

## L'INFORTUNE CRITIQUE DU PAVILLON DU QUÉBEC

> ALESSANDRA MARIANI

ALESSANDRA MARIANI est étudiante au doctorat en histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal. Sa recherche porte sur l'adaptation des discours poststructuralistes en sol américain et leur transfert au sein des champs artistique et architectural, notamment dans la pratique de l'agence interdisciplinaire new-yorkaise Diller Scofidio + Renfro. Son intérêt pour les pratiques artistiques et culturelles l'a amenée à cofonder et diriger, depuis 2006, la revue *Muséologies* | Les cahiers d'études supérieures, qui diffuse et promeut la jeune recherche interdisciplinaire (arts, sciences sociales et humaines) axée sur la pluralité des fonctions et des enjeux de l'environnement muséal contemporain.

Les vues aériennes d'époque du site de l'Expo 67 renvoient une concaténation de pavillons aux formes allègres. Seul le pavillon du Québec, stoïque, sombre et bien campé dans sa lagune, se différencie de cette mêlée. Sa structure de pyramide tronquée, manifestement moderne, aux surfaces planes, lisses et transparentes, maintes fois commentée dans l'ensemble de sa fortune critique, évoque aussi un archétype, une forme symbolique : celle du temple par antonomase ou du monument (tel que formulé dans la culture précolombienne, par exemple, ou encore dans l'architecture funéraire de l'Égypte ancienne). Dans ces univers, la verticalité dégradée établit le contact avec le monde du visible et de l'invisible, le ciel et la terre. Cette forme symbolique fait aussi allusion au développement et à l'établissement progressif d'une culture et, incidemment, de sa distinction. Sur le site de l'Expo, le pavillon reflétait sur ses façades planes et vitrées l'environnement immédiat, le ciel et l'eau, créant son propre rapport au monde. Le crépuscule venu, sa transparence exhibait son contenu, une exposition formulant la mise en récit graphique des accomplissements des Québécois sur le fond d'une trame historique tournée vers l'avenir. Investi du rôle de représentation de la province hôte de l'Exposition universelle de 1967, événement commémorant le centième anniversaire de la Confédération canadienne, le projet du pavillon du Québec devint pour la jeune agence d'architecture chargée de sa conception, Papineau Gérin-Lajoie, Leblanc et Durand, l'occasion de dépasser la dimension essentiellement formaliste du langage architectural moderne et lui conférer un sens. Pour eux, le pavillon du Québec devait se révéler à ses visiteurs en



ILL. 1. VUE AÉRIENNE DES PAVILLONS DE L'ONTARIO, DU CANADA ET DU QUÉBEC DURANT L'EXPO 67. | BIBLIOTHÈQUE ET ARCHIVES CANADA.



ILL. 2. LE PAVILLON DU QUÉBEC, EXPO 67. PAPINEAU GÉRIN-LAJOIE LEBLANC ET LUC DURAND, ARCHITECTES. | ARCHIVES DE LA VILLE DE MONTRÉAL, VM94-EX265-127.



ILL. 3. LE PAVILLON DU QUÉBEC AU CRÉPUSCULE, 1967. | BIBLIOTHÈQUE ET ARCHIVES CANADA.

tant que la représentation d'une nation en devenir, et tout devait y concourir : l'implantation, la forme, l'enveloppe, les matériaux, le programme et le contenu ; mais aussi la dimension de l'exploit technologique, indissociable du contexte des expositions universelles. Si le langage adopté fut explicite pour les spécialistes qui reconnurent le caractère exceptionnel de l'œuvre, il n'aura toutefois pas suffi à assurer sa pérennité.

Dans l'intention de commémorer le centenaire de sa Confédération et le trois cent vingt-cinquième anniversaire de la fondation du pays, le Canada annonce en 1958 son désir d'organiser et d'accueillir l'Exposition universelle de 1967. Malgré une campagne soutenue par les médias et le sentiment favorable de la population canadienne, le Bureau international des expositions désigne deux ans plus tard l'URSS – qui projetait elle aussi célébrer le cinquantième anniversaire de sa révolution – pour la tenue dudit événement. Les effets de la guerre froide faisant craindre aux Soviétiques l'impact de la venue de vingt millions de touristes étrangers sur leur sol, ils cèdent à l'improviste leur place au Canada et, le 13 novembre 1962, le gouvernement canadien promulgue Montréal ville hôte de l'Expo 67 (fig. 1).

Cette décision ne se fait toutefois pas sans tensions au pays : l'ensemble des autres provinces manifeste son mécontentement face à cette concession faite au Québec dès l'annonce officielle<sup>2</sup>. Nombreux quotidiens scandent l'idée d'une opération de colmatage du gouvernement fédéral en raison des discours séparatistes émergents. La tenue de cette exposition à Montréal n'était, selon eux, qu'une opération de redressement politique. L'Expo devait être la représentation actualisée de l'unité nationale : aux yeux du monde entier, cette fête du centenaire canadien devait servir « à renforcer [...] la maturité politique de la nation canadienne »<sup>3</sup>. Peter Aykroyd<sup>4</sup>, résumant succinctement les fondements de cette commémoration, précise que le projet mis en place par le gouvernement fédéral valorisait les notions de continuité et de réaffirmation de l'identité canadienne à travers une histoire partagée. Ce projet incorporait, entre autres : des études préalables pour analyser la complexité et les multiples identités de la dimension canadienne, la planification de dispositifs d'interférence contre les forces d'opposition, le financement de projets de restauration d'immeubles significatifs, la commission d'œuvres et de bâtiments commémoratifs et l'organisation de performances à grand

déploiement devant générer des « sentiments de chaleur, fierté et cohésion ». Les procès-verbaux, les notes manuscrites des architectes et les documents statuant les préliminaires du programme de recherche livrent néanmoins l'intention claire des concepteurs du pavillon du Québec, et de tous les consultants qui ont fait partie de processus d'idéation et de recherche, de présenter le Québec en tant que nation<sup>5</sup>. La correspondance de Pierre Dupuy<sup>6</sup>, commissaire général de l'Expo, est aussi en ce sens manifeste puisqu'elle exprime son ardeur à contrer toute dérive du mandat fédéral que pourrait occasionner cet énorme chantier.

Événement organisé par les trois paliers de gouvernement (fédéral, provincial et municipal), l'Expo 67 arrive après une vague de changements politiques et économiques dont les conséquences commençaient à peine à se profiler. Il faut se rappeler qu'en l'espace de cinq ans seulement (entre 1960 et 1965), sous la gouverne de Jean Lesage, les Québécois avaient assisté à la réforme de leur système d'éducation les libérant du monopole religieux. Ils étaient passés par la réorganisation du système de santé et des services sociaux, la seconde étape de la nationalisation de l'électricité régie par



ILL. 4. VUE AÉRIENNE DU DÉBUT DES TRAVAUX DE REMBLAIEMENT EN VUE DE L'EXTENSION DES ÎLES SAINTE-HÉLÈNE ET NOTRE-DAME, 1964. | ARCHIVES DE LA VILLE DE MONTRÉAL, VM94\_EX18-002.



ILL. 5. VUE AÉRIENNE DU REMBLAIEMENT EN VUE DE L'EXTENSION DES ÎLES SAINTE-HÉLÈNE ET NOTRE-DAME VERS LA COMPLÉTION, 1965. | ARCHIVES DE LA VILLE DE MONTRÉAL, VM94-EX237-134.

une entreprise publique, la constitution de la Caisse de dépôt, la mise en place de la Régie des rentes et l'investissement politique et administratif innovateur des domaines de la culture et des relations internationales<sup>7</sup>. Ensemble, ces réformes définissent la Révolution tranquille. Selon le sociologue Marcel Fournier, la conjugaison des mobilités sociales et collectives aurait donné naissance à ce vaste mouvement de réformes :

À la montée d'une nouvelle classe moyenne correspond aussi une régénération du nationalisme traditionnel : le néonationalisme ne traduit pas seulement la volonté de mobilité sociale de la classe moyenne ; il exprime aussi, comme le montre Charles Taylor, un problème d'« identité » pour un groupe social qui se veut porteur de la modernisation du Québec. Néonationalisme et modernisation de l'État sont si étroitement liés qu'on ne parvient pas à identifier, dans les manuels d'histoire, lequel de ces deux mouvements est le véritable moteur des réformes<sup>8</sup>.

Fournier résume ce phénomène par une équation : « nationalisme + mobilisation = nationalisation »<sup>9</sup> et c'est cette nouvelle version du concept de nationalisation qui s'est matérialisée dans le projet du pavillon du Québec. L'ancien visage du

nationalisme canadien-français, qualifié par Louis Balthazar de conservatisme essentiellement axé sur la *survivance*, retranché des aspects économiques, perçu comme une entité isolée devant se défendre contre les influences de l'extérieur, entretenant une conception monolithique et unanimiste de la société par le maintien des traditions essentiellement définies par des élites, se transforme. Il le fait à travers sa sécularisation et le progrès de ses activités économiques qui lui permettent de se mesurer aux grandes entreprises anglophones d'Amérique du Nord<sup>10</sup>. « Le mouvement indépendantiste né en 1957 comme un mouvement de droite s'est alimenté au néo-nationalisme des années soixante et a pu bientôt s'identifier à des aspirations de gauche<sup>11</sup>. » Ces aspirations deviennent possibles grâce à la montée sociale des jeunes issus de la classe ouvrière et de la reconversion sociale des jeunes issus de la bourgeoisie qui apprennent à transformer le capital économique en capital culturel par la poursuite d'études supérieures, un phénomène représentatif de la montée des classes moyennes de l'après-Seconde Guerre mondiale<sup>12</sup>.

L'Expo 67 se présente donc comme l'entéléchie de cette réorganisation sociale,

économique et idéologique. L'émergence spectaculaire des îles Sainte-Hélène et Notre-Dame semble venir matérialiser tous les efforts imposés des années antérieures. Les quelques vingt-huit millions de tonnes métriques de roc extraites du sol montréalais entre 1962 et 1966 pour construire le métro sont employées à aménager le site de l'Expo. À toute cette matière s'ajoutent les résidus des travaux d'aménagement de la voie maritime du Saint-Laurent et le dragage du fond du fleuve. L'île Sainte-Hélène est agrandie et l'île Notre-Dame créée de toutes pièces<sup>13</sup>, devenant les premières démonstrations de cette exposition des prouesses techniques à la base de toute exposition universelle (ill. 4-5).

La critique de Sibyl Moholy-Nagy écrite en 1967 et parue dans la revue *L'Architecture d'aujourd'hui*<sup>14</sup> annonce que les Canadiens ont conçu l'exposition du centenaire de leur pays sur un thème d'Antoine de Saint-Exupéry, *Terre des Hommes* : « Être un homme c'est sentir qu'en transportant une pierre vous avez contribué à l'édification du monde<sup>15</sup>. » Occupant près de mille acres, la plus grande et la plus dispendieuse foire mondiale que le monde ait connue jusqu'alors<sup>16</sup> avait misé sur le génie universel de l'homme qu'elle avait abondamment publicisé pour se



ILL. 6. VUE AÉRIENNE DES ÎLES NOTRE-DAME ET SAINTE-HÉLÈNE, SITE DE L'EXPO 67. LE PAVILLON DU QUÉBEC SE TROUVE AU CENTRE DROIT DE LA PHOTOGRAPHIE. | ARCHIVES DE LA VILLE DE MONTRÉAL, VM94-EX266-199.



ILL. 7. PAVILLON DES ÉTATS-UNIS, EXPO 67, BUCKMINSTER FULLER, ARCHITECTE. | ARCHIVES DE LA VILLE DE MONTRÉAL, VM94-EX266-203.



ILL. 8. L'ENSEMBLE DU PAVILLON DU CANADA ET LA STRUCTURE PYRAMIDALE INVERSÉE DU PAVILLON KATIMAVIK, EXPO 67. ROD ROBBIE ET COLIN VAUGHAN (ASHWORTH, ROBBIE, VAUGHAN AND WILLIAMS ARCHITECTS AND PLANNERS) ET ARTHUR ERICKSON, ARCHITECTE. | ARCHIVES DE LA VILLE DE MONTRÉAL, P123-D2-P043.



ILL. 9. PAVILLON L'HOMME ET SA COMMUNAUTÉ, EXPO 67. ARTHUR ERICKSON, ARCHITECTE. | ARCHIVES DE LA VILLE DE MONTRÉAL, P123-D1-P004.

représenter, plutôt que la stratégie commerciale adoptée par les Américains dans les deux foires précédentes. Puisque le transport de pierres devait symboliser la contribution canadienne à l'édification du monde de demain, Moholy-Nagy a cherché à comprendre si cette intention s'était effectivement concrétisée. Son premier constat, plutôt sombre, signale une quantité de « chapeaux » au lieu des pierres; un florilège désopilant de toitures « qui se disputent l'espace ressemblant davantage à un cauchemar de modiste qu'à de l'architecture » (ill. 6). Il faut rappeler que le fondement des expositions universelles était celui d'être une vitrine pour les prouesses nationales, qui se déclinaient

dans les découvertes et l'exploitation territoriale, le développement technologique et la production industrielle. Ces dispositifs de promotion nationale avaient une double ambition : économique parce qu'ils créaient de l'emploi et faisaient converger un flux important de touristes sur le territoire hôte, et éducatif par les expositions qui, en général, faisaient appel à une pléthore de ressources cognitives et matérielles afin d'incarner la notion de progrès. Ces expositions à très grande échelle, fruits de l'industrialisation, se sont ensuite transformées sous l'action du corporatisme qui métamorphosa leur quête de symbolisme national en une activité suspecte. Les États-Unis

seraient, à cet égard, un exemple cousu de fil blanc : le globe – la sphère qu'ils ont élue comme symbole national pour leur propre exposition (en 1962 à Flushing Meadows, New York, et ensuite dans une version perfectionnée à l'insigne de la technologie par Buckminster Fuller à Montréal) – est à la fois une projection et un prodrome de la conquête spatiale et de la globalisation qui ont suivi (ill. 7).

Moholy-Nagy ne croit pas que l'Expo 67 ait édifié un monde formellement nouveau à partir de pierres tout aussi nouvelles, sauf dans trois cas, tous canadiens : les pavillons du Canada et de « l'Homme et sa Communauté » des architectes



ILL. 10. LE PAVILLON DU QUÉBEC, EXPO 67. PAPINEAU GÉRIN-LAJOIE LEBLANC ET LUC DURAND, ARCHITECTES. | BANQ, CENTRE D'ARCHIVES DE QUÉBEC. FONDS OFFICE DU FILM DU QUÉBEC. PHOTOGRAPHE INCONNU, 1967, E6, S7, P6711680.



ILL. 11. VUE AÉRIENNE DU PAVILLON DU QUÉBEC, 1967. | BIBLIOTHÈQUE ET ARCHIVES CANADA.

Erickson et Massey de Vancouver (ill. 8), le Katimavik d'Ashbee, Robbie et Arthur Erickson architectes (ill. 9), et le pavillon du Québec, dont l'« exploration de la qualité architecturale de la lumière permet de mettre cette boîte modulaire en acier et en verre à la Mies van der Rohe [...] en relation dynamique avec son environnement »<sup>17</sup> (ill. 10). Les pierres du pavillon du Québec étaient effectivement nouvelles : au-delà de sa plasticité formelle, cette construction représentait le Québec en tant qu'entité distincte du Canada, un parangon d'une nation en devenir.

La thèse doctorale de Pauline Curien présente l'Expo 67 et le pavillon du Québec comme les détonateurs d'une catharsis identitaire qui s'est manifestée à même son concept et à travers la réception des visiteurs étrangers et québécois : « Sur un mode jubilatoire, les visiteurs ont pu constater que le Québec était devenu, d'une part une entité en soi et non plus un sous-ensemble du Canada et d'autre part, une entité moderne, pourvue de tous les attributs matériels et symboliques de la modernité<sup>18</sup>. » Cette catharsis qu'elle loge dans le parachèvement de la Révolution tranquille aurait ramassé les décharges émotionnelles pour les reconfigurer dans un espace éphémère et transitif. Or, il est

possible de pousser plus loin cette idée en présument que si l'architecture du pavillon est effectivement une matérialisation de l'idéologie nationaliste, ce dernier pourrait aussi être une pétrification de sa symbolisation. En d'autres termes, si le pavillon du Québec est le produit d'un raisonnement architectural critique, les origines de l'échec de sa patrimonialisation sont issues de ce même raisonnement. L'aspect éphémère propre à ce type de construction n'est qu'une composante de ce revers. Il est vrai que l'événement architectural et médiatique a eu l'effet escompté pour la durée de l'Expo, mais la transformation radicale de ses intérieurs dès l'année suivante est symptomatique d'un message dont la portée idéologique et symbolique n'a pas d'emblée inoculé l'imaginaire collectif. Reconnu par la faction savante de ses visiteurs en tant que *Gesamtkunstwerk* exemplaire, le pavillon du Québec avait néanmoins réussi à perpétuer l'idée moderniste requérant pour les architectes d'endosser le rôle d'idéologues actifs.

### LE CONCOURS POUR LE PAVILLON DU QUÉBEC

Le Gouvernement du Québec invite tous les membres de l'Association des Architectes

de la Province de Québec résidant dans la Province à participer à un concours esquisse, d'une étape, pour le « Pavillon du Québec » à l'exposition Universelle et Internationale de 1967, à Montréal. Cet édifice permanent sera ensuite utilisé après reconversion comme Musée d'Art Moderne et Conservatoire de Musique et d'Art Dramatique (7 août 1964)<sup>19</sup>.

Le 5 octobre 1964, les membres du jury<sup>20</sup> choisissent, parmi les quarante-deux propositions reçues, celle de l'agence Papineau, Gérin-Lajoie, Le Blanc (PGL architectes) et Durand architecte associé. Les premières esquisses illustrent déjà une pyramide tronquée aux murs translucides, pratiquement sans masse. Avec une enveloppe budgétaire s'élevant à environ sept millions (un peu plus de trois millions pour le bâtiment et le reste pour les expositions), la jeune agence s'active sur la conception technique qui est, selon l'architecte André Lortie, téméraire<sup>21</sup>. Les planchers en béton et les façades en mur-rideau formées par des poutres Vierendeel en acier sur lesquelles sont déposées les plaques de verre miroir argenté sont portés par quatre tours en structure métallique qui abritent trois puits d'ascenseur et les escaliers de secours. Le projet de deux millions sept cent cinquante mille



ILL. 12. PROGRESSION DES TRAVAUX, PAVILLON DU QUÉBEC. | GABOR SZILASI ET ADRIEN HUBERT, 1966. BANQ, CENTRE D'ARCHIVES DE MONTRÉAL, SÉRIE OFFICE DU FILM DU QUÉBEC, E6, S7, S51, P661477.



ILL. 13. PROGRESSION DES TRAVAUX, PAVILLON DU QUÉBEC. | GABOR SZILASI ET ADRIEN HUBERT, 1966. BIBLIOTHÈQUE ET ARCHIVES NATIONALES DU QUÉBEC, CENTRE D'ARCHIVES DE MONTRÉAL, SÉRIE OFFICE DU FILM DU QUÉBEC, E6, S7, S51, P661619.

pieds cubes du programme initial est toutefois réduit à un million cinq cent mille pieds cubes, éliminant *de facto* le conservatoire et le théâtre<sup>22</sup>.

### LE PAVILLON : UNE ÎLE, UNE NATION

De tous les pavillons nationaux ou privés, le pavillon du Québec était le seul entièrement dans l'eau (ill. 11). Cette situation dont la représentation est rapidement devenue politique et symbolique, ne correspond pas tout à fait aux intentions d'origine de ses créateurs qui souhaitaient principalement déjouer les attentes du jury. Dans une entrevue accordée à Louis Martin en 2006, Louis-Joseph Papineau, un des architectes de l'agence, précise :

C'était audacieux et nous l'avons fait pour démontrer que notre proposition était au-delà de toute attente. Nous avons voulu que le pavillon soit dans l'eau justement parce

qu'ils avaient créé une île pour l'accueillir. Par la suite, certains ont pensé qu'il y avait dans notre geste une signification politique ou symbolique, du fait que nous étions indépendants, insulaires, et que nous pouvions faire ce que nous voulions parce que nous étions chez nous. Beaucoup de choses ont été dites à ce sujet, mais aucune ne rend proprement compte de nos intentions de départ. Nous sommes un pays et nous sommes entourés d'eau, alors nous avons décidé de mettre le pavillon dans l'eau<sup>23</sup>.

C'est Luc Durand qui conçoit le système d'ancrage du bâtiment en reprenant l'idée de celui installé dans les rivières par les drapeurs pour maintenir les grands champs de bois flottant attachés par des chaînes. Dans ce lac artificiel d'une profondeur d'à peu près trois mètres, quatre tours ont été aménagées pour créer la plateforme du bâtiment. Sur les berges de l'île Notre-Dame, il s'agit d'une construction d'acier, de béton et de verre, à la base carrée de

deux mille cinq cents mètres carrés de surface et dont la hauteur intérieure fait dix mètres<sup>24</sup>. Le bâtiment qui repose sur une base cruciforme en béton est soulevé du sol<sup>25</sup>. Sa structure est essentiellement constituée d'un plancher et d'un toit terrasse portés par un ensemble de seize colonnes disposées par groupes de quatre de façon à former les quatre tours rigides contenant des ascenseurs cylindriques à parois de verre, les poutres principales étant suspendues au toit par des câbles (ill. 12-13). Le rapport du Laboratoire de recherche sur l'architecture moderne et le design de l'École de design de l'Université du Québec à Montréal sur les témoins matériels d'Expo 67 établit le caractère novateur des techniques :

La structure porteuse combine le porte-à-faux des planchers et la suspension de la mezzanine et du mur-rideau. Les matériaux utilisés étaient expérimentaux, tels le revêtement de sol (Quartzite) sans joints,



ILL. 14. PAVILLON DE LA FRANCE, EXPO 67. JEAN FAUGERON, ARCHITECTE CONCEPTEUR, ET ANDRÉ BLOUIN, ARCHITECTE ASSOCIÉ. | 1967. ARCHIVES DE LA VILLE DE MONTRÉAL, P-124-D1-P006.



ILL. 15. PAVILLON ALLEMAND DE BARCELONE, MIES VAN DER ROHE, ARCHITECTE. ÉRIGÉ POUR L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1929, LE PAVILLON FUT DÉTRUIT EN 1930. ENTRE 1983 ET 1986, IL FUT RECONSTRUIT PAR LES ARCHITECTES CRISTIAN RICCI, FERNANDO RAMOS ET IGNASI DE SOLÀ-MORALES À PARTIR DES PHOTOGRAPHIES ET DES PLANS ORIGINAUX. | PHOTO COURTOISIE DE PAUL J. WHITE ©, 2010.



ILL. 16. PAVILLON DES ÉTATS-UNIS, BROCHURE PROMOTIONNELLE. CHARLES LUCKMAN ASSOCIATES, ARCHITECTES, 1963.



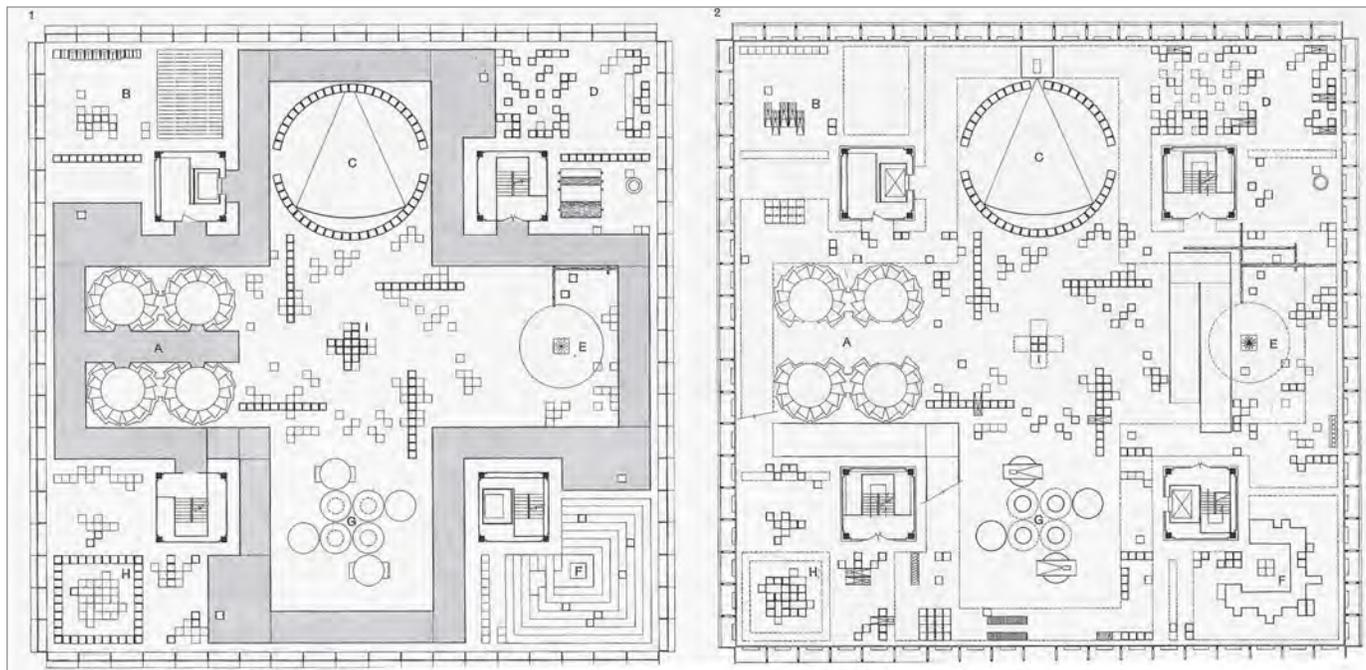
ILL. 17. PAVILLON MARTIN BURN, LUC DURAND, ARCHITECTE, NEW DELHI, 1960. | PHOTOGRAPHE INCONNU.

le revêtement en néoprène (Dextotex) de la terrasse et le mur-rideau. Les quatre ascenseurs hydrauliques [...] fabriqués par la Otis Elevator Company (Hamilton Ontario) [...] de même [que] le mur-rideau d'usage courant depuis les années 50, l'idée d'un écran réfléchissant l'était beaucoup moins. Le mur-rideau du pavillon est constitué de panneaux Solargray LHR de Canadian Pittsburg Industries, de 120 x 240 cm, sans meneaux horizontaux, et tenus par du silicone<sup>26</sup>.

La légère inclinaison des quatre écrans de verre, portés par une structure à la technique expérimentale, a été pensée de façon à ce que le verre réfléchisse le

ciel, le colorant selon l'heure du jour et les saisons<sup>27</sup>. L'atmosphère et les changements climatiques n'étaient toutefois pas seuls à être réfléchis sur les surfaces de ce parallélépipède : le reflet des pavillons voisins affirmait d'autant plus son caractère formel autonome et de façon toute particulière avec le pavillon de la France qui avait opté pour un « panache tectonique » (ill. 14). Michelle Lasnier du *Maclean* le décrit ainsi : « borné au sud par la lagune faisant face à la voie maritime et sur les trois autres par une nappe d'eau, un pont reliait le pavillon à la terre ferme »<sup>28</sup> : son rez-de-chaussée, une terrasse dégagée de tous les côtés, permettait aux visiteurs

d'assister à des spectacles sur cette même lagune. Selon la rédaction de la revue *Graphis*, le pavillon est une « rare synthèse entre le cadre architectural et une exposition présentant sur un plan monumental, à divers niveaux, le passé, le présent et l'avenir du Québec »<sup>29</sup>. L'exposition n'était effectivement pas le résultat d'un catalogue : sa fusion avec l'architecture en faisait une vision globale et dynamique. À la tombée de la nuit, cette grande vitrine illuminée révélait son contenu, tel que décrit par Lortie, « en apesanteur, qui s'offre au visiteur le long d'une rampe suspendue qui le guide de haut en bas »<sup>30</sup>. Ada Louise Huxtable, alors critique



ILL. 18. 1) PLAN DU PAVILLON DU QUÉBEC, AU NIVEAU DE LA RAMPE DESCENDANTE. DES ASCENSEURS CYLINDRIQUES MÈNENT AU SOMMET DE LA RAMPE (EN A). EN SUIVANT LA RAMPE (EN GRIS), LES VISITEURS EFFECTUENT UN CIRCUIT RAPIDE DE SYNTHÈSE. 2) PLAN AU NIVEAU DU REZ-DE-CHAUSSÉE. EN QUITTANT LA RAMPE, LES INTÉRESSÉS PEUVENT ENTREPRENDRE UNE VISITE APPROFONDIE DES SECTEURS B À I. | COURTOISIE DE LA REVUE GRAPHIS © (VOL. 23, N° 132, ZÜRICH, WALTER HERDEG THE GRAPHIS PRESS, P. 368).

d'architecture du *New York Times* et lauréate d'un prix Pulitzer, qualifie pour sa part le bâtiment de pavillon de Barcelone de l'Expo dans son article du 28 avril 1967 :

*Quebec is the Barcelona Pavilion of 1967. The Barcelona Pavilion is the classic exhibition building designed by Mies van der Rohe for the Barcelona Fair of 1929. It is still influencing today's architecture and design. The Quebec Pavilion by Papineau, Gérin-Lajoie, Leblanc et Durand, combines an exceptionally refined work of contemporary architecture with an exhibition design that is a three-dimensional sensory abstraction of sight and electronic sound that says, suddenly, and stunningly, what a 1967 exhibit should be<sup>31</sup>.*

Le choix des matériaux et leur assemblage qui les distingue de la majorité des autres constructions sur le site, arborant pour la plupart le moulage éphémère et coutumier des expositions de cette nature,

attribuent un caractère monumental au pavillon de Papineau Gérin-Lajoie, Leblanc et Durand. À ce sujet, Lortie commente : « le choix d'inscrire l'image du Québec dans un registre incontestablement monumental et contemporain, dont les matériaux de la façade et leur mise en œuvre sont le prologue et l'épilogue architecturaux d'une exposition manifeste se conclut par le surgissement de la grande ville et par l'élan d'un peuple solidaire en route vers l'an 2000 »<sup>32</sup>. La filiation iconographique de cette « cabane au Canada<sup>33</sup> » très évoluée demeure encore inachevée. Puisqu'elle s'inscrit dans une suite logique d'expositions universelles, il est plausible de la faire converger vers le pavillon des États-Unis de l'expo précédente (1964-1965) à New York (ill. 16), mais les expérimentations en Inde de Durand auront manifestement contribué à sa composition génétique. L'architecte lui-même a d'ailleurs confirmé que l'ossature spatiale soutenue par des colonnes parallélépipédiques dans

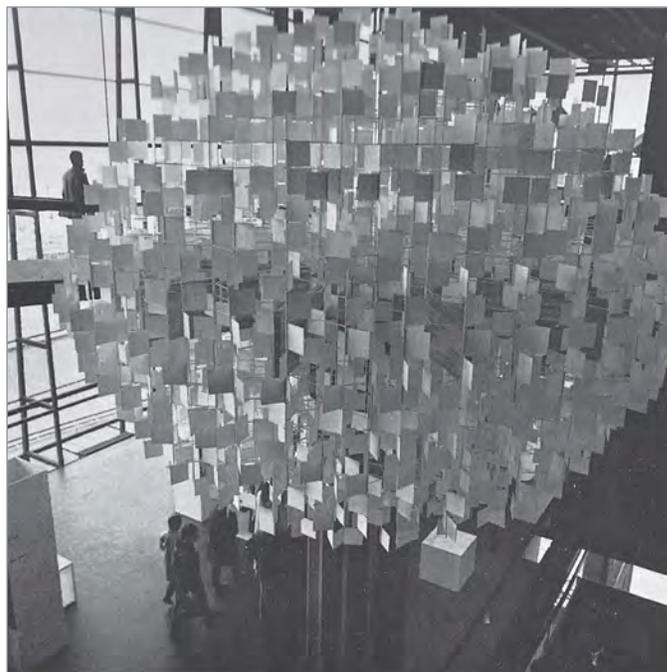
le pavillon Martin Burn qu'il avait réalisé en 1960 pour la foire industrielle de New Delhi avait été une source d'idées prolifique pour la conception du pavillon de Montréal<sup>34</sup> (ill. 17).

## LE PROGRAMME, LA MISE EN FORME ET LE PARCOURS D'EXPOSITION

Le premier outil de travail qui sert de programme d'exposition fut produit par les architectes eux-mêmes sous la direction du commissaire du pavillon, Jean Octeau. Un comité de travail d'une trentaine de personnes fut appelé à formuler idées et opinions en vue de dégager les lignes directrices de la programmation résumées comme suit. Cinq principes essentiels devaient régir l'exposition : elle ne devait pas être un simple étalage de produits ou de maquettes sans animation à la manière des expositions traditionnelles, la concurrence était telle



ILL. 19. INTÉRIEUR DU PAVILLON DU QUÉBEC. | COURTOISIE DE LA REVUE GRAPHIS © (VOL. 23, N° 132, ZÜRICH, WALTER HERDEG THE GRAPHIS PRESS, P. 371).



ILL. 20. INTÉRIEUR DU PAVILLON DU QUÉBEC. | COURTOISIE DE LA REVUE GRAPHIS © (VOL. 23, N° 132, ZÜRICH, WALTER HERDEG THE GRAPHIS PRESS, P. 373).

qu'elle exigeait une mise en œuvre de moyens plus modernes et plus variés; le pavillon du Québec devait révéler le Québec autant aux Québécois qu'aux étrangers, la moitié des visiteurs étant des Québécois; le Québec ne pouvant concurrencer les grandes nations sur le plan scientifique ou technique, le programme d'exposition devait insister sur l'aspect humain de la réalité québécoise; le Québec était engagé dans une époque de transition caractérisée par le contraste entre les éléments traditionalistes et les éléments progressistes qu'il fallait illustrer même s'il s'agissait d'un contraste dans la réalité sociale québécoise; aucune section ne devait retracer l'histoire du Québec comme telle : le passé devait être représenté sous forme de rappels historiques<sup>35</sup>.

À partir de ces cinq principes, trois thèmes avaient été dégagés par le commissaire Oceau : le *Défi*, le *Combat* et l'*Élan*, qui devaient faire ressortir l'idée d'effort et

de progression. Le *Défi* que le milieu naturel du Québec lance à l'homme à travers l'immensité de son territoire et la rigueur de son climat; le *Combat* qu'il doit mener avec ce territoire et l'adaptation qu'il exige de lui (ce thème se déclinait en six sous-thèmes, notamment l'eau, la forêt, le sol, le sous-sol, l'industrie et la ville); l'*Élan* d'un peuple vers son avenir devant être compris comme la société et les aspirations qui constituent son identité, tout comme la recherche de structures économiques, sociales et politiques qui pourront le mener vers son destin. Ce dernier thème réunissait les sous-thèmes du patrimoine et des métamorphoses linguistiques, religieuses et économiques. L'exposition culminait vers un portrait du Québec en l'an 2000 appuyé sur les concepts de collectivité, de conquête et d'aménagement du territoire, de l'exploitation des richesses naturelles, des industries de transformation, de l'expansion des centres urbains et du progrès social devenu possible par l'éducation<sup>36</sup>. En

bref, la transformation du Québec se fait grâce à l'accomplissement de cinq tâches principales, à savoir la conquête et l'aménagement du territoire, l'exploitation des richesses naturelles, l'établissement des industries en transformation, l'expansion des centres urbains et le progrès social grâce à l'éducation.

Les documents d'archives indiquent que les architectes avaient adopté la trame politique du programme, interprétant le Québec comme une nation en devenir aux yeux de tous les visiteurs de l'Expo :

C'est une occasion unique, qui nous est donnée d'amener tous les Québécois à se voir, à se regarder [...] L'exhibit pourrait servir d'information à un pouvoir politique, à orienter, à devenir sa ligne d'action sociale ou politique, vers le futur, un referendum. Tout doit être posé sur la plus grande lucidité. Apprendre à s'aimer. Donner des raisons de croire et de créer aux Québécois<sup>37</sup>.

Jugeant le programme d'exposition pré-établi non abouti, les architectes ont poussé plus loin les concepts d'idéation en reprenant la recherche à travers la consultation de nombreux mémoires, thèses, études sociologiques et démographiques, et ont validé la nouvelle programmation à la suite de consultations auprès d'un second comité<sup>38</sup>. L'acceptation de ce nouveau plan directeur de la programmation de l'exposition leur a permis d'évacuer toute notion de traditionalisme qui aurait compromis la projection de l'identité nouvelle qu'ils cherchaient à faire émerger et qui leur semblait la seule direction garante d'une distinction sur la scène internationale.

L'étude des dossiers de l'agence relatifs à aux espaces d'exposition du pavillon révèle que rien ne fut laissé au hasard. De l'impact de l'espace d'entrée en tant que collimateur de parcours, au nombre d'artéfacts, à la séquence et au sens de leur disposition (une collection de fiches a rigoureusement été produite à cet effet); des stratégies d'immersion offertes au visiteur pour l'extraire d'un comportement passif et l'inviter à participer au paysage, à la production d'un « rythme émotionnel » devant le tenir en haleine; de l'évaluation de la fatigue muséale, aux niveaux de lecture et la hiérarchie des circuits de visite (tour d'horizon rapide, visite résumée, visite détaillée); rien ne semble avoir été exclu. Les architectes ont considéré l'architecture intérieure comme support d'exposition afin d'éviter une deuxième échelle d'éléments. L'examen attentif des photographies de ces espaces permet de constater une compréhension appréciable des technologies de l'esthétique, de la théâtralité provoquée par la *black box*, de la distanciation générée par le *white cube*, ainsi que de l'impact de l'amoncellement dramatique. L'effet de détournement de sens produit par l'abstraction (comme nous le verrons

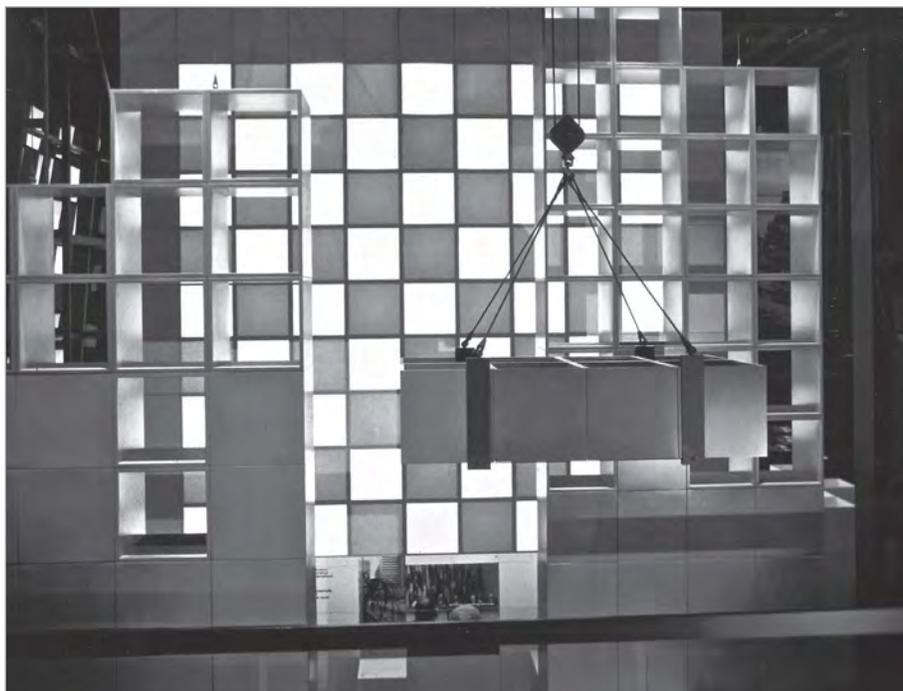
plus loin) aura néanmoins quelque peu échappé à l'ensemble des stratégies de monstration. Parce qu'ils étaient maîtres de l'entière conception du pavillon, ils ont pu assurer une adéquation optimale entre la promenade architecturale et le parcours d'exposition. La mise en forme des scénarii fut confiée à Gustave Maeder, un graphiste d'origine suisse. Ce dernier développa un module (un cube de soixante centimètres) dont les agencements servirent de support d'objets ou d'éléments décoratifs rythmant toute l'exposition : environ quatre mille deux cent cubes ont ainsi servi à « organiser » l'exposition.

Maeder écrit qu'il s'est basé sur la large trame divisant la surface du sol en neuf zones égales qui incorporent aussi le volume de l'édifice pour organiser un parcours d'exposition qui soit à la fois en accord avec les subdivisions des thèmes retenus et les fonctions et effets architecturaux. L'établissement de l'accès à un point élevé du volume intérieur permettait une première lecture de parcours générant une captation synthétique et successive de l'espace complet pour les plus pressés, et la détection de points d'intérêt pour les visiteurs plus aguerris. Les compositions tridimensionnelles qui se déployaient dans l'espace matérialisaient les thèmes de façon volontairement statique, contrastant, selon Maeder, avec le mouvement produit par les visiteurs. La déambulation sur la passerelle extérieure au-dessus de l'eau était le point de départ et menait à une plateforme ouverte (ill. 18). La visite se poursuivait ensuite par la montée en ascenseur. À sa sortie de l'ascenseur, le visiteur se trouvait au sommet de l'exposition et parcourait un couloir kaléidoscopique où se refléchissaient à l'infini, écrit-il, « des milliers d'objets lumineux stylisés qui symbolisent successivement les étendues d'eau, l'immensité des forêts, les beautés et rigueurs

du climat québécois »<sup>39</sup>, métaphorisant le thème du *Défi*. Une rampe en forme de croix subdivisait l'espace en plans inclinés. L'exposition était constituée de sept zones communicantes qui illustraient la conquête du milieu naturel, la mise en valeur de l'eau, de la forêt, du sol, du sous-sol, du développement industriel et de l'urbanisation. À titre d'exemple, le thème du sol était exprimé par la simulation graphique (à partir des modules de Maeder traités en rouge) de l'explosion dans une mine de fer (ill. 19). Sur le tronc d'un arbre symbolique et sous le déploiement de feuilles modulaires étaient évoquées des questions d'agriculture et de coutumes enracinées dans le monde paysan (ill. 20). La suspension d'énormes rouleaux de papier journal venait signifier l'importance de l'industrie papetière québécoise. Un « chantier de construction » constitué de cubes colorés métaphorisait l'urbanisation de la ville de Montréal. Devant une importante surface éclairée, trois cent vingt éléments se recomposaient « en une structure lumineuse nouvelle symbolisant le dynamisme de Montréal, carrefour des échanges internationaux »<sup>40</sup> (ill. 21). L'industrie était symbolisée par une installation d'engrenages de neuf mètres de haut qui tournaient sur eux-mêmes et projetaient un graphisme symbolique. L'expérience de visite se poursuivait dans un restaurant aménagé à l'étage supérieur qui servait des mets régionaux et où il était possible d'assister, tous les soirs, à des spectacles d'artistes québécois<sup>41</sup>.

Il fallait néanmoins briser l'effet statique de l'« unité en tout », qui est, selon le commissaire Jean Oceau, désirable en architecture, mais à éviter dans le cas des expositions universelles :

Qu'un pavillon d'exposition ne soit pas un bazar, qu'il fasse montre d'une certaine unité, voilà qui est tout à fait normal. Ce qui l'est moins, c'est que l'on saute dès le



ILL. 21. INTÉRIEUR DU PAVILLON DU QUÉBEC. | COURTOISIE DE LA REVUE GRAPHIS © (VOL. 23, N° 132, ZÜRICH, WALTER HERDEG THE GRAPHIS PRESS, P. 372).

départ au point extrême et que l'on prétende unifier autour de trois grands modes d'illustration (photos, objets, décors abstraits) l'extraordinaire foisonnement de la vie réelle<sup>42</sup>.

Cette évaluation du commissaire général confirme le besoin de varier les médiums de diffusion des messages (cinéma, son, maquette animée, panneaux lumineux, montage-photos, etc.). Une trame sonore en lien avec les thèmes du pavillon a ainsi été commandée au compositeur Gilles Tremblay, ainsi que l'élaboration d'un système de projection d'images. Les espaces d'exposition du pavillon ont été enrichis de treize films silencieux illustrant la forêt et l'industrie de la ville, d'un film sonore illustrant la conquête, ainsi que d'un film en cinémascope sur le thème de l'eau. Des effets lumineux et mécaniques complétaient l'animation des espaces.

### LE PAVILLON DU QUÉBEC : LA TRANSPARENCE D'UNE FORME AU SERVICE D'UN MESSAGE

Le concept de transparence, élaboré par le modernisme, était pratiquement inconnu en l'architecture avant le vingtième siècle. Il revêt aujourd'hui trois sens, dont deux ont été élaborés par Colin Rowe et Robert Slutzky<sup>43</sup> pour développer une méthode d'analyse (et ultérieurement une méthode de conception) de l'architecture correspondant aux principes modernistes. Le troisième sens qui s'exprime en termes de transparence du signifié et du signifiant est, selon Adrian Forty<sup>44</sup>, plus diffus et tarde à être défini de façon plus exhaustive. Le sens premier – la transparence littérale – traduit l'intelligibilité directe d'un bâtiment qui est offerte par le développement des méthodes de construction structurelles et l'agrandissement de la fenestration

rendue possible par l'expansion de l'emploi des surfaces vitrées qui culminent dans le mur-rideau. Au-delà de la dimension esthétique, cette dissolution du mur en tant qu'élément architectural renverse la relation entre l'intérieur et l'extérieur<sup>45</sup>. C'est ce qui est à l'œuvre dans le pavillon du Québec. Pendant le jour la dématérialisation de ses murs offre à ceux qui se trouvent dans son enceinte des vues périphériques appréciables. À la tombée de la nuit, la structure et la composition de l'ensemble de tout le rébus contenu dans ses parois sont offertes à ceux qui se trouvent en dehors. Plus encore, la planéité étendue des quatre surfaces de verre qui composent cette pyramide tronquée lui confère un aspect quasi virtuel. Si la lisibilité du pavillon était réduite par la teinte grisée des plans de verre le jour, elle revêtait le bâtiment d'une aura de mystère qui appelait la foule.

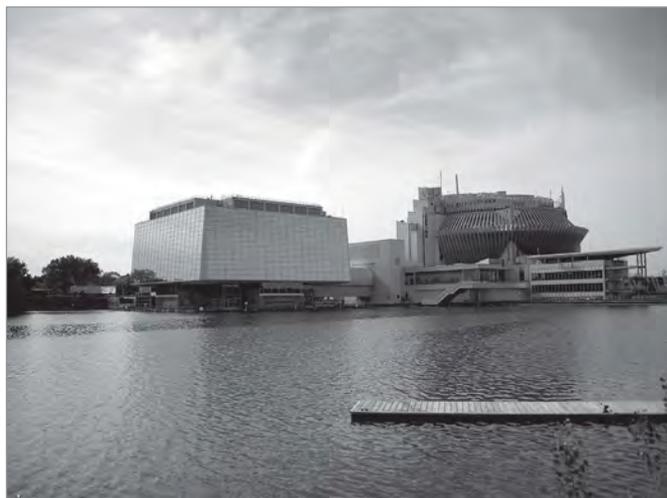
Slutzky et Rowe ont ensuite formulé l'idée d'un autre type de transparence – d'essence phénoménologique – qui implique une appréhension de la dimension cognitive de l'ordre spatial :

*at the very beginning of any inquiry into transparency, a basic distinction must be established. Transparency may be an inherent quality of substance, as in a glass curtain wall; or it may be an inherent quality of organization. One can for this reason distinguish between a literal and a phenomenal transparency<sup>46</sup>.*

Basée sur l'interprétation de Gyorgy Kepes de la peinture cubiste, cette transparence relève d'un effet visuel qui retrancherait la transparence littérale dans des considérations principalement matérielles. La transparence phénoménologique permettrait la lecture d'un ordre formel qui suppose des relations spatiales malgré l'opacité probable des matériaux. Lorsque liée à des principes optiques, elle



ILL. 22. CASINO DE MONTRÉAL, 2009. | RICARDO ZACCALA ©.



ILL. 23. CASINO DE MONTRÉAL, 2013. | OLEG BARTUNOV ©.

favoriserait une lecture des formes qui demeure ambivalente. La combinaison de ces deux modes d'analyse-conception privilégie une caractérisation essentiellement formelle des bâtiments tout comme elle permet une certaine transcription de l'expérience esthétique fondamentale de ces nouveaux espaces. C'est-à-dire que la production d'espaces de communication peut bénéficier de cette tactique formelle seulement si elle adresse des topos dépourvus d'affect, si elle s'appuie sur l'impact de l'esthétisation produite par l'autonomie et l'auto-réflexivité de sa mise en forme (ou l'*auto-purification* du médium, si l'on suit la pensée de Clement Greenberg<sup>47</sup>) et si elle anticipe un certain détachement, une certaine réflexion, au moment de sa réception. Inversement, cette forme de manipulation formelle peut aussi éclipser les aspects moins tangibles et plus sensibles qu'elle souhaite exposer, si elle se confine dans la dimension déterministe de l'abstraction. En d'autres termes, la transparence phénoménologique requiert un œil et un esprit exercés. Dans le pavillon du Québec, les neuf zones délimitant chaque thème de l'exposition concordent avec les éléments structuraux de l'édifice. Si la

déambulation favorisait leur perception, elle ne révélait leur hiérarchie qu'à la fin du parcours ou lorsque vu en surplomb. L'œil expert pouvait aisément reproduire le parcours et saisir l'importance des zones à partir des axes promus dans la disposition.

À l'instar des deux idées précédentes de transparence, l'essayiste et critique américaine Susan Sontag écrit en 1964 *Against Interpretation*<sup>48</sup>, qui trouve le sens de la transparence dans la convergence entre la forme et le contenu. Réfractaire aux modes d'interprétation issus de l'herméneutique qui tendent à une coercition diminuant les aspects sensibles de l'œuvre ou de l'espace architectural, celle-ci prône l'expérience empirique et la transparence du sens qui ne peuvent être accomplies que par la participation de l'Autre.

*What is important now is to recover our senses. We must learn to see more, to hear more, to feel more. Our task is not to find the maximum amount of content in a work of art, much less to squeeze more content out of the works than is already there. Our task is to cut back content so that we can see the thing at all<sup>49</sup>.*

Le pavillon du Québec réunissait à divers degrés les trois formulations de la transparence : littérale dans sa structure, sa composition et ses matériaux; phénoménologique dans les effets générés par leur équation. Quant à la transparence de sens, elle émergeait de cette convergence entre la forme primaire et monumentale du pavillon et la représentation abstraite et dynamique du Québec. L'impact expérientiel et sensoriel aurait dû être en principe facilement lu par ses visiteurs, d'autant plus que les architectes avaient choisi d'investir leur œuvre de sens dès le départ du projet. Ils avaient voulu rendre leur message plus explicite, de la façon la plus directe, dans la formulation tant des espaces que de son contenu. Cette équation comportait toutefois deux *Autres* : le visiteur local et celui de l'extérieur. La presse internationale a majoritairement salué l'expression formelle, la qualité d'exécution, le caractère audacieux du programme et de son contenu, ainsi que la synchronie de l'architecture avec la structure narrative mise en place à l'intérieur du pavillon. La presse locale semble, dans la plupart des cas, s'être largement inspirée des documents destinés à la communication fournis par l'organisation

d'Expo 67 pour en faire l'éloge, ou s'y est opposée par le manque de représentation des artistes québécois, ou sa perspective trop abstraite, difficilement accessible<sup>50</sup>.

## LE PAVILLON POST-EXPO

Si la réception du public et des médias a été fort positive pendant toute la durée de l'exposition universelle, ce qui suivit fut fort différent. Quelques mois après la clôture de l'Expo, le gouvernement du Québec cède le pavillon à la Ville de Montréal<sup>51</sup>, qui le transforme dès l'été suivant afin qu'il soit plus accessible à la majorité des Québécois<sup>52</sup>. Les expositions sont remplacées par des étals de vente de répliques de peinture de grands maîtres et des lieux de promotion d'attrait régionaux (dont la chasse et la pêche). Les quotidiens rapportent que le pavillon se sera finalement rapproché du public. Les architectes, à l'opposé, affichent une colère froide. Un des architectes de l'agence PGL, Michel Leblanc, déclare être estomaqué de voir une œuvre totale être transformée de la sorte :

Ce pavillon qui était entré en concurrence avec les meilleurs pavillons nationaux s'en était fort bien tiré, il avait été reconnu par les spécialistes : pourquoi donc le transformer en mauvais musée d'histoire naturelle à l'effigie du ministère de la Chasse et de la Pêche? Tout ce qu'on avait essayé de ne pas mettre ici, eux l'ont mis. C'est le retour au joyeux folklore au lieu de montrer que le Québec peut aussi bien réussir dans un travail efficace de recherche et d'art.<sup>53</sup>

Le pavillon est fermé en 1972 puis rouvert huit ans plus tard pour servir de récipent à tous types d'expositions, de l'artisanat aux nouveaux outils de communication. En 1994, il est cédé à Loto-Québec qui souhaite poursuivre l'agrandissement du Casino de Montréal déjà aménagé dans le pavillon de la France. La conversion du

pavillon est confiée au consortium Menkes Shooner Dagenais Lemay & Associés et Louis-Joseph Papineau. Lors de l'entrevue accordée à Louis Martin, l'architecte déclare avoir accepté la transformation du pavillon parce qu'il était à l'abandon, parce qu'au moment de sa conception sa longévité n'avait pas été programmée, parce qu'il ne lui appartenait pas et parce qu'il s'était résigné à l'idée de sa survivance à l'instant où le pavillon avait été vidé de son contenu. À l'égard des manifestations du mouvement de conservation du patrimoine montréalais, il rappelle que le pavillon est longtemps demeuré à l'état d'épave, sans considération aucune. Il aura fallu, selon lui, l'annonce de l'achat et de la transformation de Loto-Québec pour qu'il y ait réaction; si cet édifice était si important pour la modernité, pourquoi ne pas s'en être occupé avant<sup>54</sup>? Le pavillon a ainsi été transformé au cours de la troisième phase d'expansion du Casino de Montréal (qui s'est terminée en 1996) (ill. 22-23). Il a été relié au pavillon de la France déjà transformé en casino. Les espaces intérieurs du pavillon du Québec ont été réaménagés en aires de jeu pour les joueurs étrangers de hautes mises invités par l'établissement<sup>55</sup>. En vue de répondre à la nouvelle vocation du bâtiment, les murs de verre transparent ont été remplacés par des panneaux miroitants dorés et opaques, oblitérant toute notion de transparence, sa transformation en lingot d'or seyant allégoriquement à ses nouvelles fonctions.

L'Exposition universelle de 1967 aura projeté une image du Québec produite par une chorégraphie politique visant autant la propulsion de la ville de Montréal en tant que métropole internationale qu'une génération d'images novatrices et prometteuses de la *Belle Province*. André Lortie soutient qu'en dix ans, Montréal fut densifiée et « ré-identifiée »<sup>56</sup>. La vitesse vertigineuse du développement

des nouvelles infrastructures, la construction du Métro, de la ville souterraine, et l'érection de plusieurs mégastructures ont alimenté à la fois le sentiment d'inexorabilité des possibles et le clivage des pouvoirs, dont la force économique majeure se trouvait toujours dans les mains d'une minorité anglophone et à laquelle la majorité francophone répondit par la Révolution tranquille. Ainsi, le portrait du Québec, dressé par une jeune agence d'architecture qui a troqué l'image dominante du Canada français catholique pour le grand récit collectif du Québec de demain, aura peut-être ouvert la voie à la stratégie identitaire du gouvernement québécois des années qui ont suivi. Pauline Curien insiste sur le fait que le pavillon du Québec n'ait pas reflété un pan fort important de l'histoire québécoise : le mécontentement social. Ce détail, à prime abord anodin, pourrait peut-être expliquer en partie l'échec de sa patrimonialisation. Si ses concepteurs ont su représenter l'affranchissement des contraintes du quotidien des Québécois par la glorification des prouesses industrielles de son territoire, leur fuite du passé au profit de l'histoire contemporaine et de la spéculation du futur leur aura peut-être fait défaut. Plus encore, l'audacieux portrait construit et transmis à l'intérieur comme à l'extérieur du pavillon relève bien plus de l'œuvre d'art que de la communication de masse, et même si les architectes eux-mêmes ont reconnu que c'est bien ce dont il s'agissait, il n'est pas certain qu'ils en aient réellement saisi la portée au moment de sa réalisation.

À l'instar de l'œuvre d'art qui cherche à représenter, dans des formes et des structures d'éléments en interaction, une perception construite, réelle ou transcendante, le pavillon du Québec demandait beaucoup plus qu'une observation statique et ponctuelle au visiteur québécois. Elle exigeait un engagement moins

accessible aux non-initiés. Bien qu'une œuvre « moderne » soit *a priori* un dispositif ouvert s'adressant au plus grand nombre, elle demeure un système autoréférentiel qui crée sa propre sémantique et ses propres lois. Aujourd'hui, ce pavillon, de toute évidence emblématique, pourrait être lu dans les termes d'un parergon de Jacques Derrida, cette structure prédicative que l'on peut transporter dans d'autres champs pour lui soumettre d'autres contenus. Défini à la fois comme un accessoire et comme la limite physique de l'œuvre puisque qu'il fonctionne comme un cadre (mais il pourrait être aussi son support – la toile –, le lieu d'accrochage, le musée, l'espace social), le parergon est ce qui permet à l'œuvre d'exister, de s'exhiber, de se situer et de s'inscrire, sans toutefois garantir sa pérennité<sup>57</sup>.

Le pavillon en tant que parergon aura fixé une œuvre tout en la mettant en mouvement. Le symbolisme de la structure, la forme et les matériaux de l'architecture fusionnés au récit de son contenu auront sans doute contribué à esquisser les nouvelles bases de l'identité québécoise. Le pavillon fut un cadre, si l'on considère les développements ultérieurs de la scène politique au Québec, d'une œuvre discursive en devenir. Toutefois, s'il facilite les identifications, il ne réussit pas toujours à les commémorer. Le pavillon aura par conséquent produit une interaction vivide chez les visiteurs et déposé une trace définitive dans la mémoire collective dont la charge d'évocation était toutefois insuffisante pour établir le consensus définitif menant à une patrimonialisation. Si l'analyse du sens et de la forme des héritages permet d'éclairer l'état de la société qui les a produits, il est aussi sous-entendu qu'il soit tout à fait possible d'analyser les conditions qui ont limité l'engagement d'une société, face à un objet de mémoire. Et ici, la notion

d'obsolescence programmée relative aux constructions d'expositions universelles et la conception abstraite d'un pays en devenir formulée par une élite en auront peut-être eu raison.

## NOTES

1. Sur l'intelligibilité d'une réalité rendue possible par le biais de formes symboliques, voir : Cassirer, Ernst, 1972, *Le Langage. La philosophie des formes symboliques*, t. 1, Paris, Minuit, p. 18-20, 28-29, 258. Sur la forme en architecture moderne, voir : Forty, Adrian, 2000, *Words and Buildings A Vocabulary of Modern Architecture*, New York, Thames and Hudson, p. 161-172.
2. Grenier, Raymond, 1965, *Regards sur l'Expo 67*, vol. 1, 1914-1965, Montréal, Les Éditions de l'Homme, p. 35.
3. Rapport du Comité fédéral municipal provincial, été 1962, p. 23 (ANQ-Qb, E16 1960-01-035).
4. Aykroyd, Peter, 1992, *The Anniversary Compulsion: Canada's Centennial Celebrations: A Model Mega-Anniversary*, Toronto, Dundurn Group, p. 11.
5. Papineau/Gérin-Lajoie/Le Blanc Architectes, Programme et structure opérationnelle – Pavillon du Québec – Exposition universelle de 1967, 30 octobre 1964 (BAnQ-Mtl, Fonds PGL Architectes, P193, S1 1983-05-049/43).
6. Pauline Curien (2003, *L'identité nationale exposée. Représentations du Québec à l'Exposition universelle de Montréal 1967 (Expo 67)*, thèse de doctorat, Québec, Université Laval, p. 138), citant Pierre Dupuy, écrit dans sa thèse doctorale consacrée aux représentations du Québec dans le cadre d'Expo 67 que Dupuy a veillé à déjouer toute critique sur un éventuel détournement de l'Expo en portant au pinacle la fierté et l'unité du Canada tout au long de son ouvrage. Voir aussi : Dupuy, Pierre, 1972, *Expo 67 ou la découverte de la fierté*, Montréal, Les Éditions de l'Homme.
7. Fournier, Marcel, 1986, *L'entrée dans la modernité. Science, culture et société au Québec*, Montréal, Éditions Saint-Martin, p. 28, 34, 196.
8. Fournier, Marcel, 2004, « Une société en mouvement. La Révolution tranquille ou la montée des classes moyennes », dans André Lortie (dir.), *Les années 60, Montréal voit grand*, Montréal, Centre Canadien d'Architecture et Douglas & McIntyre, p. 34. Marcel Fournier cite Charles Taylor, 1965, « Nationalism and the

Political Intelligentsia: A Case Study », *Queen's Quarterly*, vol. LXXII, n° 1, p. 150-168. Lire aussi : Brown, Craig (dir.), 1987, *Histoire générale du Canada*, Montréal, Boréal; et Linteau, Paul-André, René Durocher, Jean-Claude Robert et François Ricard, 1986, *Histoire du Québec contemporain, Le Québec depuis 1930*, Montréal, Boréal.

9. Fournier, *ibid.*
10. Balthazar, Louis, 1986, *Bilan du nationalisme au Québec*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Politique et Société », p. 79, 85, 99.
11. *Id.* : 102.
12. Bourdieu, Pierre, Luc Boltanski et Monique de Saint-Martin, 1974, « Les stratégies de reconversion sociale », *Informations sur les sciences sociales*, vol. XII, n° 5, p. 61-113.
13. Grenier : 60-61.
14. Moholy-Nagy, Sibyl, 1967, « Expo 67 Montréal », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 38, vol. 133, p. 9-11.
15. de Saint-Exupéry, Antoine, 1939, *Terre des Hommes*, Paris, Gallimard, p. 52.
16. Creiser, J., 1967, « Montréal 1967 : la plus gigantesque exposition de tous les temps », *Le Figaro*, 20 avril. Le rapport général sur l'exposition universelle de 1967 chiffre à plus de 50 millions les personnes qui ont visité l'Expo 67; 27 % de ceux-ci étaient des Montréalais. Cet événement aura réuni 62 nations, 60 000 exposants individuels et 268 entreprises.
17. Moholy-Nagy : 11.
18. Curien : 30.
19. Publication officielle du Gouvernement du Québec, microfilm, Archives de la Ville de Montréal.
20. Le jury était composé des architectes André Blouin, Édouard Fiset, Léopold Fontaine, John Parkin, du directeur du Musée d'art moderne de Montréal Guy Robert, du secrétaire général du Conservatoire de musique et d'art dramatique de Montréal Jean Vallerand et du commissaire du pavillon Jean Oceau. (Annonce du concours d'architecture pour l'exposition universelle et internationale de 1967, BAnQ-Mtl, Fonds PGL, P193, S1 1983-05-049/43.)

21. André Lortie a été le commissaire de l'exposition *Les années 60, Montréal voit grand* au Centre Canadien d'Architecture, du 20 octobre 2004 au 11 septembre 2005.
- Lortie, André, 2004, « Une vision collective », dans Lortie, *Les années 60, Montréal voit grand*, op. cit. : 56.
22. Le compte-rendu des travaux en date du 20 décembre 1965 fixe l'enveloppe budgétaire allouée par le ministère des Travaux publics pour la construction du pavillon à une somme d'environ 3 125 000 \$ (y compris 6,5 % d'honoraires) et celle des exhibits qui relèvent du ministère de l'Industrie et du Commerce à 3 500 000 \$ (y compris 15 % d'honoraires). (Papineau/Gérin-Lajoie/Le Blanc Architectes, *Compte-rendu des travaux en date du 20 décembre 1965 – Pavillon du Québec – Exposition universelle de 1967*, 30 octobre 1964. BAnQ-Mtl, Fonds PGL Architectes, P193, S1 1983-05-049/45.)
23. Louis-Joseph Papineau, entretien avec Louis Martin. Entrevue inédite, 2006, chap. 15.2 (transcription : Jonathan Lachance). Je remercie Louis Martin de m'avoir fourni l'extrait de cette entrevue.
24. Maeder, Gustave, 1967, « Le Pavillon du Québec », *Graphis*, n° 312, p. 377.
25. Legault, Réjean, Sophie Mankowski et Conrad Gallant, 2005, *Étude patrimoniale sur les témoins matériels de l'Exposition universelle et internationale de Montréal de 1967 sur l'île Sainte-Hélène*, Partie II, Secteur de l'île Notre-Dame, Laboratoire de recherche sur l'architecture moderne et le design, École de design, Université du Québec à Montréal, p. 2.
26. *Id.* : 4.
27. Papineau/Gérin-Lajoie/Le Blanc Architectes et Luc Durand, architecte associé. Appréciation – Communiqué pour diffusion, 23 juin 1965 – Pavillon du Québec – Exposition universelle de 1967, 1965. BAnQ-Mtl, Fonds PGL Architectes, P193, S1 1983-05-049/44.
28. Lasnier, Michelle, 1965, « Le Québec dans une maison de verre », *Le magazine Maclean*, novembre.
29. « Expo 67 », *Graphis*, n° 132, vol. 23, Zurich, Walter Herdeg The Graphis Press, p. 369.
30. Lortie, 2004 : 59.
31. Huxtable, Ada Louise, 1967, « A Fair with Flair. Expo 67 Shows how to Provide Variety within a Controlled Plan », *New York Times*, 28 avril.
32. Lortie, 2004 : 56.
33. En faisant référence à la chanson d'Armand Mestral, *Ma cabane au Canada*, 1955.
34. Je remercie Étienne Desrosiers de m'avoir fourni cette information.
35. Papineau/Gérin-Lajoie/Le Blanc Architectes et Luc Durand, architecte associé. Programme d'exposition – 1965, P193, S1 1983-05-049/46.
36. Papineau/Gérin-Lajoie/Le Blanc Architectes et Luc Durand, architecte associé. Programme et structure opérationnelle – Pavillon du Québec – Exposition universelle de 1967, 1965. BAnQ-Mtl, Fonds PGL Architectes, P193, S1 1983-05-049/46.
37. Papineau/Gérin-Lajoie/Le Blanc Architectes et Luc Durand, architecte associé. Rapport de réunion, 28 octobre 1964, dossier 176-62 – Pavillon du Québec – Exposition universelle de 1967, 1965. BAnQ-Mtl, Fonds PGL Architectes, P193, S1 1983-05-049/45.
38. Ce comité réunit, entre autres : René Levesque (ministre de la Famille et du Bien-Être social), Gérard Filion (directeur du journal *Le Devoir*), Francis Reginald Scott (professeur à la Faculté de droit de l'Université McGill), Léon Dion (professeur en sciences politiques à l'Université Laval), Charles Taylor (professeur en sciences sociales à l'Université de Montréal), Gilles Vigneault (compositeur-interprète), Claude Morin (professeur et secrétaire du Comité parlementaire de la Constitution), Paul Gérin-Lajoie (ministre de l'Éducation), Gérard Pelletier (journaliste et ancien rédacteur en chef de *La Presse*) et Jean-Paul Mousseau (artiste). (Papineau/Gérin-Lajoie/Le Blanc Architectes et Luc Durand, architecte associé. Rapport de réunion, 28 octobre 1964, dossier 176-62 – Pavillon du Québec – Exposition universelle de 1967, 1965. BAnQ-Mtl, Fonds PGL Architectes, P193, S1 1983-05-049/45.)
39. Maeder : 398.
40. *Id.* : 373.
41. Résumé de la description officielle : *Le Québec de 1534 à l'an 2000*, Pavillon du Québec – Exposition universelle de 1967. BAnQ-Mtl, Fonds PGL Architectes, P193, S1 1983-05-049/70, n° 176-62.
42. Papineau/Gérin-Lajoie/Le Blanc Architectes et Luc Durand, architecte associé. Appréciation – Descriptif général des exhibits, 3 septembre 1965 – Pavillon du Québec – Exposition universelle de 1967, 1965. BAnQ-Mtl, Fonds PGL Architectes, P193, S1 1983-05-049/45.
43. Rowe, Colin et Robert Slutzky, 1963, « Transparency », *Perspecta*, Yale Architectural Journal, n° 8, p. 45-54.
44. Forty, Andrian, 2000, « Transparency », *Words and Buildings. A Vocabulary of Modern Architecture*, London, Thames and Hudson, p. 286.
45. *Ibid.*
46. Rowe, Colin et Robert Slutzky, 1977, *Transparency*, Bâle, Birkhäuser, p. 22. Publication originale : « Transparency », *Perspecta*, Yale Architectural Journal, n° 8, 1963.
47. Voir : Greenberg, Clement, 1965, « Modernist Painting », *Art and Literature*, Lugano, n° 4, printemps, p. 193-201.
48. Sontag, Susan, 1966, « Against Interpretation », *Against Interpretation and Other Essays*, New York, Farrar, Straus and Giroux.
49. *Id.* : 14.
50. Montbizon, Rea, 1964, « Expo 67: Pavillon of Quebec. The Idea – Its Expression », *The Gazette*, samedi 6 novembre; Lasnier, op. cit.; Gagnon, Lysianne, 1966, « Le pavillon du Québec à l'Expo. Ce sera toute une beauté », *La Presse*, 31 décembre; Myre, R., 1967, « Les Québécois aiment leur pavillon. La plupart ne partagent pas l'avis du ministre Loubier », *La Patrie*, Montréal, semaine du 21 mai; Vaillancourt, Madeleine, 1967, « Un pavillon qui nous résume », *Montréal-Matin*, jeudi 25 mai; Ayre, Robert, 1967, « Quebec Pavilion and the Exhibition That Might Have Been », *The Montreal Star*, samedi 10 juin; Pelletier, Raoul, 1967, « Le Pavillon du Québec revisité. C'est une représentation du Québec en devenir, répond aux critiques M. Oceau », *Le Devoir*, mardi 27 juin.
51. Dufresne, Jean-V., 1967, « Québec est prêt à céder son pavillon à l'expo permanente. Drapeau : La notion même de déficit ne convient pas à l'Expo », *Le Devoir*, vendredi 27 octobre.
52. « Le pavillon s'est rapproché de nous », *La Presse*, 4 juillet 1968. Lapointe, Renaude et Bill Bantey, 1968, « Le pavillon du Québec à Terre des Hommes », *Montréal 68*, vol. 5, n° 5, p. 16-21.
53. Godin, Gérald, 1968, « Un architecte dans un colère froide », *Le magazine Maclean*, vol. 8, n° 9.

54. Louis-Joseph Papineau, entretien avec Louis Martin. Entrevue inédite, 2006, chap. 15.3 (transcription : Jonathan Lachance).
55. Myrabelle Chicoine (2007, *Analyse du processus décisionnel du projet de l'aménagement du bassin Peel par Loto-Québec*, mémoire de maîtrise en études urbaines, Université du Québec à Montréal, p. 27, 66) cite les rapports annuels de Loto-Québec, 1970-2000.
56. Lortie, André, « Montréal 1960, les ressorts d'une réidentification », *Strates*, 13 | 2007, [<http://strates.revues.org/6083>], consulté le 9 septembre 2013.
57. En cherchant à démontrer la relation de Kant à l'art dans sa *Critique du jugement*, Jacques Derrida (1978, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, p. 54-66) relève la figure du parergon afin de définir l'entité ou les entités manquantes à l'œuvre nécessaires à son existence.