Document generated on 04/28/2024 3:35 p.m.

Vie des arts

Vie des arts

Le centre national des arts

Jules Gauvreau, Laurent Lamy and Guy Viau

Number 56, Fall 1969

URI: https://id.erudit.org/iderudit/58138ac

See table of contents

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)
1923-3183 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Gauvreau, J., Lamy, L. & Viau, G. (1969). Le centre national des arts. *Vie des arts*, (56), 14–23.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1969

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

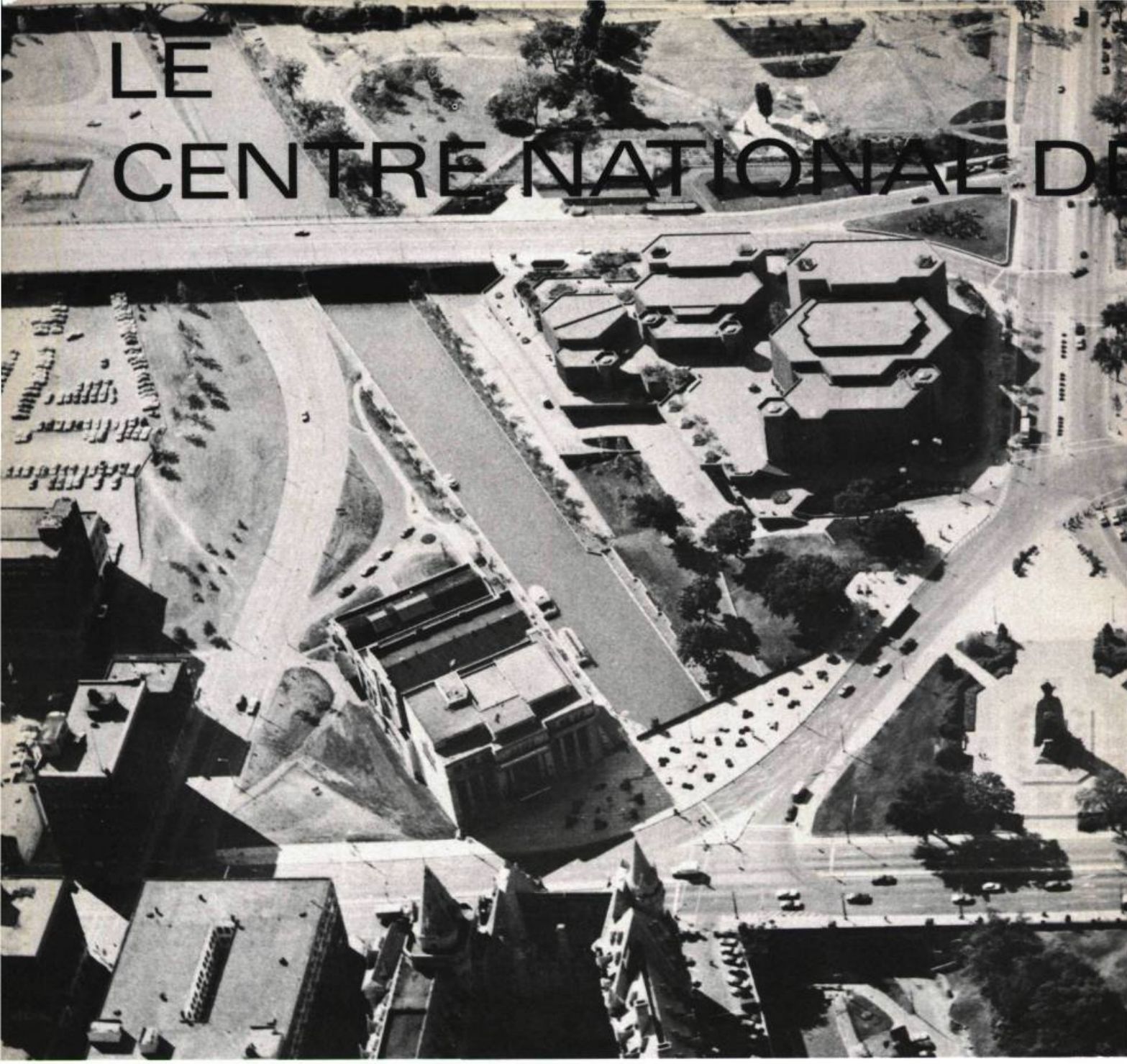
érudit

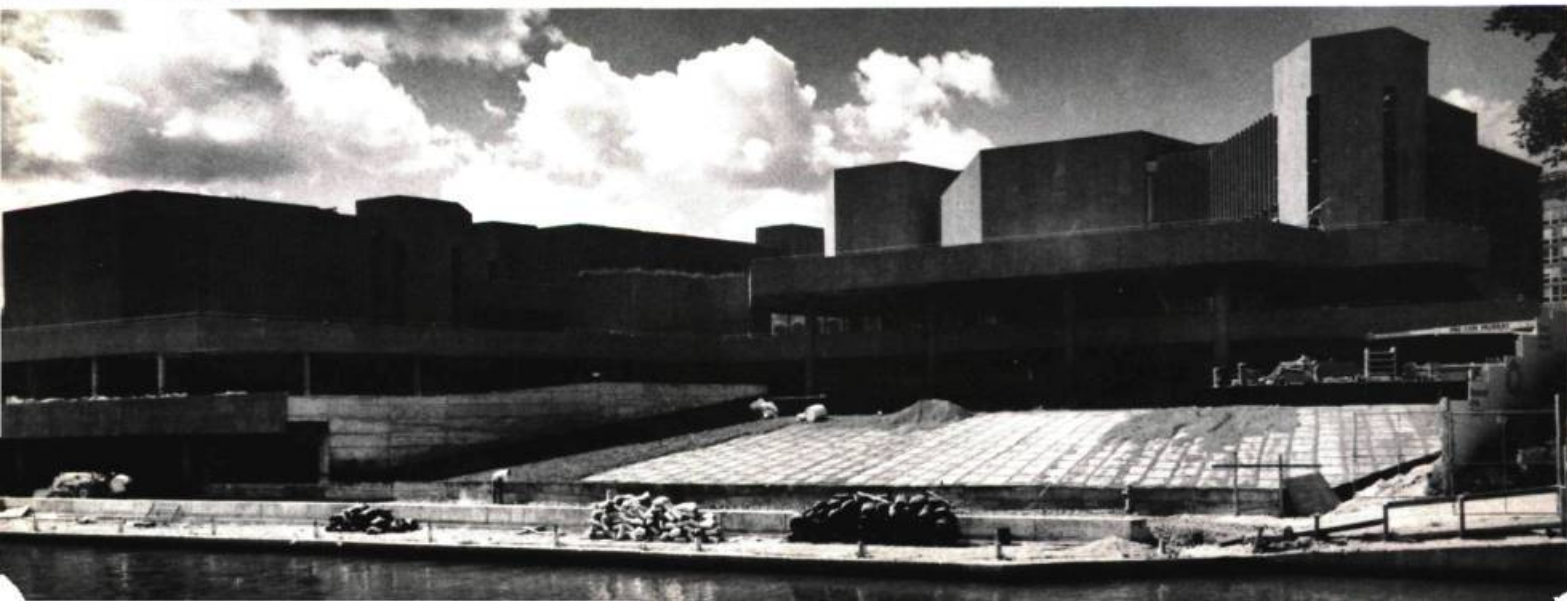
This article is disseminated and preserved by Érudit.

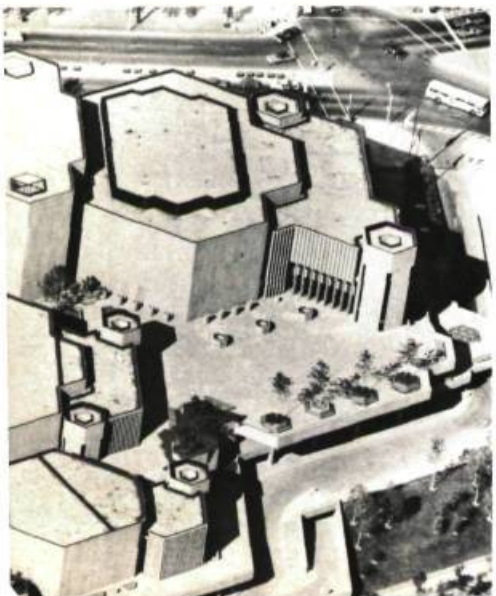
Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

LE CENTRE NATIONAL DE







AU SEUIL D'UNE ÉPOQUE NOUVELLE . . .

L'ARCHITECTURE

Jules Gauvreau
architecte

Le 31 mai 1969 eut lieu à Ottawa l'inauguration officielle du Centre National des Arts. Érigé au cœur de la ville sur un terrain de six acres et demi au coût de $46 millions, ce complexe est le premier signe concret d'une volonté de doter la capitale des instruments culturels et sociaux qu'elle avait toujours négligés.

C'est à la suite des représentations et des études entreprises par l'Alliance des Arts de la capitale nationale que le gouvernement canadien confia à la firme d'architectes Desbarats, Dimakopoulos, Lebensold et Sise, l'élaboration des plans de l'édifice. Techniquement la solution n'était pas facile, la ville n'ayant à peu près pas-si l'on fait abstraction du néo-gothique, assez largement répandu – de tradition architecturale et à fortirori de tradition culturelle. Le problème posé et les lacunes à remplir pouvaient se résumer à ceci:

1) Créer un centre artistique répondant aux besoins exprimés ou latents d'une population de 400,000 habitants;
2) Équiper ce centre de façon à le rendre apte à devenir un des foyers les plus représentatifs de la vie artistique au Canada;
3) Intégrer, si possible, le bâtiment dans les éléments fortement caractérisés mais disparates qui l'entourent;
4) Utiliser ce centre comme point de départ à la restructuration urbanistique du centre de la ville.

L'édifice devait intégrer en les unifiant les éléments suivants: une salle de théâtre et d'opéra de 2300 sièges; un théâtre de 800 places avec scène italienne ou élisabéthaine; un studio de production expérimentale de 300 places; un salon de réception transformable en salle de récital; un grand restaurant; un café; des bureaux administratifs; un garage souterrain pour 900 voitures et enfin, un casse-croûte et une rue de boutiques.

Six ans après les premières initiatives de l'Alliance des Arts, le public peut admirer une incontestable réussite architecturale, compte tenu de sa complexité et des limites du programme.

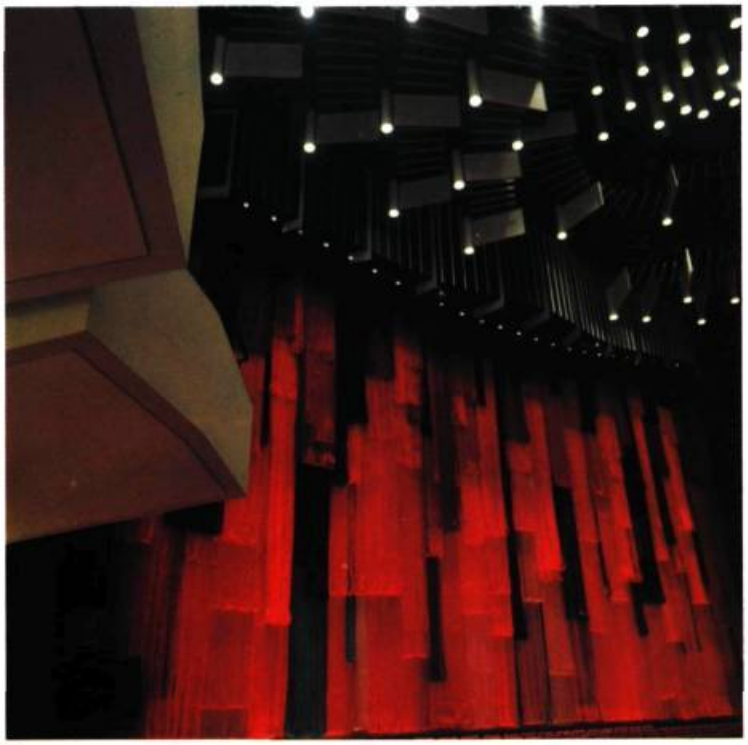
Quoique imposant par son volume, l'édifice reste discret grâce à la modulation à la fois souple et virile de ses murs construits sur une forme hexagonale. Rigoureusement respectés, on retrouve ces hexagones ou ses composantes dans les moindres détails: dans les éléments préfabriqués d'un plafond suspendu ou dans le volume inattendu des cages d'ascenseur. C'est encore grâce aux possibilités de ce dessin et suivant les sinuosités d'un terrain capricieux qu'un foyer largement vitré relie les blocs hermétiques des salles de spectacle, s'élargissant au gré des nœuds de circulation et des zones de détente et se prolongeant en terrasses publiques au-dessus du canal Rideau.

Austère et sobre à l'extérieur, replié sur lui-même, l'édifice étale à l'intérieur un luxe et un foisonnement de couleurs mesurés.

La salle d'opéra et de concert, en particulier,—la plus soignée des salles de complexe,—présente des qualités que l'on ne retrouve pas toujours au même degré, ailleurs dans l'édifice. Le choix des couleurs où le rouge et l'or dominent, la disposition des points de lumière, cet étonnant abat-son de Julien Hébert et, à un autre titre, le rideau de scène de Micheline Beauchemin, contribuent avec harmonie à rendre cette salle immense, chaleureuse et presque intime; une des mieux réussies des nouvelles salles de concert.

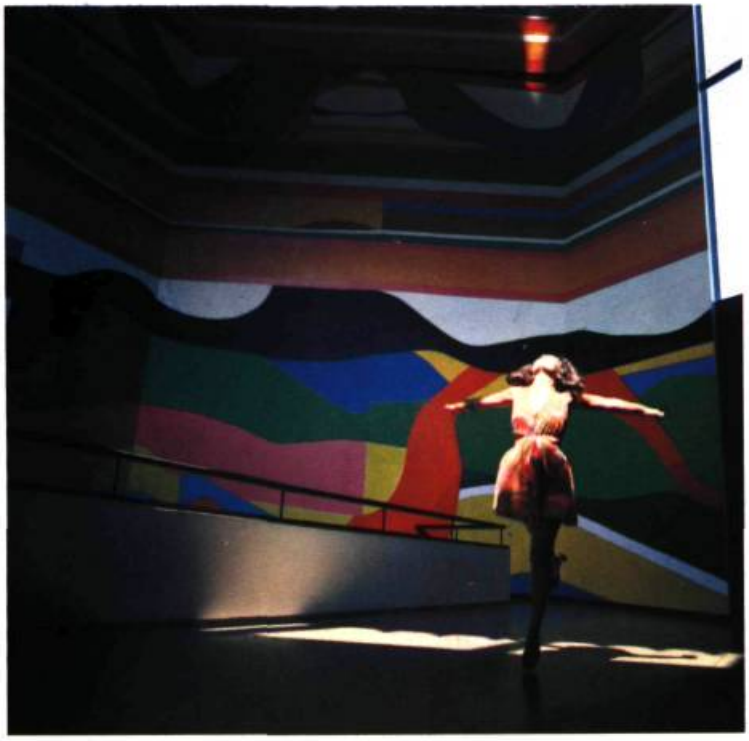
Malheureusement, si l'on ne peut s'empêcher d'admirer une somptueuse porte de Jordi Bonnet ou une fascinante sculpture asymétrique en aluminium de Gino Lorcini, on déplore le fait qu'on ne réussisse pas plus souvent à vraiment intégrer l'œuvre décorative au volume architectural.

Couronnement d'un effort poursuivi d'un seul souffle et par le même architecte, le Centre National des Arts d'Ottawa présente l'incontestable avantage d'une homogénéité inexistante dans la plupart des autres centres comparables, récemment construits. Sans être révolutionnaire ou même particulièrement originale, il vaut de toute façon la peine de souligner une réalisation conçue avec goût et sobriété. On peut espérer qu'elle servira dans les limites de son impact à dépouiller la nouvelle construction de cette gangue de sentimentalisme à la mode, dont elle s'enrobe depuis que la prétention nous permet d'oublier l'œuvre, entre autres, de Mies Van der Rohe.



6.

7.



5.

4.

LE CENTRE NATIONAL DES ARTS

De l'architecture à l'intégration des arts, par Laurent Lamy

Directement reliée à la fonction et aux besoins économiques et sociaux, l'architecture est, de tous les arts, celui qui représente le mieux la civilisation qui l'a fait naître. Ainsi, une réalisation de l'envergure du Centre National des Arts prend-elle valeur de symbole. Devant un tel ensemble architectural, nous sommes donc en droit de nous demander ce que nous sommes. Parmi toutes les réalisations architecturales, un centre des arts national n'occupe-t-il pas une place de choix? N'étant pas au service de la vie pratique comme le métro, l'usine ou même la maison, il est plutôt, comme l'église, un lieu que l'homme, curieux de lui-même et du monde, avide d'expériences riches d'imagination et de fantaisie, habite en des instants exceptionnels.

L'Ensemble architectural

Pour le Centre National des Arts, les architectes se sont servis de l'hexagone comme module. Cette forme, qui découle de la configuration du terrain, a été exploitée à fond puisqu'on la retrouve non seulement comme volume des bâtiments mais encore dans les puits de lumière, les escaliers, les ascenseurs. Elle sert en outre de lien entre les terrasses, les foyers, les bureaux. L'hexagone, qui se rapproche de la forme esthétiquement parfaite du cercle, présente plusieurs avantages pour un théâtre: il groupe les spectateurs autour de la scène, leur offre le maximum de visibilité et favorise le principe de participation.

Les alentours du Centre n'étaient pas particulièrement séduisants. L'architecture vaguement gothique des édifices du Parlement, les réminiscences gréco-romaines de l'ancienne gare, le style baronnial du Château Laurier et le modernisme du Musée demandaient une affirmation visuelle claire qui devienne en quelque sorte le noyau de la place de la Confédération. L'architecture massive, presque aveugle du Centre répond à ce besoin. Sur le thème de l'hexagone, ses différents volumes se déploient en s'imbriquant d'une façon simple et en gardant une robustesse trop souvent interprétée comme de la rigidité ou de la froideur. Austère, cette architecture s'inscrit dans les recherches actuelles. Rappelons-nous l'architecture aveugle des pavillons de l'Angleterre et du Venezuela, à l'Expo, l'église de Nevers de l'architecte Claude Parent, en France, les travaux d'un Louis Kahn aux États-Unis. Tourné tout entier vers l'intérieur et vers les activités qu'il abrite, le Centre s'affirme comme une réussite architecturale parfaitement intégrée à son entourage. Les lignes créées par les fenêtres verticales et par les nervures viennent à point nommé animer les façades principales. Les angles ouverts des hexagones et les différents niveaux des volumes rythment l'espace architectural et en font des bâtiments où triomphe l'esprit de vérité et de nudité formelle. Contrairement aux édifices de la Place des Arts, le Centre est dépourvu de tout attrait décoratif extérieur et assume pleinement au plan architectural sa destination sociale.

Mais, qu'en est-il une fois les portes franchies? Par sa fonction, un tel *lieu* doit inviter à l'invention, à l'évasion, au rêve. La finalité d'un centre des arts tient d'assez près à l'essence de l'homme pour que l'atmosphère soit stimulante, dépaysante même. On n'est plus ici dans un espace-travail, mais dans un espace qui commande la sensibilité, l'émotion. On attend que l'intérieur d'une pareille construction soit de la même qualité que l'extérieur. Par sa dimension et par sa forme, cette architecture est dépourvue de lyrisme. Par contre, par sa rigueur et sa virilité, elle se prête on ne peut mieux à l'intégration des arts.

suite à la page 20

Guy Viau répond aux questions de Raymond-Marie Léger,

Q.—La construction du Centre National des Arts a coûté 46 millions et, sur cette somme, un demi-million a été consacré aux œuvres d'art. Considérez-vous ce montant suffisant ou bien nettement trop modeste?

R.—Il correspond à peu près aux normes acceptées un peu partout: le fameux 1 pour 100 destiné à ce qu'on appelle l'embellissement de l'architecture. Mais il ne faudrait pas aborder ce problème sous l'aspect pécuniaire. L'essentiel, c'est surtout que l'architecture soit belle; point n'est alors besoin de l'embellir. Si l'architecture se suffit à elle-même, il est préférable de ne pas y *ajouter* des œuvres d'art seulement dans le but d'*encourager* les artistes, ce qui me paraît odieux.

Q.—Puisque, de toute façon, œuvres d'art il y a, pouvez-vous nous dire de quelle manière les artistes ont été choisis?

R.—Le Centre National des Arts a formé une commission consultative, et cette commission, en plein accord avec l'architecte, a fait choix de la plupart des artistes à qui commander des œuvres. Dans certains cas, on a procédé par voie de concours—mais concours limités à quelques artistes désignés par cette même commission.

Q.—Est-il vrai qu'on a demandé aux artistes d'essayer, dans la mesure du possible, de faire concorder le style de leurs œuvres avec la forme de l'architecture, c'est-à-dire, avec les deux figures géométriques qui reviennent constamment: le cercle et l'hexagone?

R.—Non, je ne sache pas que cette condition ait été posée. Cela aurait été une erreur. Aucun artiste qui se respecte—et il y en a tout de même beaucoup dans ce cas—n'aurait accepté une telle condition. Un artiste qui accepte de produire une œuvre d'art en fonction d'un édifice doit se pénétrer de son caractère et faire un ouvrage qui s'accorde avec lui, non pas en respectant un thème ou des lignes données comme, par exemple, l'hexagone ou le triangle qui triomphent ici, mais tout simplement par des moyens de son ressort, des moyens qui relèvent de son imagination, de ses dons créateurs.

Q.—Passons aux œuvres elles-mêmes. Commençons, si vous le voulez bien, par les sculptures. Il y en a deux, et parlons d'abord de la sculpture de l'extérieur, celle de Charles Daudelin.

R.—Elle produit grand effet et est tout à fait à l'échelle; c'est l'essentiel quand on parle d'intégration à l'architecture. Cette sculpture monumentale est juste de proportions, et, à cet égard, Daudelin, très consciencieux, a pris toutes les précautions possibles. On a prétendu que, seules, les deux sculptures ne sont pas intégrées à l'architecture. C'est concevoir l'intégration d'une façon étroite et limitée et, en fin de comple, erronée. Qu'une œuvre fasse corps avec l'architecture ou qu'elle en soit détachée, l'intégration est bonne dans les deux cas si l'échelle est juste. Quant au principe constructif même de l'œuvre de Daudelin, je le trouve honnête, solide; c'est d'un rythme à la fois calme, posé et vigoureux. Cette structure *ajourée* inspire confiance par sa santé et par l'espèce de bonne humeur qui s'en dégage.

Q.—Si nous passions à la seconde sculpture, le bronze de Zadkine, qui se trouve à l'intérieur. Qu'en pensez-vous?

R.—Ma réaction serait peut-être plus réservée en ce qui concerne l'ouvrage de Zadkine. Si j'admire certaines œuvres de cet artiste, je ne suis pas particulièrement entiché de celle-ci. Elle me semble un peu banale, un peu *plate*, si j'ose dire. Concrètement d'ailleurs, elle n'a ni profondeur ni profil; elle ne se voit que de face et

suite à la page 21

4. Tapisserie polonaise offerte par le Congrès polonais-canadien, exécutée par Jolanta OWIDZKA, de Varsovie.

5. Fresque qui orne le vestibule du studio. Elle est de William RONALD.

6. Le rideau de scène de Micheline BEAUCHEMIN. Coton, nylon et plastique.

7. La tapisserie de Manessier.

8. *La salle d'opéra est or et cramoisi. La cloison de métal conçue par Norman SLATER entoure la salle et lui assure une bonne acoustique Photo John Evans, Ottawa.*

9. *La salle d'opéra, les loges et les balcons.*

10. *Le théâtre de 800 places. Photo John Evans, Ottawa.*

11. *Le studio. Emplacement de la scène et fauteuils amovibles. L'aire de jeu hexagonal est à niveau réglable. Photo Herb Nott, Toronto.*

12 et 13. *Deux vues extérieures du Centre. Photos Centre National des Arts et Alain Desvergnes.*

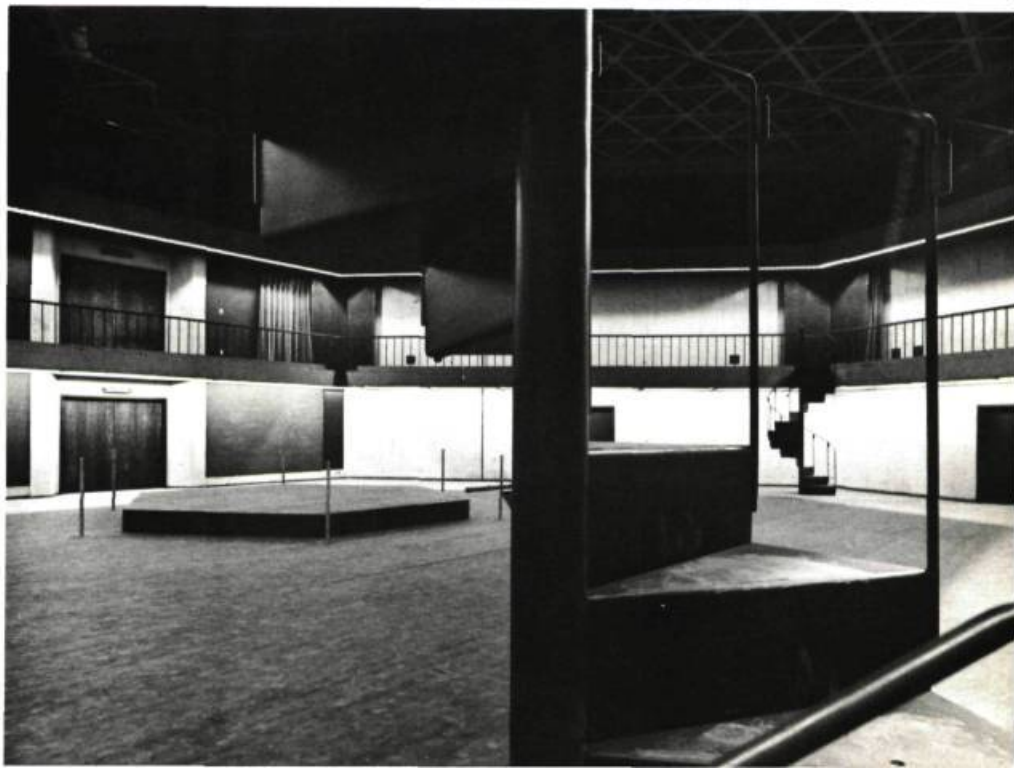
12

13.

8.

9. 10.

11.



Les Œuvres d'art

Intégrer des œuvres d'art, n'est-ce pas utiliser des œuvres de façon qu'elles fassent un tout avec l'environnement. L'art intégré peut se comparer aux cailloux incorporés dans le béton: ils en sont partie essentielle. Sans eux, le béton est plus friable et moins résistant.

Au Centre National, l'apport des artistes se résume-t-il en additions, ou les créations participent-elles à l'ensemble? A-t-on progressé depuis le premier pas accompli à la Place des Arts de Montréal?

Dans leur *lieu*, les architectes ont choisi des endroits pour présenter des œuvres d'art; les artistes ont fourni des projets sans qu'ils puissent discuter de leur emplacement; un comité a accepté leurs œuvres. Elles sont souvent excellentes, et c'est le cas de la sculpture de Daudelin, à l'extérieur du Centre. Mais, coincée entre le grand théâtre et un muret, elle est écrasée par le bâtiment, et, de la rue, partiellement masquée par le muret et par des arbustes. De monumentale qu'elle est, elle paraît, là, petite, n'étant ni à l'échelle de l'ensemble architectural ni aisément accessible aux regards des passants. Qu'on s'approche du Centre à pied ou en voiture, dans un sens ou dans l'autre, on n'en prend jamais possession globalement, ni de la terrasse où elle est placée, ni des rues environnantes.

A l'intérieur, le matériau dominant est l'agrégat de béton, matériau fort dont la riche texture grisaillée aurait demandé à être mise en valeur. Ce qui a été fait à certains endroits par le tapis rouge. Mais dans le grand foyer, le plancher de mosaïque, monotone et terne, n'offre aucun contraste avec le mur, tant sur le plan de la couleur que sur celui de la texture.

A l'entrée de la petite salle de théâtre, à l'endroit même où le foyer est le plus petit, là où il y a peu de recul, on a placé une immense toile de Ronald. Aucune vue d'ensemble n'est possible. L'endroit ne convient pas à l'œuvre de formes ondoyantes hautement colorées qui auraient été très efficaces visuellement si on avait pu les découvrir petit à petit, en s'approchant. Toutefois, cette murale sert de lien vertical entre les étages.

Les bannières de Laliberté et les tapisseries polonaises, dans lesquelles de multiples motifs très colorés ont l'air de surgir du tissu, apportent vie et fantaisie. Chaleureuses, elles auraient pu s'incorporer à un bâtiment de cette dimension, mais, trop petites pour l'ensemble, elles n'arrivent pas à animer réellement les puissantes masses de béton.

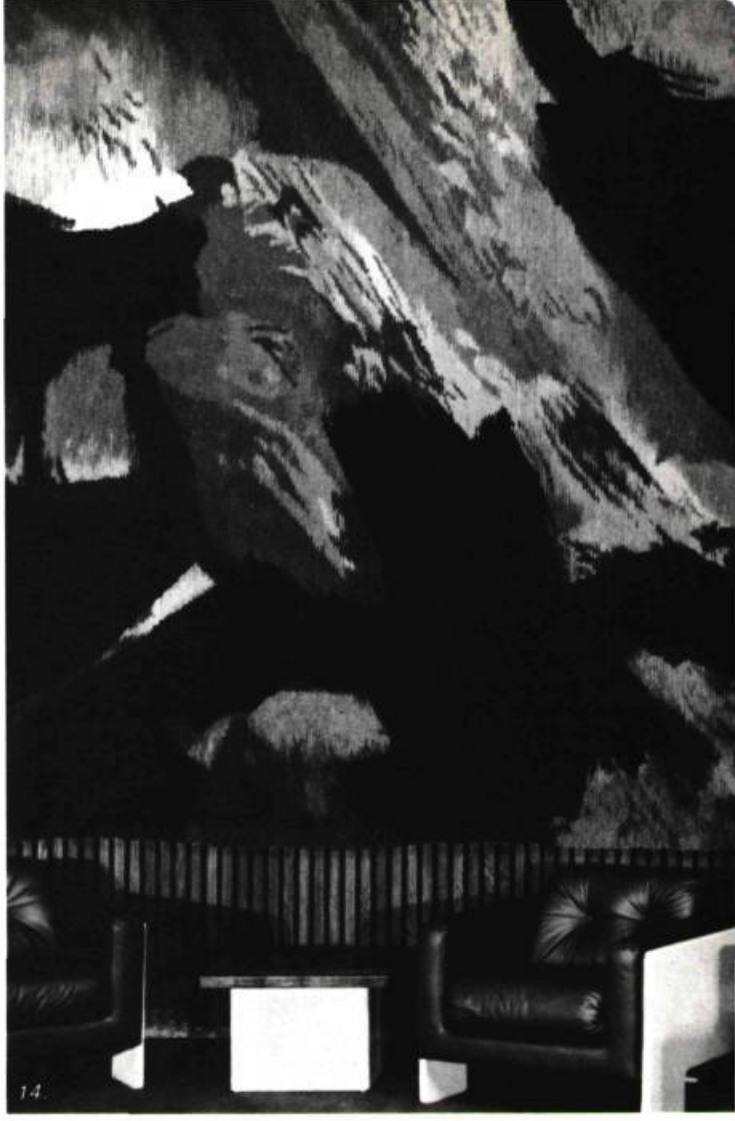
Quant à la sculpture de Zadkine, à demi-perdue dans l'ombre de la mezzanine et dans l'immensité du foyer principal, elle rappelle fâcheusement les bibelots posés sur les cheminées bourgeoises. Elle a des qualités. Mais son acquisition aurait été autrement significative au début du siècle, en pleine période cubiste; en 1969, elle serait davantage à sa place dans un musée. N'est-ce pas dans un centre des arts que l'on doit retrouver les œuvres qui s'alimentent aux sources les plus vives de l'art? Pour parler comme McLuhan, le choix a été fait en regardant dans un "rétroviseur".

Dans les cages d'escalier, les chandeliers géants en blocs de verre de William Martin, de Boston, se rapprochent de formes arborescentes mais rappellent de trop près le sucre candi. Le résultat est des plus discutable.

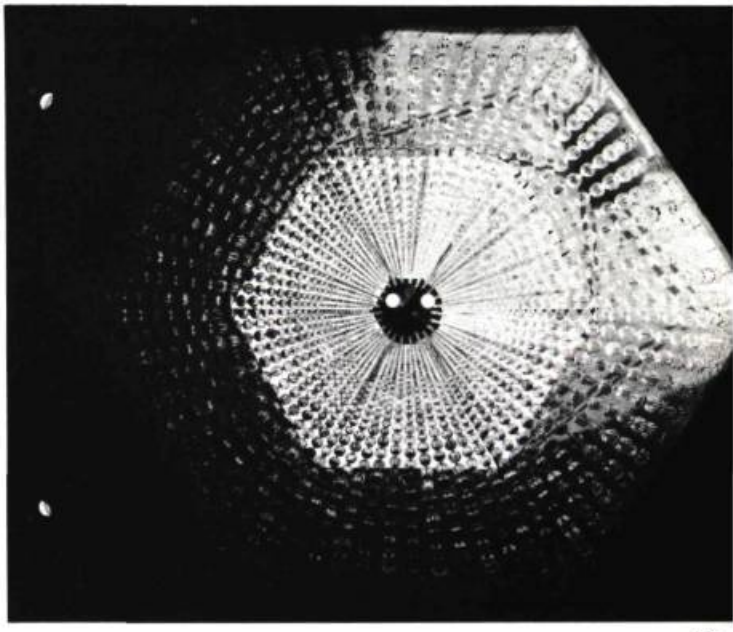
L'œuvre de Lorcini, faite de baguettes et de plaques d'aluminium, disparaît presque, beaucoup trop légère et trop mince pour faire vivre le mur sur lequel elle est apposée. Peu de recul encore pour la bien voir. Agrandie et multipliée, elle aurait pu apporter un contre-point intéressant aux murs extérieurs du côté est, un peu tristes dans leur sévérité. Mieux, on aurait pu demander à Lorcini, en collaboration avec les architectes et les ingénieurs, d'étudier la forme et les dimensions de la structure d'acier afin qu'elle se projette à l'extérieur du béton. La structure, incorporée à l'architecture mais en partie apparente, serait devenue une murale vraiment intégrée.

Jolie, mais d'une simplicité déconcertante, la fontaine de Julien Hébert détone par sa banalité. Ce n'est pas là l'œuvre d'un sculpteur. Par contre, Julien Hébert réussit pleinement comme *designer* quand il compose le plafond de la grande salle. Conçus d'après les impératifs de l'ingénieur en acoustique, les panneaux

suite à la page 22, première colonne



14.

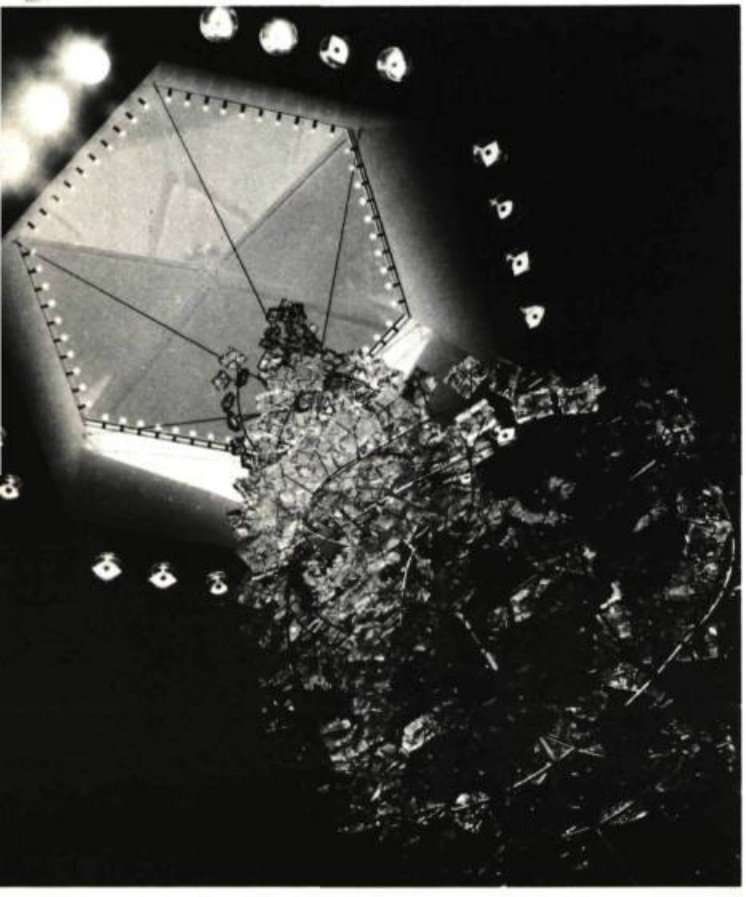


16.

14. Grande tapisserie du salon réalisée en France par Plasse LE CAISNE d'après le carton d'Alfred MANESSIER. Photo John Evans, Ottawa.

15. Le lustre du grand salon, offert par la Suède. Cette œuvre a été exécutée sous la direction de Carl FAGERLUND, de la cristallerie Orrefors, en collaboration avec l'architecte Fred LEBENSOLD et l'éclairagiste William LAM. Photo Alain Desvergnes.

16. Une des cinq sculptures suspendues au-dessus des escaliers conçues par le sculpteur William MARTIN, de Milton, Massachusetts.



d'arrière, mais très mal de l'arrière parce qu'elle est presque adossée au mur. Ceci pose un problème d'intégration. Il y aurait lieu de l'installer dans un lieu assez enveloppant mais qui permettrait de la voir aussi bien de l'arrière, et il faudrait en outre qu'elle soit mieux éclairée. Bien qu'il ne soit pas mauvais, je ne suis pas enchanté de ce Zadkine et j'en profite pour dire qu'à valeur égale on aurait dû miser sur un Canadien.

Q.—Passons maintenant à Jordi Bonet, qui tend à se spécialiser dans la production d'œuvres destinées aux grands ensembles dans le genre du Centre National des Arts, pour lequel il a fait de gigantesques portes en aluminium dont vous allez nous parler, et qui est en train d'installer à Québec, dans le Grand Théâtre, une murale dont on dira, paraît-il, du bien ou du mal.

R.—J'hésite à parler des portes de Bonet. Physiquement, elles font corps avec le bâtiment: fermées, elles remplissent le rôle de murales; de plus, elles s'ouvrent avec une grande facilité. Elles sont cependant, à mon avis, d'une inspiration froide. C'est de l'artisanat consciencieux, appliqué; c'est de la cuisine bien faite. Je ne voudrais pas accabler Jordi Bonet car on lui a confié un problème extrêmement difficile, et il l'a résolu élégamment. Pourtant, je n'aime pas personnellement cette sorte d'intégration. Ce n'est qu'une intégration entendue dans un sens immédiat et qui restreint l'imagination de l'artiste. C'est la perpétuation de l'*art décoratif* des siècles derniers.

Q.—Derrière les portes de Jordi Bonet—qui défendent le saint des saints—se trouve une tapisserie immense d'Alfred Manessier.

R.—C'est un bon Manessier. Que faut-il entendre par là? Manessier est un excellent peintre mineur. Dans sa production, il y a des œuvres assez quelconques, mais cette tapisserie est excellente. D'autant que le carton a été magnifiquement servi par le lissier Plasse-Le Caisne qui, non seulement, a exécuté l'œuvre mais a eu part à sa création et l'a du reste signée au même titre que Manessier car, quand Plasse-Le Caisne exécute un ouvrage, il invente au fur et à mesure—évidemment, dans le prolongement de l'esquisse. L'un et l'autre ont réussi à composer une œuvre monumentale, d'un mouvement immense et qui nous emporte. D'autre part, elle correspond à l'orientation de l'art canadien au cours des quinze années qui ont suivi la fin de la dernière Grande Guerre, c'est-à-dire à notre expressionnisme abstrait. Elle correspond aussi, dans l'esprit de Manessier, au caractère de la nature canadienne. Cet artiste a été très impressionné par les forêts et les lacs du Canada et, sous le coup du choc qu'il en a ressenti, il a exécuté toutes ses œuvres depuis quatre ou cinq ans, y compris cette tapisserie.

Q.—Passons de Manessier aux étendards de Norman Laliberté, installés au-dessus des bars.

R.—Ces étendards sont des bannières faites d'étoffes suspendues à une tige et juxtaposées de façon à former *tapisserie*. Laliberté est Américain, mais je crois qu'il est d'ascendance canadienne-française. Ces décorations sont sans prétention. Certains de mes collègues ont évoqué Dallaire. C'est un éloge à leur faire parce que Dallaire avait beaucoup d'esprit, beaucoup d'imagination. Laliberté ne possède peut-être pas une inspiration de même qualité, mais il a réussi quatre tapisseries—quatre décorations murales si vous préférez—très différentes les unes des autres et dont chacune est empreinte d'humour, de fantaisie et de charme, avec une certaine volupté qui n'est pas sans rappeler l'art oriental.

Q.—Et la murale de Lorcini?

R.—Cette fois, il s'agit d'art intégré dans un sens quasi absolu. Non seulement la murale fait corps avec le mur, mais elle n'est pas loin de s'y anéantir. Avec ses lames d'aluminium, Lorcini crée, comme à son habitude, un rythme bien ordonné, mais il n'a pas réussi à l'animer et à faire jouer les ombres portées sur le fond de béton gris et rugueux.

Q.—Que vous semble du rideau de scène que Micheline Beauchemin a exécuté pour l'immense salle de l'Opéra?

R.—Je dirais que c'est peut-être la pièce maîtresse de la décoration du Centre National. C'est une révélation, une fête de la couleur et de la lumière, une réalisation absolument extraordinaire. Je crois bien que c'est un des plus beaux rideaux de scène du monde. C'est le plus grand, en tout cas, qu'on ait jamais tissé de cette façon. Le travail a été fait au Japon sur des métiers

suite à la page 22, deuxième colonne

mobiles en métal perforé deviennent dans leur langage inattendu mais clair, des surfaces animées de jeux de formes et de modulations sensibles. Voilà de l'intégration. Autour de la grande salle, les grilles de métal anodisé de Slater, sans être éblouissantes d'invention, atteignent bien leur but: faire écran entre la salle et les foyers.

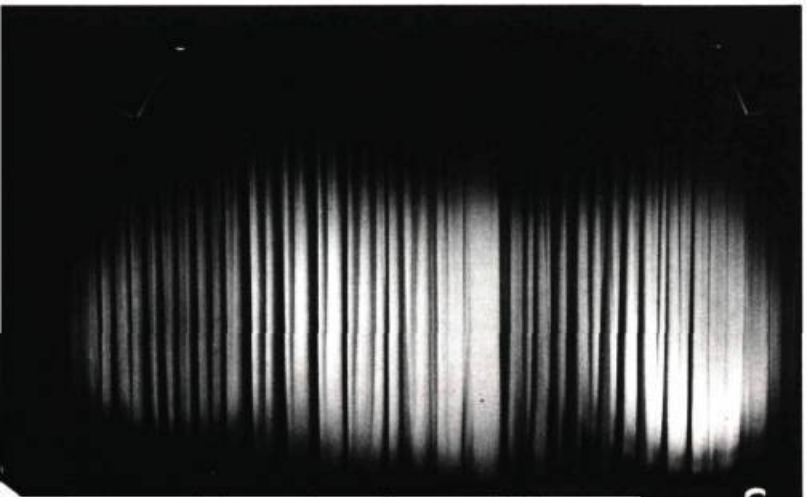
Pour ne pas abandonner certains poncifs, on a conservé dans cette salle le tapis et les fauteuils rouges, synonymes de luxe, de pompe, de théâtre traditionnel. Symbolisme usé s'il en est, que rajeunit en partie l'éclairage qui vient du plafond et des murs, ce dernier composé de bandes verticales d'ampoules nues de faible intensité qui se reflètent dans du verre texturé. La lumière d'un jaune doré participe à l'harmonie rouge et or dont on n'a pas su se passer et qui n'a pas été remise en question. Encore un choix fait dans un ''rétroviseur''!

Immenses, les portes de Jordi Bonet font mieux que supporter le voisinage du béton. Leur dimension monumentale, l'ampleur des rythmes, entretiennent avec l'architecture environnante un rapport juste et intime. Leur matière—l'aluminium coulé, produit très actuel—leur riche texture, créent des zones de lumière et d'ombre qui adoucissent ce que ces immenses pans pourraient avoir de trop brutal. Chaude et sereine, coupée de quelques accents, la tapisserie de Manessier accentue l'intimité de la petite salle de concert, salle qui, en fin de compte, est la plus harmonieuse mais qui, par ses dimensions, est réservée aux réceptions officielles et aux concerts de musique de chambre.

Pour les rideaux de scène de Micheline Beauchemin et de Mariette Rousseau-Vermette (1), on a suivi la bonne tradition qui veut que le rideau utilitaire soit doublé d'un rideau d'apparat. Commes les portes de Bonet, ils aident à passer de la vie quotidienne à la vie imaginative. Ils donnent le goût de la fête et ouvrent sur le merveilleux. Micheline Beauchemin a utilisé au maximum les coloris luxuriants et les matières scintillantes: le doré, l'argenté, le vert, le rouge, les teintes électriques qui émanent des matières. Là où elle fait preuve de renouvellement, c'est en utilisant des plastiques et d'autres matériaux très communs. Jusqu'à la limite, elle joue le jeu du brillant, du voyant. Et elle gagne.

Au Centre National des Arts, il y a donc des œuvres d'artistes en assez grand nombre. D'ailleurs, on imagine mal comment on aurait pu se passer de leur pouvoir créateur. L'intégration est-elle faite pour autant? Une bonne architecture et quelques bonnes œuvres ne font pas un ensemble cohérent. A l'exception du plafond de la grande salle, des portes et des rideaux de scène, et en dépit de rares efforts louables, l'intégration reste à faire. Après la Place des Arts, on aurait espéré mieux. Il aurait fallu que le maître d'œuvre consente à partager ses responsabilités au tout début du projet avec les artistes, les *designers*, les spécialistes de l'aménagement intérieur, et ne se contente pas, pour meubler les temps morts qui ont été mis là, volontairement ou non, de leur faire jouer, après coup, un rôle d'amuseurs.

(1) Le rideau de Mariette Rousseau-Vermette n'était pas visible lors de l'ouverture. Il m'est donc impossible d'en parler mais, connaissant les grandes qualités de ses travaux antérieurs, je suis sûr qu'il est à la hauteur de ses autres œuvres.



spéciaux. Le soir de l'inauguration, les spectateurs ont applaudi le rideau de scène—avant même d'applaudir les danseurs du ballet *Kraanerg*. Il est fait pour capter la lumière, et, de diverses façons. Il est d'abord translucide quoi qu'il reçoive aussi la lumière en contre-plongée de l'avant-scène et prenne, de cette façon un relief saisissant. D'autre part, je sais que l'artiste voudrait le voir éclairer de face, pleins feux, de façon à éliminer presque les ombres portées. Je ne l'ai pas vu ainsi mais, tel quel, il est absolument splendide.

Q.—Julien Hébert a conçu deux œuvres importantes pour le Centre. Tout d'abord, une fontaine qui suscite chez vous certaines réserves?

R.—C'est-à-dire qu'en plein jour la fontaine me paraît simpliste. Une fontaine ne remplit pas seulement un rôle fonctionnel et utilitaire; elle doit être en même temps un pôle d'attraction. Or celle-ci me semble un peu rigide, un peu puritaine. C'est un défaut ou, plutôt, une tendance que l'on peut déceler ailleurs au Centre National et, peut-être, me direz-vous, dans toute la ville d'Ottawa . . . Ceci dit, j'ai vu la fontaine, hier soir, et, sous la lumière des projecteurs, l'ombre des vasques, l'eau elle-même qui s'illumine et les sous que l'on a eu la bonne idée d'y jeter pour la chance lui donnent du ton, de la vie. Si bien que, malgré les réserves déjà exprimées, j'accepte la fontaine telle qu'on peut la voir, le soir. Il serait souhaitable d'ajuster l'éclairage pour lui permettre de retrouver, le jour, son charme nocturne.

Q.—Julien Hébert a également établi le plafond de la salle de l'Opéra.

R.—Ici, je maintiens mes réserves. En soi, il est beau et irréprochable mais trop spectaculaire. Il devrait se faire oublier comme celui du Théâtre. Ce dernier est formé de grillages noirs qui servent uniquement à masquer les passerelles et les dispositifs d'éclairage fixés au plafond. Je trouve que le plafond de l'Opéra attire l'attention au détriment de la scène et de son corollaire, le rideau.

Q.—Enfin, en banlieue, si je peux m'exprimer ainsi au sujet du studio expérimental, on trouve une grande fresque murale qui s'étend sur deux étages. Oeuvre de William Ronald, elle est très haute en couleur.

R.—Oui, elle possède un petit caractère *psychédélique* qui convient d'ailleurs assez bien, en principe, au foyer du studio expérimental. Cette grande fresque pose toutefois, de la façon la plus aiguë, le problème de l'intégration. Strictement parlant, elle est intégrée puisqu'elle entoure entièrement le hall qui sert de foyer au studio et correspond en outre à l'atmosphère que l'on voulait y créer. Même si elle est un peu superficielle, elle demeure joyeuse et gaie. Je l'accepterais donc volontiers si elle s'accordait avec l'ensemble du Centre, mais il est évident, nonobstant les directives supposées de la Commission consultative ou de l'architecte, que c'est ici que devait intervenir la sensibilité de l'artiste. Elle aurait dû lui permettre de donner à son œuvre les qualités que je lui reconnais tout en respectant le caractère général du Centre et en l'épousant par la qualité de l'invention et de la sensibilité et non par des rappels directs des formes architecturales.

Q.—En terminant, pourriez-vous nous parler du rideau de scène du Théâtre? Conçu et exécuté par Mariette Rousseau-Vermette, nous n'avons malheureusement pas pu le voir du fait que les dispositifs scéniques de *Lysistrata* ne permettaient pas de l'abaisser le soir de l'ouverture.

R.—C'est la raison pour laquelle on en a peu parlé, et c'est grand dommage. Je le connais par la maquette. Non pas une maquette à la gouache ou à l'aquarelle mais une tapisserie tissée à petite échelle et qui donne une idée exacte de la grande. Or, cette tapisserie a des qualités de chaleur, de volupté, d'authenticité et, en même temps, de monumentalité, qui en font une grande œuvre, et je souhaite qu'on lui consacre une inauguration spéciale dès que d'autres représentations le permettront.

Carnet des Arts, Radio-Canada, juin 1969

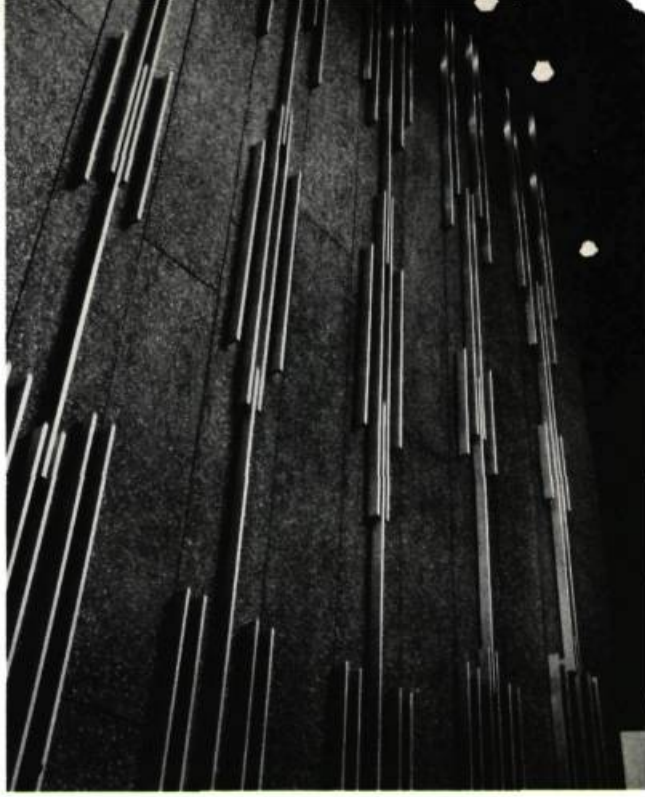
17. Le rideau de scène de Mariette ROUSSEAU VERMETTE

18. Deux portes en aluminium, de Jordi BONET, s'ouvrent sur le salon. Photo Herb Nett, Toronto.

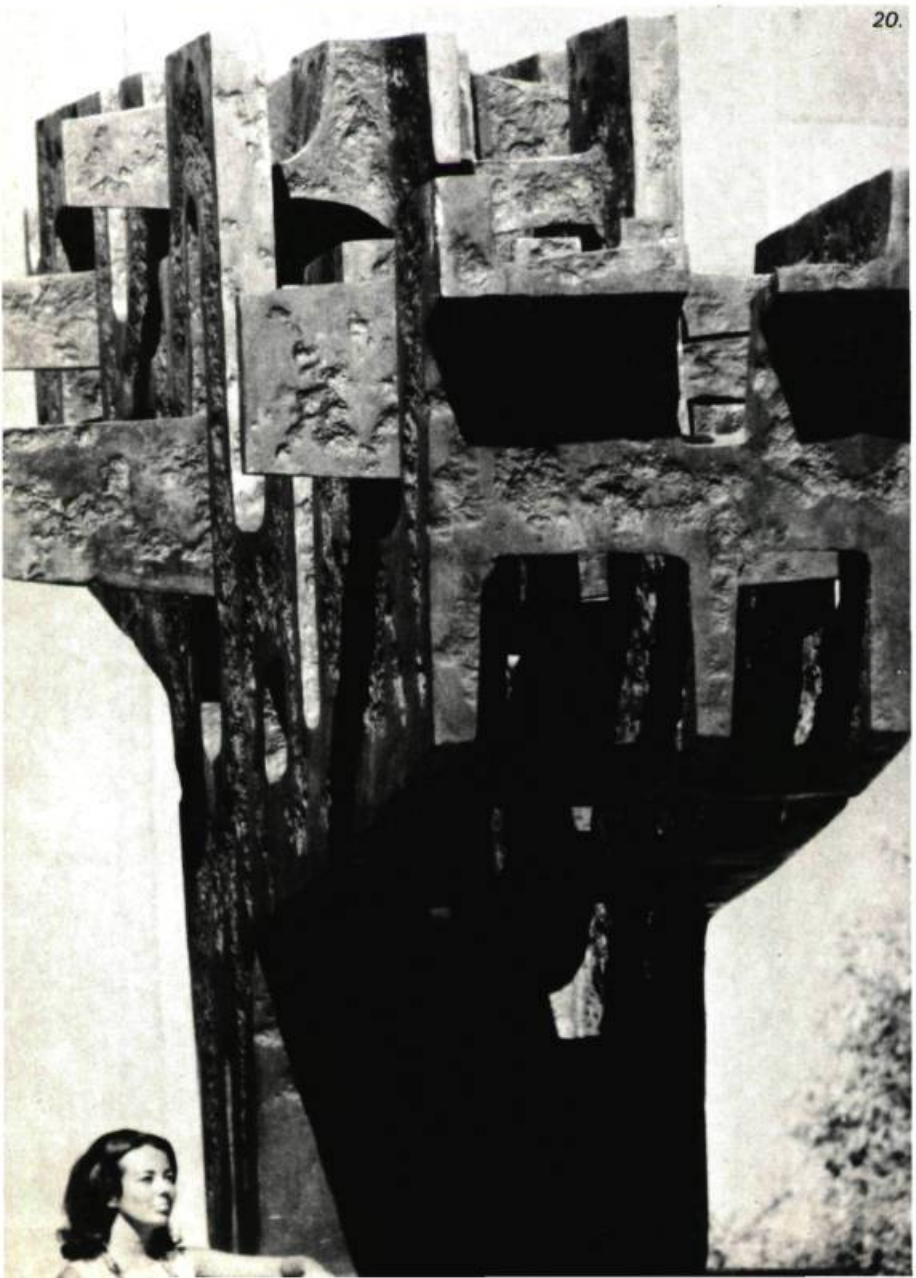
19. A l'entrée, un décor mural en aluminium, de Gino LORCINI, s'élève le long du mur de béton. Photo Herb Nott, Toronto.

20. La sculpture de Charles DAUDELIN. Photo Alain Desvergnes.

18.



20.



21. La sculpture de ZADKINE (détail). Photo Alain Desvergnes.

Les donations
Dès le début, le Comité consultatif des arts plastiques du Centre National des Arts a convenu qu'aucune donation d'œuvres d'art ne serait acceptée à moins qu'elle ne soit conforme à l'esprit d'unité de l'ensemble architectural.
Un lustre suédois et deux tapisseries polonaises répondant aux exigences préétablies, furent acceptés. Par leur présence, ces œuvres témoignent non seulement de sentiments d'amitié mais aussi de goûts partagés entre les peuples.