

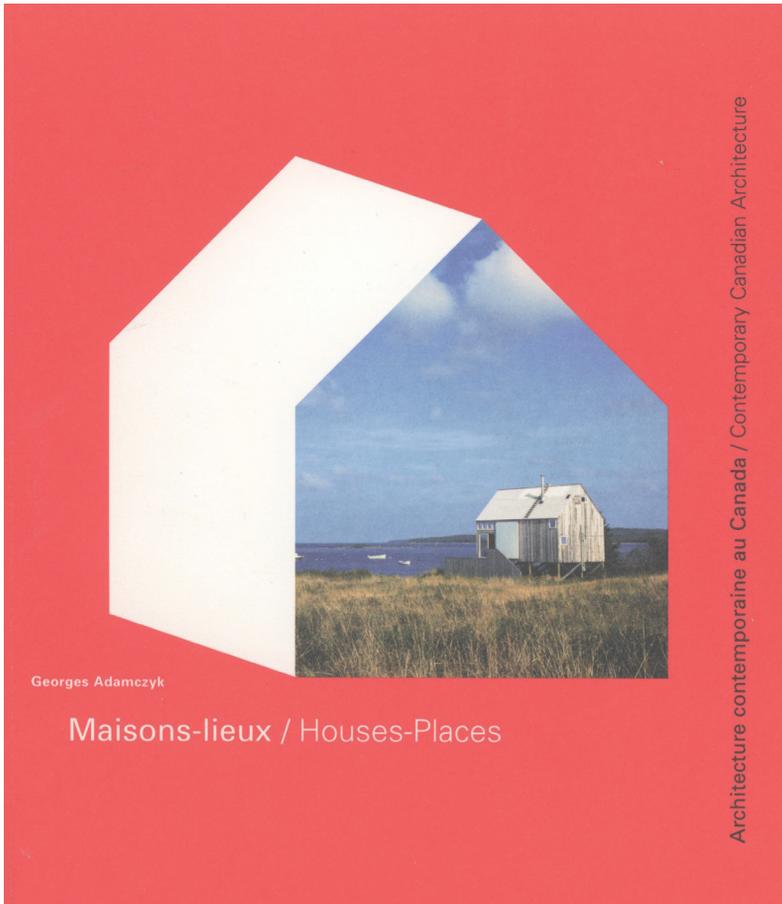


Fig.5 : Catalogue de l'exposition Maisons-Lieux/Houses Places, Biennale de Montréal, CIAC, 2002 (photographie Georges Adamczyk)

qui se tiendrait cette fois-ci sur le site principal de la Biennale **[Fig.5]**. Cette année-là, ce fut le Palais du Commerce, un bâtiment abandonné car voué à la démolition pour laisser la place au futur chantier de la Grande Bibliothèque du Québec. Exposer des maisons conçues par des architectes, voilà un projet qui pouvait paraître dénué d'héroïsme et d'intérêt intellectuel. La maison n'est-elle pas un sujet pour des magazines de décoration ? Ne symbolise-t-elle pas un rêve bourgeois ? J'avais en tête les propos sévères de Melvin Charney à l'égard de la villa moderne de Charles Trudeau construite à Saint-Sauveur dans les années 60. Mais, sur le même

thème, James S. Ackerman, Colin Rowe, pour ne citer que ceux-là, nous ouvraient des pistes de recherches très stimulantes pour la discipline. Poussant plus loin, et faisant écho à l'exposition dirigée par Andrew Gruft en 1986¹⁹, on pouvait se demander s'il y avait une sorte de consensus architectural canadien, mesurable, dans la réponse créative des architectes à ce programme si singulier qu'est la maison ?

L'objectif était donc de faire découvrir au visiteur que la maison, modeste ou luxueuse (cabanes, villas, maisons de ville), est un type d'édifice qui

appartient à une définition élargie de l'architecture, une manière d'humaniser le territoire et d'apprivoiser les qualités les plus simples qui unissent le bâtir et l'habiter. Pour présenter une exposition sur l'idée de lieu, il fallait donc en construire un sur place. Avec Israël Noël, alors collaborateur du Centre de design de l'UQAM, nous avons imaginé d'aménager l'espace qui nous était alloué comme l'intérieur d'une maison où toutes les mesures (salles, passages, bancs, comptoirs, fenêtre) constitueraient un ensemble de références corporelles, somatiques ; il fallait ensuite y disposer régulièrement les panneaux d'exposition, comme des ouvertures vers un autre extérieur **[Fig.6 et Fig.7]**. Les vingt-quatre maisons présentées étaient réparties en quatre catégories : moderne, hybride, urbaine, organique. L'exposition ne comportait pas de maquettes, mais les textes étaient rédigés le plus simplement possible afin que leur lecture soit accessible à tous. J'en donne un exemple. À propos de *La Maison du Verger*, sur le Lac Huron, réalisées en 1998 par les architectes Brigitte Shim et Howard Sutcliffe, j'écrivais : « La cliente est une travailleuse sociale, célibataire, âgée de 70 ans, et qui a choisi de prendre sa retraite dans cette maison. Elle a développé un intérêt pour les constructions fortifiées et l'architecture médiévale. Elle souhaitait pouvoir bénéficier d'une vue sur le paysage environnant et se trouver en même temps dans un lieu lui assurant protection et confort. Dans cette maison au budget très modeste, ces deux désirs s'expriment dans deux parties très distinctes qui se renforcent mutuellement pour s'accorder aux besoins de la vie quotidienne²⁰ ».

Le traitement graphique était direct, évitant tout aspect superflu. Textes et photos s'adressaient aux visiteurs non-initiés à l'architecture, mais que l'on savait familiers avec sa médiatisation



Fig.6 : Vue de l'exposition Maisons-Lieux/Houses-Places, Biennale de Montréal, CIAC, septembre 2000 (photographie Israël Noël)



Fig.7 : Vue de l'exposition Maisons-Lieux/Houses-Places, Biennale de Montréal, CIAC septembre 2000 (photographie Israël Noël)

dans les magazines de décoration. Les dessins, en petit nombre, avaient une valeur explicative, éclairant le travail de l'architecte pour créer l'expérience singulière qui est offerte par chacune de ces maisons. « Engager l'architecture dans une sphère plus familière²¹ », voilà ce qui m'a animé comme commissaire et comme enseignant dans ce projet. La valeur manifeste de l'exposition consistait à montrer qu'après le grand consensus architectural canadien sur la valeur et le dessin de l'espace public, il existait aussi, au-delà des styles, une

approche commune, sensible aux paysages naturels ou urbains, qui se concrétise, en tant qu'expérience et ressort culturel, dans la sphère privée. L'exposition a reçu plus de 20 000 visiteurs intéressés, ce qui pour moi justifiait bien le risque de décevoir quelques intellectuels blasés. Mais son succès tenait-il vraiment à son intention didactique ? Je pense aujourd'hui que c'est cette idée que le rêve de la maison n'est pas qu'un travers bourgeois, mais bien la découverte de l'architecture comme une manière d'être à l'aise dans le monde, qui fut le

moteur de son intérêt public.
Paysage d'enfance ; déploiements topographiques Saucier + Perrotte (2002)

Cette exposition monographique souhaitait se dégager du cadre performatif : « montrer et éduquer ». Il fallait aussi échapper à la rétrospective et à la célébration complaisante du talent des architectes. Dans ce cas, la mise en espace de l'exposition serait aussi un projet d'exposition des exposants [Fig.8]. La scénographie comme dispositif engageant autant les concepteurs que les visiteurs fut l'objet principal d'un accord avec le commissaire qui agissait plutôt comme un éditeur à partir d'un thème décidé ensemble. Le prétexte venait d'une conversation entre Gilles Saucier et la critique Elisabetta Terragni, au cours d'un périple sur les lieux d'enfance de l'architecte. Redécouvrant l'horizon et la géologie du paysage de Kamouraska, Gilles Saucier réalisa alors combien celui-ci avait imprégné son travail de conception architecturale²². Je proposais d'en faire le fil conducteur de l'exposition. Le photographe Marc Cramer passera plusieurs jours sur place pour réaliser une grande fresque paysagère. Jouant sur la boîte blanche dans la boîte noire, l'exposition amenait le visiteur à découvrir un grand panorama des vastes paysages du Bas-du-Fleuve. Les maquettes voguaient littéralement dans l'espace grâce aux frères supports imaginés par le designer Louis-Charles Lasnier. Il n'y avait qu'un texte d'introduction à l'entrée de la salle qui donnait aux visiteurs les clés du lien entre paysage, imagination et création architecturale. L'exposition comprenait peu de légendes en dehors de l'identification des projets et une note sur le mouvement des formes en relation avec le thème général. L'atmosphère théâtrale favorisait une approche plus sensible et ouverte que didactique des œuvres présentées par les architectes [Fig.9].



Fig.8 : Vue de l'exposition Paysage d'enfance-Déploiements topographiques, Centre d'exposition de l'Université de Montréal, novembre 2012 (photographie Marc Cramer)

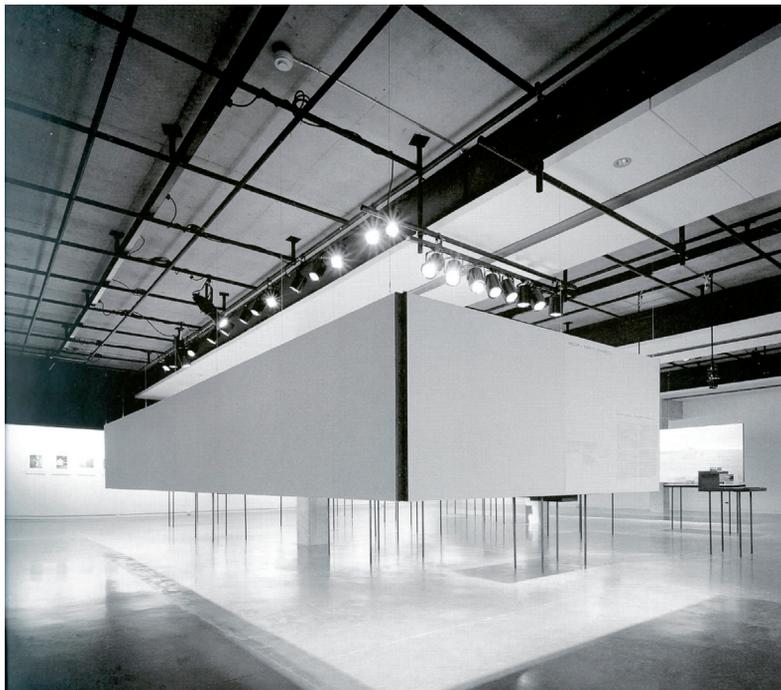


Fig.9 : Vue de l'exposition Paysage d'enfance-Déploiements topographiques, Centre d'exposition de l'Université de Montréal, novembre 2012 (photographie Marc Cramer)

Conclusion

Il y a beaucoup à dire sur les expositions d'architecture et de design, sur les moyens qu'elles utilisent, en particulier dans le contexte de la transition numérique. Déjà les expositions d'architecture et de design reposaient sur l'agilité multidisciplinaire. Photographies, films, maquettes, graphismes et autres, font maintenant place aux écrans numériques et aux dispositifs interactifs. Une exposition ne vient plus jamais seule. Catalogues, conférences, tables rondes, publications, visites guidées, programmes éducatifs, font partie de chaque projet. Car il s'agit bien de projets d'exposition. Comme l'écrit Marco De Michelis : « Sans doute que la conclusion à tirer est que l'exposition d'architecture (j'ajoute : et de design) ne doit plus être une présentation de projets, mais un "projet" en soi : un projet qui devrait permettre au visiteur d'être capable d'en faire l'expérience, non pas une expérience comme celle qu'il aurait dans un édifice construit, fonctionnel, transformant le sens de l'espace - de l'intérieur et de l'extérieur, du public et du privé - mais plutôt une expérience qui irait au-delà de la routine de sa vie quotidienne²³».

Notes

- ¹ Forty, Adrian, «Ways of knowing, ways of showing : a brief history of architectural exhibitions», in *Representing Architecture* (sous la direction de Penny Sparke et Deyan Sudjic), Design Museum, Londres 2008, p. 42-60.
- ² Cohen, Jean-Louis, «L'architecture saisie par les médias», *Les Cahiers de médiologie*, No 11, 2001, p.311-317.
- ³ Morgan, Jessica, «What is a curator ?», in *Ten Fundamental Questions of Curating* (sous la direction de Jens Hofmann) Mousse Publishing, Fiorucci Art Trust, Milan 2013, p.21-29.
- ⁴ Feireiss, Kristin, *The Art of Architecture Exhibitions*, NAI Publishers, Rotterdam 2001; Laberge, Marie Élizabeth, «Expositions d'architecture : le travail du visiteur face à la complexité», *Muséologies*, Volume I, No 1, octobre 2006, p.42-55; Carter, Jennifer, «Architecture by Design : Exhibiting Architecture Architecturally», *Media Tropes e journal*, Volume III, No 2, 2012, www.mediatropes.com, p.28-51; Dadour, Stéphanie et Léa-Catherine Szacka, «Exposer l'architecture : quelques moments, 1927-2014», *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, No 129, automne 2014, p.95-111; Bergdoll, Barry, «Hors du champs ou Bien en vue : origine et actualité de l'exposition d'architecture», *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, Centre Georges-Pompidou, No 129, automne 2014, p. 12-27; Chavardés, Benjamin, *Quand le post-modernisme s'expose*, Éditions de l'Espérou, Montpellier 2015; Pelletier, Louise, «L'exposition d'architecture en mutation : le cas du Centre canadien d'architecture», in *L'objet de l'exposition : l'architecture exposée* (sous la direction de Stéphane Doré et Frédéric Herbin, ENSA Bourges, 2015, p. 48-57; Szacka, Léa-Catherine, *Exhibiting the Postmodern, The 1980 Venice Architecture Biennale*, Marsilio, Venise 2016.
- ⁵ Duboy, Philippe, *Carlo Scarpa, L'art d'exposer*, Jrp/Ringier, Zurich, 2014.
- ⁶ Smith, Kathryn, *Wright on Exhibit, Frank Lloyd Wright's Architectural Exhibitions*, Princeton University Press, Princeton 2017.
- ⁷ Pelkonen, Eeva-Liisa, *Exhibit A, Exhibition that transformed Architecture 1949-2000*, Phaidon, Londres, 2018; Ryan, Zoë, direction, *As Seen, Exhibitions that made Architecture and Design History*, The Art Institute of Chicago, Chicago 2017
- ⁸ Zardini, Mirko, «Exhibiting and Collecting Ideas : A Montreal Perspective», *Log*, No 20, automne 2010, p.77-84; Borasi, Giovanna, «For Architecture», in *Displayed Spaces : New means of Architecture Presentation through Exhibitions* (sous la direction de Roberto Gigliotti), Spector Books, Leipzig 2015, p. 29-49.
- ⁹ Bergdoll, Barry, «In the Wake of Rising Currents : The Activist Exhibition», *Log*, No 20, automne 2010, p.159-167; À propos de révisionnisme historique voir Cohen, Jean-Louis, «Exhibitionist Revisionism : Exposing Architectural History», in *JSAH*, Vol. 58, No 3, 1999, p.316-323.
- ¹⁰ Michaud, Yves, «Voir et ne pas savoir», *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, Centre Georges-Pompidou, No 29, automne 1989, p.17-33.
- ¹¹ Fraser, Marie, «L'exposition : qu'est-ce qui fait exposition dans l'exposition», in *Esse* No 84, Printemps 2015, p. 4-13.
- ¹² Bois, Yve-Alain, «Exposition : esthétique de la distraction, espace de la démonstration», *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, Centre-Georges Pompidou, No 29, automne 1989, p.57-79.
- ¹³ Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*, Éditions du seuil, Paris 1973.
- ¹⁴ Eco, Umberto, *La structure absente, Introduction à la recherche sémiotique*, Mercure de France, Paris, 1972.
- ¹⁵ Cohen, Jean-Louis, «L'architecture saisie par les médias», *op.ci*
- ¹⁶ Adamczyk, Georges, *La beauté des formes utiles*, Centre de design de l'UQAM, Montréal, 1993, p. 3.
- ¹⁷ Adamczyk, Georges, *op.cit.*, p. 3.
- ¹⁸ Guyeau, Jean-Marie, *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*, Alcan, Paris 1884, p. 77.
- ¹⁹ Grufft, Andrew, *A mesure of Consensus, Canadian Architecture in Transition*, The University of British Columbia Fine Arts Gallery, Vancouver, 1986.
- ²⁰ Adamczyk, Georges, *Maisons-Lieux/Houses-Places, Architecture contemporaine au Canada*, Centre international d'art contemporain, Montréal 2004, p. 61.
- ²¹ Cohen, Jean-Louis, *op.cit.*
- ²² Saucier, Gilles, direction, *Paysage d'enfance : déploiements topographiques*, Saucier + Perrotte Architectes, Montréal 2003.
- ²³ De Michelis, Marco, «Architecture Meets in Venice», *Log*, no 20, Automne 2010, p.29-38

God and his World:

The Architecture of the Christian Pavilion at Expo 67

Nicola Pezolet, Concordia University

Dieu et son monde: L'architecture du pavillon chrétien à l'Expo 67

Le Pavillon Chrétien était l'un des trois pavillons religieux parrainés par le secteur privé construits sur l'île Notre-Dame pour Expo 67, incluant le Pavillon du Judaïsme (soutenu par diverses organisations de la communauté juive canadienne) et le Pavillon Sermons de la Science (financé par la l'organisation évangélique américaine Moody Bible Institute). Le Pavillon Chrétien résultait des relations œcuméniques naissantes entre diverses Églises: l'objectif initial du comité organisateur était d'utiliser l'espace du Pavillon pour annoncer l'Évangile aux visiteurs internationaux. Cependant, ce projet se transforma de manière significative par l'intervention de l'artiste et cinéaste expérimental Charles Gagnon. Cet essai analyse l'aspect didactique et symbolique de la forme architecturale du Pavillon Chrétien et de son espace paysager (tel que prévu par le comité, puis par les architectes Roger D'Astous et Jean-Paul Pothier, au début des années 60) et le compare à sa version finale (lors de l'exposition réalisée par Gagnon en 1967).

The Christian Pavilion was one of the three privately sponsored religious pavilions built for Expo 67 on Notre Dame Island, along with the Pavilion of Judaism (backed by various Canadian Jewish community organizations) and the Sermons of Science Pavilion (funded by the American Evangelical Moody Bible Institute). [Fig.1 and 2]

Originally named the Pavilion of Unity, the Christian Pavilion was the result of the nascent ecumenical relations between various Churches, including Roman and Eastern Catholics, Ukrainian and Greek Orthodox, Anglicans, Lutherans, Presbyterians, United Church, and Baptists. Their central aim was to use the pavilion space to announce the *kerygma* (κήρυγμα) of salvation through Jesus Christ¹ in a “simple, direct and forceful manner.”² However, the project was a complicated one, to say the least, as the organizers had to ensure that no particular Church or denomination—some of which had been in conflict for centuries—gained the upper hand in presenting the Gospel to “modern man” (to use a popular expression of the day).

While the scholarly literature on Expo 67 is increasingly rich and abundant, there is very little written specifically on the Christian Pavilion. The two crucial studies that have been devoted to it thus far, namely those of Gary Miedema and Monika Kin

Gagnon, are not concerned with the form and symbolism of the Pavilion itself, designed by Roger D'Astous and Jean-Paul Pothier a few years prior to the opening of Expo. Rather, they are more focused on the shifting social, political, artistic and religious landscape of Canada at the time of its Centennial celebrations, as mediated through the controversial photographic exhibition and film screenings housed inside the Pavilion (organized by prominent Québécois artist and designer Charles Gagnon, director of the experimental short film *The Eighth Day*).³ Even Claude Bergeron, the author of the sole monograph on D'Astous, only mentions the Pavilion in passing. In this essay, I ask a few key questions, as they relate to didacticism in architecture: did D'Astous and Pothier aspire to create a structure that could teach lessons about the Christian faith in terms of structural form and architectural space? How did they, along with the pavilion's sponsors, seek to create the conditions of possibility for ecumenical dialogue? How did Gagnon's exhibition project transform the architects' initial design? Finally, beyond the various controversies surrounding the Pavilion at the time, what can we learn from this project?

In organizing the Christian Pavilion, discussion of particular theological doctrines was mostly kept off the table, as this was seen to be potentially divisive. Instead, the

organizers sought to present core values and symbols common to Christianity since its origin, as well as to focus attention on the fragility of the human condition across the globe. As a theologian remarked in his review of Expo: “The happening that is Expo 67 implies (...) that to speak God’s name coherently in 1967 we have to affirm not just that the world is our home and humanity our body but that the present is for us God’s place of glory.”⁴ According to a “tentative plan” issued in late 1963 by the Research Committee for a Pavilion of Christian Unity, “Christians of various denominations should unite to put on a pavilion” that speaks “specifically to the quest of contemporary man for peace”, which is being threatened by wars “(both ‘hot’ and ‘cold’)” and “the universal presence of racial problems”.⁵ The Pavilion was initially supposed to house various functions,

and was to include a simple chapel space for common prayer, to be furnished with a “single altar, which could serve at once for ecumenical celebrations and for individual liturgies.” The prayer space would also have to be furnished with “at least a cross and Bible, and perhaps also a symbolic use of water as a reminder of Baptism, in which all Christians meet.”⁶ The organizers also envisioned an exhibition of various paintings depicting “the whole history of humanity from creation to the end of the world”.⁷ Finally, the organizers, citing Japanese gardens as an example, intended to have an enclosed space, surrounded by shrubs and stones, which would separate the pavilion from the hustle and bustle of the fair and would thereby foster a sense of calm and intimacy. In order to meet these and other needs, the committee

believed that the building had to be both complex and flexible. It is no surprise that they chose to commission Roger D’Astous and Jean-Paul Pothier, whose firm built some of Canada’s most innovative and daring church buildings. Given the ecumenical mandate, the choice of a staunchly modernist firm also made sense: many postwar houses of worship, across denominational lines, were eschewing revivalist forms in favour of more abstract and streamlined designs that were not tied to a particular religious or ethnocultural group.

What did it mean, in architectural terms, to build a pavilion that is ecumenical and that speaks to a “common faith”? It is worth noting at the outset that, when interpreting this Pavilion, it is crucial to go beyond the few known statements made by the architects themselves. For instance, in a 1967 interview, Pothier was elusive about his firm’s goals. His description of the Pavilion’s roof design is rather laconic and self-evident: “This form came out of a way to house the function below, inside.”⁸ This attitude was no doubt symptomatic of the functionalist ethos so pervasive in postwar architectural circles, which often rejected symbolism, at least publicly. Yet, as we will see, this seemingly simple Pavilion lends itself to a particularly rich symbolic and theological reading.

In the final design, few obvious markers of Christianity were kept: neither pulpit nor elevated altar nor holy water fount is to be found in the final plans. However, it is clear that the architects, in light of the initial commission, had the structure of the Pavilion represent key aspects of the Christian faith, albeit in a non-didactic way. As with other church projects by D’Astous, the alternating shapes suggest the dynamic interaction



Fig.1 : Photographs of Roger D’Astous and Jean-Paul Pothier, Christian Pavilion, Expo 67, Montreal (Source: Library and Archives of Canada)

between earth and sky, as well as between humanity and God (as seen, for example, in his 1961 Saint Edmund of Canterbury Church in Beaconsfield, near Montreal). The Pavilion's outward form, made of a series of curved wooden beams, follows a threefold movement, both descending and ascending. **[Fig.3, 4 and 5]** The Christian faith itself (defined, for example, in the Nicene Creed, one of the oldest and most widely used liturgical professions of faith shared by the various participating churches) can be condensed into three distinct moments: birth/human life of Jesus, crucifixion/death, and resurrection/eternal life. Likewise, the history of humanity, in Biblical terms, can be divided into three parts: creation of the world, original sin and fall (in the Garden of Eden), and redemption

(on Mount Calvary and later in God's kingdom). According to a press release by the Christian Pavilion's organizers, who worked with the architects, the roof's expressive form can be interpreted precisely as symbolizing humanity's fall into despair and its gradual aspiration towards heaven, as a sign of hope in salvation through Christ.⁹

Also notable is the underground portion of the pavilion, which is at odds with D'Astous's previous religious commissions. As architectural historian Claude Bergeron rightfully points out, one never "climbs down inside of D'Astous' churches".¹⁰ Yet, as we can see in original plans and sectional views, as well as in the final built version, the core of the Christian Pavilion is structured around a

subterranean area accessible by a ramp. So why would the Pavilion have an underground section? At the time, Western theologians, artists and architects were chiefly concerned with *ressourcement*, or going back to the very sources of Christianity and, more broadly, of human spirituality. It is quite possible to speculate that the architects chose to have an underground area to call to mind the ancient Roman catacombs, which served as gathering spaces and as burial sites for early Christians. Some of the earliest known forms of narrative and symbolic Christian art are also found in these catacombs.

Furthermore, the inclusion of an underground portion of the Pavilion is a strong indication of the ongoing influence of two key modernist figures on D'Astous, and their shared



Fig.2 : Photographs of Roger D'Astous and Jean-Paul Pothier, Christian Pavilion, Expo 67, Montreal (Source: Library and Archives of Canada)

tendency to look beyond the strict confines of Christian architecture as a source of sacredness. The first and most obvious inspiration is Frank Lloyd Wright, with whom D'Astous studied in Arizona. Indeed, it is while he was studying at Taliesin West that D'Astous became interested in the architecture of local Indigenous peoples, particularly the Pueblo.¹¹ Like his first mentor, D'Astous studied Indigenous building cultures and was a collector of various types of native objects, including ceramics.¹² In the case of the Pavilion, one can discern his interest in the *kiva*, an underground space accessible only by a ladder and used for sacred rituals.¹³ The *kiva* is also the name given by Wright to an underground theatre space at Taliesin West, used by visitors as well as by his architecture students. Incidentally, the dimly lit underground portion of the Pavilion would also become a theatre space—for Gagnon's controversial film *The Eighth Day*. The tectonic structure of the Pavilion is also evocative of Japanese temple architecture, which was popularized in the Western world in part by Wright.¹⁴

Also notable is the influence of Le Corbusier, with whom D'Astous and Pothier were surely familiar, at least via his widely circulating multi-volume *Oeuvre complète*. The fascinating (but unbuilt) project for the mostly underground Sainte-Baume Basilica (1948), a famous pilgrimage site associated to St. Mary Magdalene, “with its inclined ways, and vertical and horizontal rooms which receive the light of day through wells” could well have appealed to the two architects.¹⁵ Likewise, one can discern the influence of Le Corbusier's iconic Ronchamp chapel, particularly for the whitewashed exterior, the projecting rainspouts and the sculptural water fountain

on the side of the pavilion. As Flora Samuel has shown, Le Corbusier, at Ronchamp, sought to bring Christianity “back in contact with its roots in ancient religion”¹⁶, something that fits in well with this ongoing quest

for origins so typical of the 1960s. Interestingly, the Second Vatican Council, which came to a close the same year that D'Astous and Pothier worked on the Pavilion, also called upon Christians to recognize the

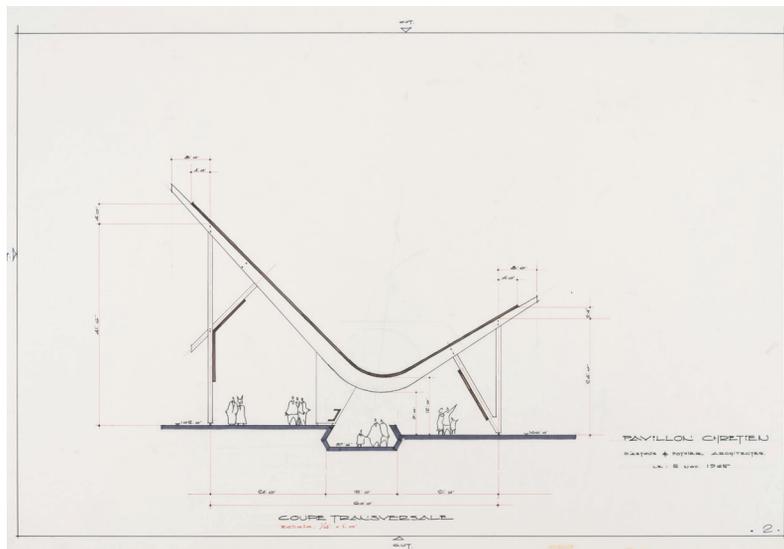


Fig.3 : Sectional view and floor plan, Roger D'Astous and Jean-Paul Pothier, Christian Pavilion, Expo 67, Montreal, c. 1965. Source: CCA collection, fonds D'Astous.

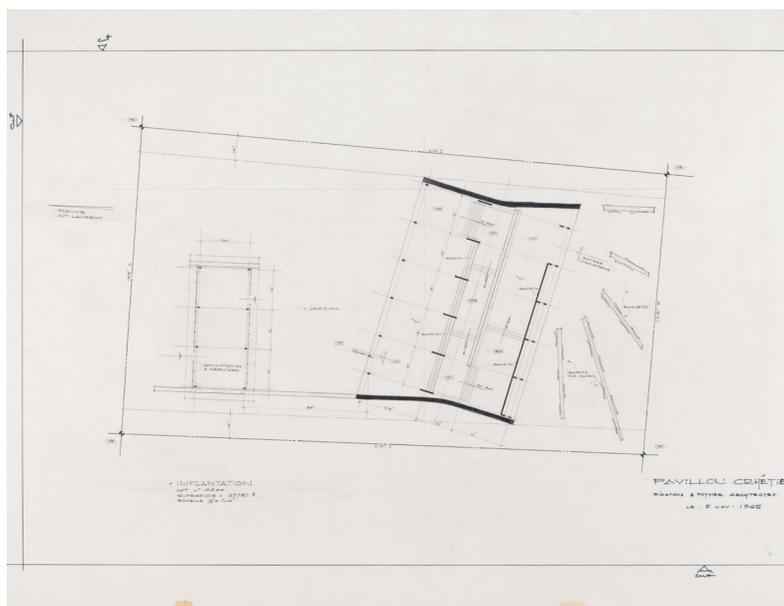


Fig.4 : Sectional view and floor plan, Roger D'Astous and Jean-Paul Pothier, Christian Pavilion, Expo 67, Montreal, c. 1965. Source: CCA collection, fonds D'Astous.



Fig.5 : Photograph of Fr. Irénée Beaubien, SJ, visiting Zone 1 of the Christian Pavilion, 1967. Source: Canadian Center for Ecumenism, Montreal.

value and dignity of other religions. This is also important to keep in mind, as Canada was becoming an increasingly pluralist society.

Another very important feature of the Pavilion is its semi-enclosed garden space. Here, it is essential to distinguish between the original work of the two architects, and the work of exhibition designer and curator Gagnon, which was completed a couple of years later (and, as far as we can tell, without the architect's knowledge or consent). The architects proposed that visitors enter the Pavilion through a small entrance on the street near Expo's Bridge of the Isles. They would first go through a large space, followed by the underground portion, then a smaller space that would lead to a garden at the very end, serving as a culmination of the exhibition inside the Pavilion. This choice of

scenography is certainly compatible with the Christian message: enter the Christian faith by putting one's old life behind (the entrance), undergo trial (the tunnel), and then be rewarded by the Heavenly garden at the end of life's journey. The garden space could also refer to the restored garden of Eden described in chapter 22 of the Book of Revelation: the inspired author speaks of his vision, "through the middle of the street of the city", of a river filled with life-giving water and, to its side, of a tree of life whose leaves "were for the healing of the nations."¹⁷ A Tau cross would have been the last thing seen by people coming out of this garden, further emphasizing the redemptive purpose of the Christian message.¹⁸

In the final built version, however, the visitors would gather initially in the garden space, and then enter the Pavilion, divided into three "zones" by

Gagnon. This change of orientation may well have been dictated by the very large crowds lining up to enter the pavilion. However, this seemingly incidental change had, I argue, potentially serious consequences on one's understanding of their Pavilion visit. Each of the exhibition's zones, as defined by Gagnon, were not specifically Christian in outlook: Zone 1, a more positive zone, showed hundreds of photographs of "the world around us", many of them of people of all ages in different parts of the globe going about their daily life. Zone 2, located underground, was resolutely negative: it showed the more devastating aspects of modernity, through consumerism, sexual objectification, war and political oppression. Various photomontages of monstrous man-machines—similar to those found at the iconic Pop Art exhibition *This is Tomorrow* (ICA London, 1956)—as well as the stunning film *Eighth Day*, were shown in Zone 2, to the great shock and consternation of many visitors, a number of whom rushed out the Pavilion during or after the screening. [Fig.6 and 7] Finally, the third and last zone—which also featured small benches and distorting mirror panels on the ceiling—was meant to reflect the complexity of the world. It displayed five enlarged photographs (a mother and child, a crowd of soldiers, a white dove, a young woman running, and a family portrait). Again, one is hard pressed to find a clear reference to the Gospel message. Only five unidentified Bible verses (many of them were in fact relatively well-known fragments from the Old and New Testament) served as captions to the larger images, and were placed unobtrusively below them, close to the floor. The visitor's last sight, upon leaving Zone 3, was not of a meditative garden and a cross, but, on the horizon, the Cité du Havre and Habitat 67. In other words,

the culmination is not an allegorical Heaven, but the Secular City.

In a television interview, Gagnon was very elusive about his intentions and his commitment to the Christian message. As he explained, exhibitions normally “give out information, positive information and answers. This is a pavilion that does not give any information or any answer. It throws the questions right back at you. Nothing else.”¹⁹ Furthermore, Gagnon emphasized his own humanistic outlook: “The Pavilion, to me, shows that man should think for himself. (...) We can do something about everything if we want to. Especially in a democracy. (...) We’re all plugged in.”²⁰ Gagnon’s plea, couched in terms evocative of the work of Marshall McLuhan, was further reinforced in a book series by the Catholic Centre d’Animation Pastoral, published in conjunction with Expo 67. The series, named *Terre Nouvelle*, is likewise filled with both humanistic photographs of young people and images showing the modern world being redeemed by the benefits of art, science and technology. The series, which contains six titles in total, calls to mind the work of the scientist and theologian Pierre Teilhard de Chardin, a Jesuit whose mystical reflections and technologically optimistic musings were widely read by the Expo organizers and by many progressive lay Christians.²¹

Some Catholic clergy members, such as the Jesuit priest and communications professor John O’Brien, tried to defend the Christian Pavilion, when ask about its content, by stating that “God is everywhere” and that “this is the view that a Christian has in 1967. Total involvement in that world. Loving and serving his fellow man.”²² However, it is very clear

that the “kerygmatic aspect” of the Pavilion was severely undermined by Gagnon’s ambivalent exhibition choices. Indeed, the Pavilion, in its final version, led to a number of people, including people from other religions and non-Christians, to criticize it for being profoundly confusing. In the archives, one can find letters, as well as questions and testimonials, which offer valuable documentary traces of the Pavilion’s reception at the time. For instance, a self-identified middle-class mother of six, Mrs. John R. Barnes, criticized the negativity and the obscenity of much of the visual content shown to visitors.²³ Another anonymous commenter criticized Zone 3 for being too implicit about the relevance of Jesus Christ (whose name is nowhere found in the Pavilion): “If you do not make more explicit faith in Christ in Zone 3, the Pavilion may just a well be the UNESCO pavilion.

(...) Are the Churches embarrassed by the Gospel?”²⁴ Others criticized the pavilion for leaving visitors feeling profoundly sad.

As a historian, it would seem too easy to side with the artist and blame visitors for being prudish or for not being open to controversial and ambiguous messages. There is definitely more to this story. So what to make of this long lost pavilion, 50 years later? Retrospectively, one can perhaps recognize Gagnon’s originality and his daring refusal of a narrow form of proselytism, a decision that called visitors, especially churchgoers and clergy people, to respond to the increasingly complex and diverse world around them. What seems, at least to me, even more interesting about the Christian Pavilion by D’Astous and Pothier, in its original form, was how it left a lot of space for imagination and

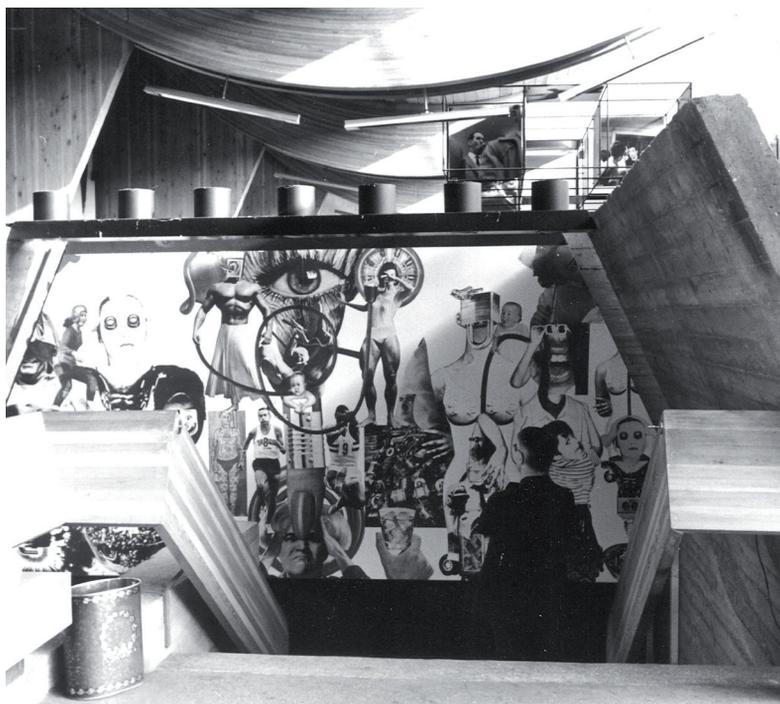


Fig.6 : Photographs of Fr. Irénée Beaubien, SJ, visiting Zone 1 of the Christian Pavilion, 1967. Source: Canadian Center for Ecumenism, Montreal.



Fig.7 : Photographs of Fr. Irénée Beaubien, SJ, visiting Zone 1 of the Christian Pavilion, 1967. Source: Canadian Center for Ecumenism, Montreal.

women to critique commodification, can very easily alienate and perpetuate the very things it seeks to condemn, rather than raise people's consciousness. Here, the Gospel's radical plea for non-violence and the call to set one's mind "on things that are above,"²⁷ seems, to me, an evermore-timely lesson.

created spaces for recollection, which are particularly needful in the hustle and bustle of modern times. In his writings, D'Astous emphasized how churches generally express humanity's "most pure and most sublime aspiration: its desire for God."²⁵ Likewise, his projects were meant to instill a sense of aesthetic contemplation and of silence.²⁶ Through the power of religious architecture to create an affective, embodied response, they open one's horizon beyond the flow of everyday life. A Christian visiting the Pavilion and its garden in their original form could well discern, latent in its impressive architecture, something beyond, a salvific plan even. Likewise, the Pavilion's expressive boldness, its dramatic lighting and its tectonic lyricism could also appeal to people of other religions, and even to non-believers, who could

read this "beyond" in their own set of terms. In other words, its architecture created the conditions for a fruitful exposition of the Gospel, without ever being compulsory or being a merely didactic exposé. It offered an open-ended space of possibility. This, of course, was largely lost with the change in orientation and especially with Gagnon's immersive multimedia exhibition, which further heightened, for its visitors, the already frenetic pace of Expo 67. In fact, Gagnon's work, while certainly relevant as a product of Cold War era exhibition design, could appear, in retrospect, heavy-handed in its use of sensationalist imagery to show modernity's dark side, only to hold up a somewhat naïve form of liberal humanism as his public response. To use the spectacle of violent images to criticize societal injustice, or to deploy objectifying images of

Notes

- ¹ The word *kerygma* is a New Testament word referring to preaching that can refer both to "the content proclaimed or the act of proclaiming" the Gospel. See «Kerygma,» in *Baker's Evangelical Dictionary of Biblical Theology* <https://www.biblestudytools.com/dictionary/kerygma/> Accessed July 18, 2018
- ² «A Tentative Plan: A Pavilion for Unity at the World's Fair of 1967,» (December 1963), p. 1. Canadian Center for Ecumenism Archives, Montreal.
- ³ Miedema, Gary, *For Canada's Sake: Public Religion, Centennial Celebrations, and the Re-Making of Canada in the 1960s*, Montreal/Kingston: McGill-Queen's University Press, 2005 and Gagnon, Monika Kin, «The Christian Pavilion at Expo 67: Notes from Charles Gagnon's Archive», in *Expo 67: Not Just a Souvenir* (eds. Kenneally, Sloan), Toronto: University of Toronto Press, 2010, pp. 143-162. Miedema, in fact, does not mention the architects at all, attributing the design of the Pavilion to Gagnon only.
- ⁴ McLeod, N. Bruce, «The Canadian Church in the Global Village,» *Theology Today* (October 1967), p. 282.
- ⁵ «A Tentative Plan», p. 1.
- ⁶ *Ibid.*
- ⁷ *Ibid.*, p. 2.
- ⁸ See the short documentary *On the Eight Day*, produced for the religious television station Spectrum. Special thanks to Monika Kin Gagnon for sharing it with me via the wonderful Vimeo archive *CINEMAexpo67*.
- ⁹ Armand Torchia, Christian Pavilion Press release (14 April, 1967), p. 4. Canadian Center for Ecumenism Archives.
- ¹⁰ Bergeron, Claude, *Roger D'Astous Architecte*, Québec : Les Presses de l'Université Laval, 2001, p. 152.
- ¹¹ Bergeron, Claude, *op. cit.*, p. 153.
- ¹² Levine, Neil, *The Architecture of Frank Lloyd Wright*, New Jersey: Princeton University Press, 1998, p. 189.
- ¹³ Levine, *op. cit.*, p. 274.
- ¹⁴ The curved roof profile and the projecting eaves of the Pavilion led it to nicknamed, infamously, as an "Ecumenical Shock Pagoda" by Baptist pastor Lindsay Howan. Quoted in Miedema, Gary, *op. cit.*, p. 177.
- ¹⁵ *Le Corbusier: Œuvre Complète 1946-52*, ed. W. Boesiger (Zurich: Les Éditions d'Architecture, 1952), p. 27. See also Bergeron, Claude, «La basilique souterraine de la Sainte-Baume: Le triangle Le Corbusier, Couturier et Claudel,» *Revue de l'Art* 118 (1997), pp. 28-40.
- ¹⁶ Samuel, Flora, «A Profane Illumination: The Representation of Sexuality at Ronchamp,» *Journal of Architectural Education* 53, no. 2 (Nov. 1999), p. 74.
- ¹⁷ All Bible verses in this essay come from the Revised Standard Version (RSV), a commonly used ecumenical translation from 1952.
- ¹⁸ The Tau, or T shaped, cross can be found in several of D'Astous' churches. It is considered to be an ecumenical symbol. Jesus' cross is also sometimes referred to as a tree.
- ¹⁹ *On the Eighth Day*.
- ²⁰ *Ibid.*
- ²¹ The Terre Nouvelle book series, illustrated with a lot of images from UNESCO and the National Film Board's Still Division, deal with a variety of subjects, such as global development, art and even one title is dedicated to the Christian Pavilion itself.
- ²² *On the Eighth Day*.
- ²³ Barnes, Mrs. John R. letter to the Roman Catholic Archbishop (Jan. 15, 1969), p.1. Canadian Center for Ecumenism.
- ²⁴ Brunet o.p., Adrien and Sr. Françoise D'Arcy, working document sent to Fr. John O'Brien, SJ (Apr. 17, 1967), p. 1. Canadian Center for Ecumenism. Translation from French by the author.
- ²⁵ D'Astous, Roger, «Projet d'église,» *Architecture-bâtiment-construction* (January 1957), p. 21. Translation by author.
- ²⁶ Quoted in Stiglic, Jeanne, «D'Astous's Work Changed the Face of Montreal,» *The Gazette* (July 4, 1988), p. C-2.
- ²⁷ Colossians 3:2.

The Teshima Art Museum: A Topo-art-graphy Didactic Device

Mandana Bafghinia, Université de Montréal

Les haïkus sont composés de trois vers qui ne riment pas et de trois versets qui condensent trois qualités. Leur expression simple de phénomènes naturels invite à contempler plus qu'il n'enseigne. Le poète transmet une certaine profondeur de perception qui va au delà de la simple observation. Ce texte porte sur The Teshima Art Museum; un projet où l'architecture ne peut devenir « architecture » sans l'art, où l'art ne peut devenir « art » sans le contexte, et où seule l'expérience synergique mène à l'apprentissage.

Topo-art-graphy combines three entities — as it is the case for the short Japanese poems called Haiku. Haikus are composed of three unrhymed lines and three verses which condense three qualities.

Each element cannot stand without the other. The simplicity of the Haikus makes it difficult to grasp their inner sense. Their simple expression of natural events invites the entices for contemplation rather than simply teaching. In fact, in a Haiku, what the poet conveys is a certain depth of perception that is far from a casual glance. This paper focuses on The Teshima Art Museum; a project where the architecture cannot become “architecture” without the art, where the art cannot become “art” without the context, and where only the synergistic experience leads to learning.

Topo -

Japan's specific geomorphology is that of an archipelago between sea and soil. The pieces of lands that form Japan are bathed in humid air. Air whose character responds to the natural events — it becomes overpowering following tsunamis or boiling following volcanic eruptions. It can also become fiery under the exposure to nuclear blasts inflicted by a remote enemy (such as the case in Hiroshima and Nagasaki) or by the domestic ones of today (such as Fukushima; the local version of Chernobyl).

The archipelago of the Setouchi Islands is located in the Seto Inland Sea in the south west of Japan. For two decades, these islands have combined art and architecture for triggering the economic social and cultural restoration of the islands and that for resisting the industrialization which characterized the post WWII era. The Teshima Art Museum, which is an architectural-art project, is a call for culture and a new education — a manifesto against the over-industrialization of the environment aiming to bring to the surface the cultural, spiritual values of the Japanese people and their way of life. The creators of the museum, Benesse Holdings, have as their central mission to transform capitalism into a new form of “public capitalism”.

Teshima is one of the Setouchi Islands. Te, means abundant and shima is an island and territory – thus, its name is “the island of abundance”. The island is historically well-known for its rice fields and its fishermen. On the other hand, for more than ten years the island was the focus of a court battle over illegal industrial waste dumping. This has led the residents to have a rather pessimistic outlook to their future and that of their land. The Teshima Art Museum and the other art projects have helped revitalize the island. The revitalization process of the island is strongly engaged with memory as sources of information about the past and as a source of new experiences. In fact, the museum aims to create an experience that invites visitors to

focus their memory on non-epistemic seeing. Mariko Mori, an artist whose art installations often symbolizes life and death, affirms:

“This installation demonstrates the ability of contemporary art to activate and modify perception, thereby enriching society and breathing new life into the local culture.... In the process of making an artwork, we often became involved in discovering and revealing a hidden story and bringing it to life.”

- Art -

The Teshima art museum was designed in 2010 by architect Ruye Nishizawa. It actively integrates the artwork of Rei Naito which, in turn, responds to the architecture. Nishizawa's definition of the project is: “Architecture as Topography” in “Insular sight”. The shape of the building is a waving sphere representing a drop of water — a form which is in harmony with the rice paddies. The intersection between the floor and the wall is hidden by a curl. The envelope is a concrete shell, on a mortar-finished earth formwork, which was poured over a period of twenty-two hours. Additionally, there is no special character that distinguishes walls from ceilings — all the building elements are part of a continuum.

Two oval openings are strategically placed on the envelope to allow for the natural elements to enter the space and are equipped with a device that generates a flow of tiny water droplets. The shape of the building allows for

the drops to go forward, gain speed until start trickling down into the holes and into the building. An analogy to spermatozoid; the image of life that grows outward, that grows inside. This process invites the viewer to stop, gaze, and focus on the water droplets and their trajectories. Sound here becomes a sign and an expression which indicates ideas and thoughts. This is achieved through the musical notation of water droplets — which move and drop to surfaces — and the sound of nature brought into space through the oval openings. Here the subjectivity of the architecture and the objectivity of the sculpture are combined — the former is a result of human intervention, and the latter is an outcome of human observation — intermingle a set of binaries between built, not built, natural, cultural. This process is defined by Rosalind Krauss as “the logical expansion which is transformed into a quaternary field which both mirrors the original opposition and at the same time opens it”.

In this building, the form is a transcription of cohesion and adhesion and a play between the micro and the macro; droplets of water joining to generate a stream and the building itself which is shaped like a water drop. In metaphysical terms, the process could be seen at the limit between convexity and concavity. In fact, and as remarked and emphasized by Aristotle, the figure of the circle which defines the building has that virtue. The shape is a contradictory reality: not only concave and convex at the same time, but also allowing droplets to move in opposite directions. Since the perspective of the viewer plays a role in perceiving the building — any concave line would be a convex line considered from another perspective — the metaphor of the sphere is not sufficient to qualify the relations between a place and a body from a physical and organic point of view. This is in line with Valéry Didelon

view that “architecture is content rather than the container, a self-referential information” .

- Graphy

The form of the building is in harmony with the undulating, curving contours of the landscape. The obvious phenomenon at the site is the prevalence of the context over the project which leads, conversely, to its submission to the geomorphological and social constraints — constraints which are transformed into opportunities for measured and controlled interventions. The curved path that circulates around the white shell of the museum guides the perception and experience. As in many projects of this type in Japan, the indirect, oblique approach is part of the design vocabulary of space.

The New Device

The word didactic carries other meanings beside the science or art of teaching. It signifies the intention ‘to convey instruction and information as well as pleasure and entertainment’. In the Teshima Art Museum, the sensibility and grasp of the place are not only optic or haptic but, are gestures that activate the consciousness. It is a step-by-step approach that dilates the perception and comfort of the visitors, and that creates a slowdown and delay in how the work is absorbed. This very delay increases the impact of the work and allows the viewers, not only to understand the processes and forms but to reflect, think and learn. This sensual experience imposes itself on the visitors as an aesthetic and multi-sensory experience that mobilizes all the senses and the intellect — not just vision. A process which recalls on the memory, emotions and the inspirations. The Teshima art reveals the co-presence of two models that, beyond

“presentism” as the crushing of history, reflect on and shape history.

Notes

- ¹ Müller, Lars, Miki, Akiko and Kagayama, Hiroshi eds., photographs by Iwan Baan. *Insular Insight: Where Art and Architecture Conspire with Nature : Naoshima, Teshima, Inujima*. Okayama: Fukztake Foundation ; Baden: Lars Müller Publishers, 2011. p. 356.
- ² Hegel, G. W. F., *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, vol. I. Translated by T. M. Knox. Oxford, New York: Oxford University Press, 1998.
- ³ Krauss, Rosalind. “Sculpture in the Expanded Field.” *October* 8 (1979): p.37.
- ⁴ Hare, J. E. “Aristotle and the Definition of Natural Things.” *Phronesis* 24, no. 2 (1979): p. 168–79.
- ⁵ Lantenois, Annick, Gilles Rouffineau, Valéry Didelon, Pascal Dubourg Glatigny, Jeroen Barendse, Kester Rattenbury, Anne-Lyse Renon and Albena Yaneva. *Voir l'architecture: contribution du design à la construction des savoirs = Seeing architecture : design contribution to knowledge building*. Paris: B42, 2015.

Self-perception, Determinism, Didacticism

Sherif Goubran, University Concordia

Cette réflexion vise à synthétiser certains points importants qui ont été présentés au séminaire du LEAP de cette année et à aborder une série de questions : pourquoi est-il important d'étudier le didactisme en architecture aujourd'hui? En quoi est-ce que la façon dont les designers perçoivent leur rôle affecte le caractère didactique des projets? Et comment la prédétermination du résultat didactique, établie à la conception, affecte-t-elle le projet?

Various aspects regarding didacticism in architecture were brought into the light through this year's LEAP seminar.

The researchers presented the different ways this “instructive” component is manifested in projects and how it can be captured, analyzed, and appropriated. This short reflection aims to synthesize some of the key points presented and attempts to tackle a number of questions: *Why is it important to study didacticism in architecture today? How does the self-perceived role of designers affect the didactic character of projects? And, how does the predetermination of the didactic outcome in design affect the project?*

The research presented at this year's seminar asserts that architecture and the built environment have the ability to communicate underlying social, cultural, political, economic and institutional components, in some cases, beyond the intent of the architect¹. Cynthia Hammond in *Illuminations: Didacticism on the Move* shows us that the built environment can communicate and teach about the socio-economic realities. David Theodore in *Constructing Medical Education in Canada: The Era of Chronic Disease* explores how the architecture of medical teaching institutions relates to the social arrangement of medical education in Canada. Anne Cormier in *Au Au sujet de ceci et de cela : l'architecture non neutre* also suggests that school buildings are being

adapted, architecturally, to match the new definitions of “academic success”. Even in some of the cases presented in Jean-Pierre Chupin's *Ce que l'architecture des écoles d'architecture nous apprend de la critique* a correspondence between the universities' capitalist mode of operation and its architecture was seen. Louis Martin in *La bibliothèque Marc-Favreau : intentions et déchiffrement* proposes that we see users as “urban navigators” who need to “learn to see” in order to decipher the complex language of space. Robin Evans tells us that “all things with a conceptual dimension are like language”². Perhaps this language is born regardless of the author; architects become merely scribes of this liquid urban language that is continuously evolving and is open for reinterpretations³. That is to say that approaching architecture like language, although a good analytical tool, might not necessarily be a useful design mechanism⁴. In fact, many of the other examples presented clarify that this unintentional language doesn't always fully encapsulate the didactic intents of designers.

Beyond the unintended language of architecture, some designers intend to “teach” through their work. This has been made explicitly clear by Carmela Cucuzzella in *Architecture and Art for the Public Realm: An Eco-Didactic Turn*. In the art/architecture projects she presents, an urge to inform about ecological matters is seen to dominate over the poetics of form. Cucuzzella

proposes a number of tensions by which didactic eco-projects could be analyzed. She asserts that the designers' intent to inform is a natural response to the urgency of climate change. On the other hand, Martin points our attention to didacticism in literature where this intent to teach can be seen as both a “merit” and an “aesthetic fault” depending on one's epistemological stance. Chupin, through the illustrated examples of architecture schools, proposes that this didactic intention of architects could sometimes lead to failures in the projects — in some cases literally. His conclusion is that, maybe, the best thing we can learn from the architecture of architecture schools is modesty. Chupin's examples, and the description of the buildings as presented by architects and critics, strongly echo Theodore's emphasis “that there is no such thing as didactic architecture, only didactic architects”. For this statement to be true, we could resort to an expanded definition of “architect” — one that views the architecture as agency⁵.

It is rare, if not impossible, for architects to operate in absolute autonomy: many external entities play a role in the architect's decisions and the design outcomes including the self-perceived role of the designer⁶ (i.e. the designer's definition of the “public” or end users in the project)⁷. After all, many designers, like other scientists, tend towards downwards discrimination against the public⁸. One could suggest that the way by which the designer self-perceives their role (i.e. their

authority and ownership of the design) could deeply influence the teaching character of the project — from didacticism to dialecticism if we borrow Cucuzzella's axis.

Denis Bilodeau in *Architecture, territoire, indexicalité* explores how thinking of architecture as index could lead to “the construction and reconstruction of the meaning of places and territories”. He points our attention to the critical thinking and the complex analysis process that result in the elaborate buildings which present their users with the opportunities to interpret the spaces. Cormier proposes to think about designed spaces which make us contemplate, reflect and wonder as “zero institutions”⁹ — spaces that don't signify meaning directly, but signify the presence of meaning. Bechara Helal in “*Building Correctly*”: *The Constructive Rhetoric of Pier Luigi Nervi* proposes that “building correctly” can be seen as the expression of a constructive rhetoric where didactic tools are created through precedents. These intuitive, inspired and investigational approaches allow for multiple interpretations, and suggest the absence of a predetermined lesson indented to be taught. Rather the lessons here are a result of the complex union between the function, context, and the designer. On the other hand, some designers have clear and predetermined lessons to teach in their projects: such as the ecological lessons of the “plastic garbage” artwork presented by Cucuzzella, or the disciplinary, institutional, social and economic lessons of the architecture schools as presented by Chupin. In these cases, the designers adapt many aspects of the project to serve their didactic intent. We can then propose that the designer's instructive determinism — from exploratory to predetermined lessons — could be a defining element in the didactic character of projects.

Studying didacticism in architecture today allows us to explore the many ways this intent is both formulated and manifested. The didactic character of the project is strongly influenced by the self-perceived role of the designers as well as their instructive determinism. We can imagine a map with two axes: 1) the instructive determinism — from exploratory to predetermined lessons, 2) the self-perceived role of designer — from hero to anti-hero. From that view point, “didactic architecture” would only be possible through a truly critical exploratory and collective process: the architecture — not the architect — would be able to genuinely and timelessly teach. Otherwise, the *didactic-determinist protagonist* will continue to force upon us predetermined lessons that will be eventually forgotten, and to present us with “heroic” stances that will quickly become irrelevant.

Notes

- ¹ Hattenhauer, Darryl. “The Rhetoric of Architecture: A Semiotic Approach,” *Communication Quarterly* 32, no. 1 (1984): 71–77.
- ² Evans, Robin. *Translations from Drawing to Building and Other Essays, AA Documents* (Cambridge, MA: MIT Press, 1997).
- ³ Pollock, G. “Liquid Modernity and Cultural Analysis: An Introduction to a Transdisciplinary Encounter,” *Theory, Culture & Society* 24, no. 1 (2007): 111–16.
- ⁴ Hauptmann, Deborah and Radman, Andrej. “Asignifying Semiotics as Proto-Theory of Singularity: Drawing Is Not Writing and Architecture Does Not Speak,” *Footprint* 8, no. 1 (2014): 1–11.
- ⁵ Mooi, Alexander. “What Will the Architect Be Doing next? How Is the Profession of the Architect Evolving as the Focus of Society Shifts from Sustainability to Resilience or Reactivist-Driven Design Demands?” *Footprint*, no. 14 (2014): 119–28.
- ⁶ *ibid.*
- ⁷ Collins, Harry and Evans, Robert. *Rethinking Expertise* (Chicago: The University of Chicago Press, 2007); Noah Weeth Feinstein, “Education, Communication, and Science in the Public Sphere,” *Journal of Research in Science Teaching* 52, no. 2 (2015): 145–63.
- ⁸ Bianco, Lino. “Architecture, Values and Perception: Between Rhetoric and Reality,” *Frontiers of Architectural Research* 7, no. 1 (2018): 92–99.
- ⁹ Ohnuki-Tierney, Emiko. “The Power of Absence: Zero Signifiers and Their Transgressions,” *L'Homme* 34, no. 130 (1994): 59–76.

Directrices scientifiques du numéro

Dr. Carmela Cucuzzella is an associate professor in Design and Computation Arts at Concordia University. She holds a university research chair in Integrated Design, Ecology, and Sustainability for the Built Environment (IDEAS-BE). Her upcoming book, *Mapping Environmental Architecture*, analyses 29 buildings from around the world to reveal the vast diversity of material, constructive, formal, and structural languages manifest in environmental architecture today.

Dr. Cynthia Imogen Hammond is Professor of Art History, Concordia University, where she holds the 2018 University Research Award in the category of "The Person and Society". Hammond has published numerous essays and one book on art, architecture, gender, and urban landscapes. A practising artist, Hammond's research-creation projects are documented at cynthiahammond.org. Hammond is currently the Lead Co-Director of Concordia's Centre for Oral History & Digital Storytelling.

Chercheur(e)s du LEAP

Georges Adamczyk est professeur titulaire à l'École d'architecture de l'Université de Montréal depuis 1999. Il est critique, commissaire et chercheur au *Laboratoire d'étude de l'architecture potentielle* (LEAP). De 1992 à 1999, il a dirigé le Centre de design de l'UQAM. Depuis 1999, il est responsable du programme des expositions de la faculté de l'aménagement au Centre d'exposition de l'Université de Montréal. Il est membre du conseil d'administration de la Maison de l'architecture du Québec (MAQ).

Jean-Pierre Chupin est professeur à l'Université de Montréal et titulaire de la *Chaire de recherche sur les concours et les pratiques contemporaines en architecture* et codirige le *Laboratoire d'Étude de l'Architecture Potentielle* (LEAP) <https://leap-architecture.org>. Il a récemment publié « Concourir à l'excellence en architecture (éditoriaux du CCC, 2006 - 2016) en 2016, en anglais en 2017.

David Theodore is Canada Research Chair in Architecture, Health and Computation at the McGill University Peter Guo-hua Fu School of Architecture.

Denis Bilodeau a obtenu son diplôme en architecture à l'Université Laval et a poursuivi des études de maîtrise à l'Université Columbia avant d'obtenir un doctorat à l'Université de technologie de Delft aux Pays-Bas. Il est maintenant professeur titulaire à l'École d'architecture de l'Université de Montréal.

Pierre Boudon (1942) est professeur-chercheur au sein du LEAP. Nombreuses publications dans les différentes revues de sémiotique, linguistiques et architecturales, autour de la notion de < lieux >. Plusieurs livres dont le plus récent, *L'architecture des lieux, Sémantique de l'édification et du territoire* (Infolio, 2013).

Anne Cormier est professeure agrégée à l'École d'architecture de l'Université de Montréal qu'elle a dirigée de 2007 à 2015 et cofondatrice de l'Atelier Big City (Cormier, Cohen, Davies, architectes). Elle est membre du Comité consultatif de l'urbanisme, du design et de l'immobilier de la Commission de la capitale nationale d'Ottawa. Elle s'intéresse à l'impact de l'architecture sur l'intérêt et la qualité de l'environnement vécu.

Louis Martin est professeur titulaire au Département d'histoire de l'art de l'UQAM. Ses travaux portent sur la théorie de l'architecture moderne et postmoderne. Il est l'éditeur de « *Pour une définition de l'architecture au Québec* » et *autres essais sur Melvin Charney*, publié par Potential Architecture Books, 2018. Il a publié notamment dans *Log*, *Assemblage*, *Future Anterior* et *ARQ*.

Chercheur(e)s invité(e)s

Louise Pelletier est architecte de formation. Professeure à l'École de design de l'UQAM depuis 2006, elle a été directrice du programme de premier cycle en design de l'environnement de 2008 à 2012 et directrice de l'École de design de 2014 à 2017. Elle est actuellement directrice du Centre de design de l'UQAM. Ses articles ont été publiés dans des revues d'architecture et de design au Canada, aux États-Unis et en Europe.

Nicola Pezolet est professeur au Département d'Histoire de l'Art de l'Université Concordia. Il a reçu un doctorat en histoire, théorie et critique de l'art et de l'architecture du MIT. Ses projets de recherche actuels portent notamment sur le renouveau de l'ameublement décoratif et dévotionnel des églises catholiques au courant du vingtième siècle, et la couverture médiatique entourant les réformes religieuses des années d'après-guerre.

Doctorant(e)s

Mandana Bafghinia is a PhD student in architecture at University of Montreal and in cotutelle program with University of Lyon 2 in geography and urban planning. She is conducting interdisciplinary research on the skyscrapers as a transitional object within the architectural and the urban fields, focuses specifically on their summits, which are interpreted as dialogic constructs that transgress the opposition between seeing and being seen.

Chanelle Lalonde is a PhD candidate in art history at McGill University. Her research interests include ecological aesthetics, theories of posthumanism, as well as inter- and transdisciplinary creative practices. Prior to pursuing her studies at McGill, Chanelle obtained an MA in art history from Concordia University (2018), and a BFA in Painting and Drawing from the University of Ottawa (2016).

Sherif Goubran is a PhD student in the Individualized Program at Concordia University and a Vanier Scholar. His interdisciplinary research is focused on sustainable building practices within the fields of design, building engineering and finance. His PhD research investigates the alignment between sustainable practices and global sustainability goals. Sherif holds a BS in architecture and a MASc in building engineering.

Alexandra Paré est doctorante à l'École d'architecture de l'Université de Montréal. Elle détient une maîtrise en aménagement de l'Université de Montréal, un baccalauréat en design de l'environnement de l'UQAM et un baccalauréat en éducation de l'Université d'Ottawa. Elle mène des recherches sur la relation entre principes architecturaux et théories du développement de l'enfant dans l'architecture scolaire contemporaine.

Alessandra Mariani est candidate au doctorat en histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal. Sa recherche doctorale examine les stratégies adoptées par l'agence new-yorkaise Diller Scofidio + Renfro pour élargir le champ d'intervention architectural et actualiser le rôle de l'architecte contemporain. Alessandra a fondé et dirige la revue *Muséologies*, et enseigne la théorie et l'histoire de l'architecture du mouvement moderne à l'UQAM.

Philippe Saurel is a Master's degree student at the McGill University Peter Guohua Fu School of Architecture.

La troisième édition de la série Cahier de recherche du LEAP Notebooks est consacrée au didactisme dans l'architecture, l'art public et le monde urbain. Le potentiel didactique de l'architecture et de l'art s'inscrit dans une longue histoire d'exploration et de débat. Ce potentiel souvent controversé présente de multiples facettes et place la question du langage au premier plan.

L'environnement bâti regorge d'objets conçus de manière didactique : certains sont très explicites, et d'autres plutôt implicites, mystérieux, voire même contradictoires. Une œuvre qui vise à communiquer clairement et directement risque d'être critiquée pour son caractère trop littéral, ou pire, d'être catégorisée comme propagande. Pourtant, une œuvre dont la lecture est plus difficile peut être accusée d'isoler le spectateur. S'étend alors un véritable spectre entre didactisme, dans lequel quelque chose est signalé avec l'intention de convaincre, et dialectique, dans laquelle la possibilité de la pluralité des points de vue est centrale.

Quelles capacités possèdent l'art et l'architecture quand il s'agit de « parler » dans la sphère publique? Et comment ces pouvoirs pourraient-ils influencer des enjeux sociaux, culturels, politiques, écologiques, pédagogiques, et économiques? Est-ce que le didactisme devrait toujours être reçu avec méfiance, puisqu'il est motivé ou rejeté pour son caractère utopique? En somme, quelle est la valeur du didactisme dans la ville contemporaine?

Numéro coordonné par Carmela Cucuzzella, Cynthia Imogen Hammond, Chanelle Lalonde et Sherif Goubran

The third edition of the Cahier de Recherche series of LEAP Notebooks takes as its subject didacticism in architecture, public art, and the urban realm. The didactic potential of architecture and art has a long history of exploration, and debate. This multifaceted, often contentious potential immediately summons language to the foreground.

The built environment is full of didactic designed objects, which range from highly legible forms to those that are less explicit, more mysterious, even contradictory. A work of art that aims to communicate clearly and directly can be criticized for being too literal, or - a more damning judgement - is recategorized as propaganda. A work that is not at all legible may too be criticized for isolating the viewer. This range echoes the spectrum between didacticism, in which something is pointed out with the intent to convince, and dialecticism, in which the possibility of more than one point of view is embraced.

What is art and architecture's power to "speak" within the public realm? And how might this power influence social, cultural, political, ecological, educational, and economic issues? Should didacticism always be received with suspicion, as motivated, or dismissed as utopian? In short, what is the value of the didactic within the contemporary city?

Issue coordinated by Carmela Cucuzzella, Cynthia Imogen Hammond, Chanelle Lalonde and Sherif Goubran

Georges Adamczyk

Mandana Bafghinia

Denis Bilodeau

Pierre Boudon

Jean-Pierre Chupin

Anne Cormier

Carmela Cucuzzella

Sherif Goubran

Cynthia Imogen Hammond

Chanelle Lalonde

Alessandra Mariani

Louis Martin

Alexandra Paré

Louise Pelletier

Nicola Pezolet

Philippe Saurel

David Theodore

