

ARCHITECTURE/QUÉBEC

U R Q



LE DESSIN D'ARCHITECTURE

8

JUILLET/AOÛT 1982 3 \$

stance  
leurs  
stinctif  
asses...  
aquelet  
rénage-  
and Lee  
83



*“Un concept éblouissant... une exécution originale.”*

**UN PLAFOND  
DOIT SE FAIRE  
ADMIRER...  
EN SILENCE.** Pour la plupart des gens, un plafond se doit d'offrir un aspect agréable.

La Division de l'insonorisation de Fiberglas Canada estime qu'un plafond doit être aussi esthétique que fonctionnel.

C'est bien pour cette raison que nous avons mis au point deux types de panneaux insonorisants pour plafond : Sonoglas et Sonoboard... qui feutrent le bruit en l'absorbant au

lieu de le réfléchir. Ils réduisent ainsi son intensité pour faire de la pièce un refuge de calme et de tranquillité.

Ces panneaux disposent en effet d'un coefficient de réduction du bruit plus élevé que celui des panneaux de fibres minérales.

Les panneaux Sonoglas et Sonoboard sont proposés en de nombreuses épaisseurs, avec un choix de finis aussi attrayants les uns que les autres pour offrir à la fois insonorisation et beauté. Si bien que la beauté de vos plafonds se fera admirer... en silence!

**FIBERGLAS  
CANADA INC**

DIVISION DE L'INSONORISATION

3080 YONGE STREET, TORONTO (ONTARIO) M4N 3N1



LA REVUE DES MEMBRES DE  
L'ORDRE DES ARCHITECTES DU QUÉBEC

5

ÉDITORIAL  
Pierre Boyer-Mercier

8

LE DESSIN D'ARCHITECTURE  
Pierre Boyer-Mercier

15

LA PERSPECTIVE... HISTORIQUE  
Odile Hénault

19

DRAWINGS FOR SALE  
Douglas Crimp

22

AN OUTSIDER'S VIEW  
Kenneth Frampton

LE PRIX D'EXCELLENCE EN ARCHITECTURE 1982



Juillet-août 1982  
©GROUPE CULTUREL PRÉFONTAINE 1982  
ISSN 0710-1162

Courrier de la deuxième classe, autorisation en cours.

# Corian® différencie vos autres - ceci longtemps après que

**CORIAN\* de Du Pont est massif et non-poreux, afin de faciliter l'entretien et d'assurer une durabilité, introuvable dans les autres matériaux de surface.**

Lorsque vous introduisez CORIAN de Du Pont dans des spécifications, l'aspect spécial que vous choisissez durera, car CORIAN est un matériau de surface entièrement unique.

A l'encontre des minces stratifiés en plastique ou des produits à couche de gel, qui peuvent facilement être endommagés de façon irréparable, le CORIAN durable est massif, la couleur et le motif vont de part en part.

CORIAN possède un aspect subtil, doucement plaisant. Il est lisse comme le satin et chaudement agréable au toucher. Il est neutre et conciliable. Mais la caractéristique la plus remarquable de CORIAN, résultat de sa construction massive et non-poreuse, réside à éviter les effets ravageurs du temps et d'une rude utilisation, ceci avec rien de plus qu'un entretien quotidien, moyen.

Comme il est non-poreux la plupart des taches, sur le CORIAN, s'enlèvent avec un linge humide. Des taches plus tenaces, même des brûlures de cigarettes, s'enlèvent à l'aide d'un agent nettoyant ménager. Des éraflures ou des coupures accidentelles peuvent être réparées avec du papier de verre fin. Tout ceci peut se faire sans endommager, de façon permanente, la beauté de CORIAN.

Néanmoins, en dépit de sa résistance intégrée, CORIAN peut être travaillé et façonné comme un bois dur fin et on peut faire discrètement des joints en employant l'adhésif spécial de Du Pont. Ceci afin d'obtenir des effets particuliers de créations, qui vous permettent d'apposer une marque durable et personnelle sur un projet.

## **Obtenez plus de renseignements au sujet de CORIAN.**

Pour obtenir plus de renseignements au sujet du CORIAN en feuilles et façonné ainsi que la disponibilité des couleurs, veuillez vous référer au dossier de Sweet. Il est possible d'obtenir gratuitement notre livret de 16 pages, "Créations avec Corian," en écrivant à : Du Pont, Box 455, 55 McCaul St., Toronto, M5T 2W7.

\*CORIAN est la marque déposée les produits en méthacrylate de méthyle de Du Pont. La grande photo montre une feuille en CORIAN de 3/4", le rebord étant fini d'une des mille manières possibles.



*Ce dessus en CORIAN suscite les compliments des clients. Il est installé au The Carvery, à Toronto. Créateur Robert M. Lozowy.*



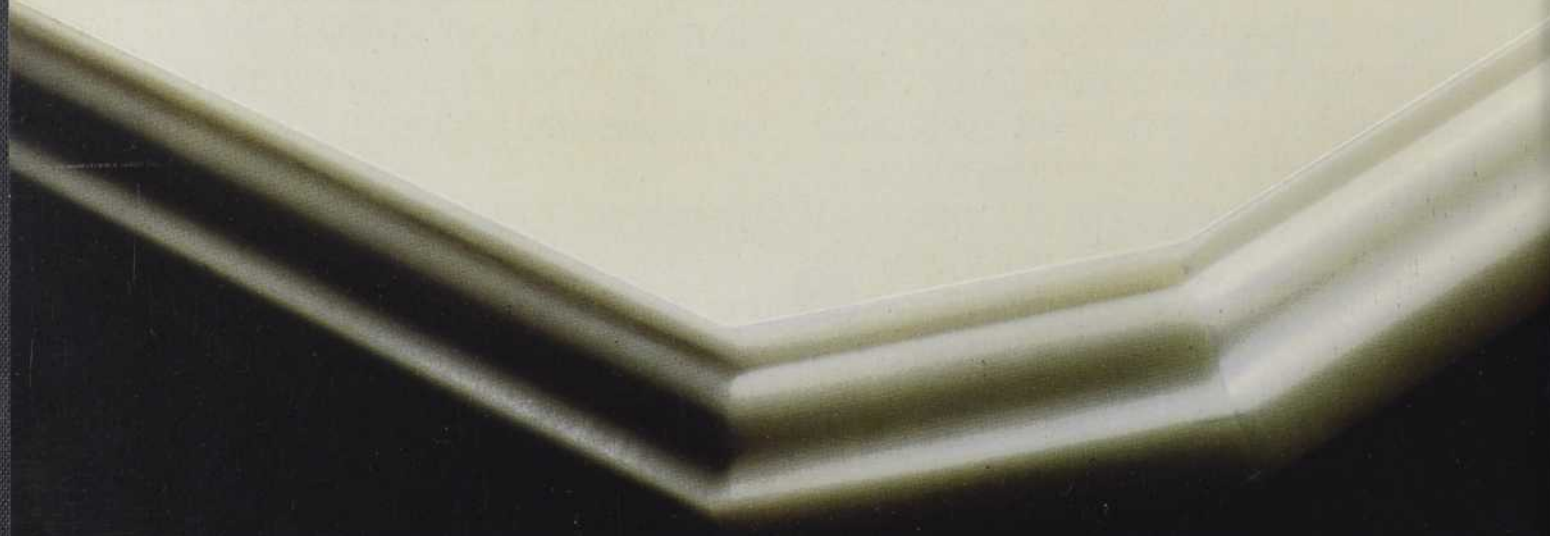
*Cet ensemble monobloc, moulé, de CORIAN. Installé au Mark Hopkins, à San Francisco. Créateur J. Ray Baker.*



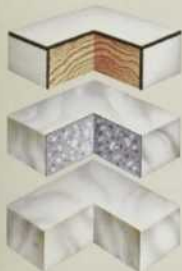
*Marches et entourage de la baignoire en CORIAN dans la suite présidentielle, au Red Lion Inn, à Seattle. Créateur Tom Lyons.*



*Utilisation inhabituelle du CORIAN pour les pots de plantes et les escaliers roulants au Hartford Civic Center, au Connecticut. Créateur John Alterisio.*



# vos conceptions de toutes les autres surfaces auront vieilli.



stratifiés plastiques à coller sur un fond servant de support

marbres synthétiques, fond poreux, mince surface décorative

CORIAN est massif - la beauté va de part en part



Dispositions gracieuses au Hay Adams Hotel, remis à neuf, à Washington, D.C., gracieuseté des créateurs et des installateurs de CORIAN, Custom Veneer Inc.

*Corian est massif - de part en part*

# CORIAN

DU PONT



## Le Musée des beaux-arts de Montréal et

### L'Ordre des architectes du Québec

en collaboration avec: La Banque nationale de Paris  
Héritage Montréal  
The Samuel and Saidye Bronfman Family Foundation  
présentent les conférences « **AMÉNAGER MONTRÉAL** »

Dates	Thèmes	Conférenciers
9 sept. 1982	Projection des films « Montréal » (Pathe-Cinéma/Prisma 1978) et « La cité de Notre-Dame » (ONF 1942) Exposé de la problématique des conférences	Jean-Claude Marsan
16 sept. 1982	« The Corporate City: Montreal as prototype and exception »	*James Lorimer
23 sept. 1982	« Le modèle montréalais: un conglomérat de villages »	Alain Médam
30 sept. 1982	« L'aménagement et les communautés culturelles à Montréal »	Gerald Godin
7 oct. 1982	« Les styles de vie et leur mise en valeur »	Anne Cauquelin
14 oct. 1982	« Le rôle des gouvernements dans l'aménagement de Montréal » « Le rôle de l'entreprise privée dans l'aménagement de Montréal »	Alain Duhamel *Henry Aubin
21 oct. 1982	« Le rôle du projet alternatif dans l'aménagement »	Maurice Culot
28 oct. 1982	« Le zonage au centre-ville: comparaison de l'expérience de Toronto et de Montréal »	*Geroge Baird (Tor.) Clément Demers (Mtl)
4 nov. 1982	« La participation dans l'aménagement: comparaison de l'expérience de Vancouver et de Montréal »	*Norman Hotson (Van.) *Mark London (Mtl)
11 nov. 1982	« Points de vue: l'aménagement futur de Montréal »	Hubert Chamberland *Robert Cohen Lysiane Gagnon Louis Jalabert Jean-Claude Marsan

\*Ces conférenciers donneront leur exposé en anglais

# Le dessin d'architecture: à la découverte d'un langage

« Le langage se définit comme un système de signes destiné à l'expression de la pensée et à la communication » (Quillet)

Les dessins de présentation et de travail des architectes connaissent depuis quelques années une vogue extraordinaire, comme en font foi les livres et les expositions qui leur sont consacrés. Leur beauté intrinsèque, les idées nouvelles qu'ils véhiculent, font que de nombreux collectionneurs les convoient.

Ces dessins révolutionnaires, tantôt critiques, utopiques, plastiques ou tout simplement « à la mode », témoignent souvent d'une profonde méfiance face aux pratiques actuelles en architecture. Certains semblent même remettre en question l'ensemble des structures économiques, sociales et culturelles de notre époque.

Mais s'agit-il là véritablement d'architecture, ou ces dessins appartiennent-ils à une autre définition du réel qui se résumerait en une tentative purement intellectuelle de transgresser la science du bâtiment. Et si tel est le cas, dans quelle mesure y parviennent-ils? La raison d'être de l'architecture fournit déjà quelques éléments de réponse.

De même que la sculpture, la peinture ou la gravure, l'architecture est un art *matériel* dont résulte un objet. Mais elle appartient aussi à un ordre *immatériel* puisqu'à l'instar de la musique, de la littérature ou du théâtre elle peut devenir un événement.

Ces diverses manifestations de l'art ont pour lieu commun de contenir leur finalité propre. Ainsi, en constituant un achèvement en soi, appartiennent-elles à l'ordre des représentations *primaires*. Par contre, en prédisant un bâtiment ou en rappelant un événement, un dessin d'architecture ou une photographie appartient à l'ordre des représentations *secondaires*.

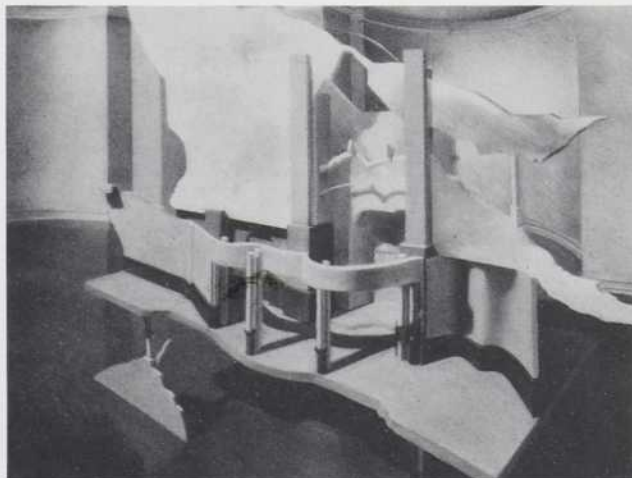
La différence fondamentale apparaît lorsque l'on s'arrête à réfléchir au contenu du concept de *finalité*. Le tableau et l'œuvre littéraire possèdent autant d'existences qu'il existe d'individus. L'un comme l'autre relèvent d'une perception subjective du réel. La finalité du dessin architectural se trouve ailleurs qu'en lui-même, et ne transmet par conséquent qu'une perception partielle de la réalité bâtie. La capacité de produire une perception globale de l'architecture, qui relève du sens du toucher et, par extension, des autres sens, dans ses rapports psychophysiques avec l'environnement immédiatement perceptible, et que l'on appelle perception haptique, ne s'y trouve pas. Plutôt que d'une émotion plus ponctuelle, comme c'est le cas devant un tableau, il s'agit là d'un ensemble de perceptions qui interagissent chez

l'individu et le situent dans l'espace. Bien que le dessin architectural génère un objet tridimensionnel lorsqu'il se matérialise, il n'apparaît pas évident que ce moyen d'expression contient un caractère *immatériel*, qu'il produira un *événement*. Les aspects sensoriels des perceptions générées dans les rapports de l'architecture avec notre propre épiderme créent entre autres impressions celles de grandeur ou de petitesse, de proximité ou d'éloignement, d'inclusion ou d'exclusion, de stabilité ou de vertige. Tous ces éléments constituent les diverses sensations haptiques. Ces impressions sont à leur tour accentuées par la perception subjective de chacun sur le plan de l'échelle associative, c'est-à-dire la mémoire qu'on a d'autres lieux similaires précédemment perçus; sur le plan de l'échelle circonstancielle, c'est-à-dire des variables de la situation du sujet dans le temps et dans l'espace; et sur le plan de l'échelle contextuelle, c'est-à-dire de l'environnement physique et ses effets interactifs, dont la lumière, la couleur et la texture.

De ce qui précède, il ressort que le dessin architectural contient ses propres limites d'expression. Il conserve pourtant la capacité d'alimenter l'imaginaire, par définition illimité, et n'en demeure pas moins un mode d'expression plastique, le plus immédiat et le plus courant des moyens d'expressions de l'architecte. Le problème du dessin architectural, tel qu'il se pose à nous, découle de l'alternative suivante: peut-il exister en soi ou doit-il absolument pour justifier son existence même se transformer en architecture? Dans le premier cas, peut-il n'appartenir qu'à l'ordre de la représentation ou du pur exhibitionnisme? Aux yeux des puristes, qui se retranchent derrière la définition des mots et ne leur permettent aucune extension, assurément.

Pourtant, il est impossible aux architectes de nier les effets stimulants des pratiques épicuriennes ou critiques de certains de leur confrères ou d'artistes qui exposent ou publient leurs dessins. Entre le mot et le geste, entre les théories idéalistes de ceux qui cherchent à découvrir les clés de l'impossible perfection et la pratique souvent desséchante par ses côtés trop terre à terre, le dessin architectural ne demeure-t-il pas au bout du compte le seul espoir de voir se développer un authentique langage contemporain, générateur de notre patrimoine de demain?

Pierre Boyer-Mercier



Robert Schwartz  
"Facciata Series Untitled # 4"  
Pastel on Canson Charcoal Paper  
19 1/4 x 25 1/2  
Dated 3/79.

# LEVIN



Po  
ch  
Q  
viny  
de v  
tion,  
en p  
nou  
rélec  
Le  
man  
trava  
"trav  
la co  
en v  
pas e  
remp  
Un  
viny  
taies  
tapes  
viny  
pas,  
danc

# VINYLE

## Pour une beauté durable, choisissez le vinyle.

Quand il s'agit de poser un parement, le vinyle est le matériau de l'avenir. Aux points de vue esthétique, durabilité et coût d'installation, le parement en vinyle remplace de plus en plus les parements classiques dans les nouvelles constructions et les travaux de réfection.

Le parement en vinyle est léger, facile à manipuler et à découper... permettant un travail plus rentable. Il est également facile à "travailler" pour le découpage sur mesure ou la correspondance des angles. Le parement en vinyle ne s'entaillera pas et ne s'écrasera pas en cours d'installation, évitant ainsi les remplacements coûteux.

Une autre raison valable d'adopter le vinyle: sa demande croissante. Les propriétaires de maison désirent profiter des avantages uniques offerts par les parements en vinyle. Le vinyle ne se déforme pas, ne pourrit pas, ne s'écaille pas et ne pèle pas. Il ne faut donc jamais le repeindre. Il ne rouille pas, ne

se pique pas et ne se fend pas, et comme les couleurs sont incorporées au matériau même, les égratignures et les petites coupures restent dissimulées. Les parements en vinyle conservent très longtemps leur aspect neuf.

Le vinyle répond à toutes les exigences des parements modernes y compris le coût. Le vinyle est "rentable" avec installation comprise et est disponible avec garanties de 30 à 40 ans. Désirez-vous poser un parement sur une maison neuve ou à restaurer?

Choisissez le vinyle.

### Le vinyle: un matériau polyvalent par excellence.



LE CONSEIL  
DU VINYLE  
DU CANADA

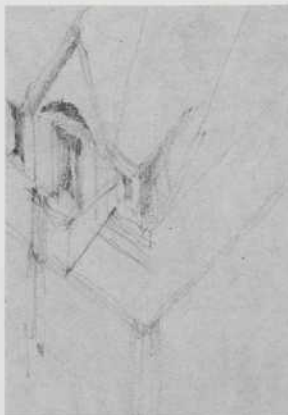
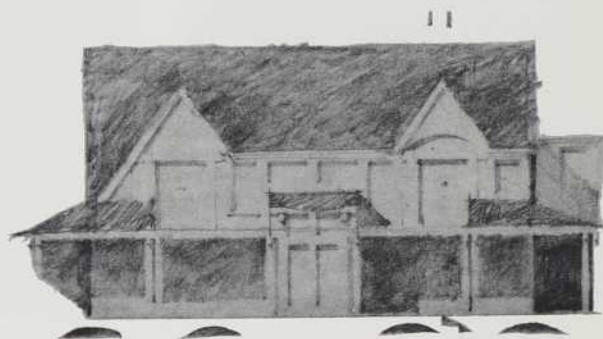
6205 Airport Road  
Bureau 103  
Mississauga, Ontario L4V 1E3

# LE DESSIN D'AR

## Le dessin pour soi et le dessin pour les autres

Si le dessin architectural dans ses incidences *théoriques* peut prendre plusieurs significations et par là soulever plus d'un débat, il n'en demeure pas moins que *dans la pratique*, une plus grande unanimité s'établit autour de son processus.

La phase initiale du développement de l'idée et de son expression par le dessin est un exercice personnel de conceptualisation et d'évaluation pratique de la solution architecturale proposée. De même que la pensée se formule par le langage parlé, la création de formes dépend de la capacité de développer des images mentales appelées protoformes et de les transposer en images graphiques. Cette première étape, pour l'architecte, qui comprend le dessin de premier jet et l'esquisse préliminaire, constitue le dessin pour soi. La transmission des idées, ou le dessin pour les autres, se divise lui-même en deux étapes: le dessin de présentation, traité plus à fond dans un article subséquent, et le dessin d'exécution, dont il sera brièvement question à la fin de cet article.



Dessins progressifs pour une résidence au lac Memphremagog. Peter Rose architecte/croquis de W.M. Pimlott.

# ARCHITECTURE



**"Look at my sketch,  
everything is in it."**

L'aperception telle que définie par Eric Mendelsohn, une notion statique pour les opposants du modernisme qui eux, préconisent la progression de l'idée par le dessin.

Eric Mendelsohn, croquis et photographie, Tour Einstein, Postdam.

## Le dessin de premier jet ou l'expression de l'aperception

Pierre Boyer-Mercier

*« L'architecte habile qui fait un projet doit nécessairement voir en imagination les matériaux qu'il va employer, leur forme et leur dimension; il apprécie leurs qualités et leur nature; il bâtit dans son esprit en une journée ce qu'il faudra plusieurs années pour édifier, et le carré de papier qui est devant lui est déjà un vaste chantier où travaillent maçons, tailleurs de pierres, charpentiers, serruriers, couvreurs, menuisiers, sculpteurs, etc... comme le musicien, qui écrit un opéra, entend les instruments divers de l'orchestre, les chœurs et les voix des chanteurs. »*

Viollet Le Duc

L'aperception étant l'« acte par lequel la conscience perçoit immédiatement et sans intermédiaire logique une idée, une vérité, une réalité » (Quillet), on peut définir le premier jet comme l'expression du moment initial d'aperception, alors que n'intervient aucune forme de jugement ou d'évaluation.

Il contient en germe l'intelligence du pourquoi et du comment, de la fonction et de l'impression. Le premier jet naît d'une synthèse générale des éléments du programme technique. C'est ce que l'on pourrait appeler l'intelligence ou la compréhension fonctionnelle. À cette intelligence fonctionnelle s'ajoute la perception et les relations métaphysiques ou essentielles propres à l'architecte et qui se manifesteront, au-delà du dessin, dans les rapports de notre corps avec le bâtiment.

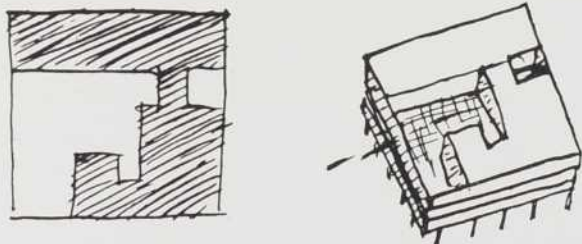
Le dessin qui, comme tout langage a pour fonction de transmettre une idée, permet à l'architecte de puiser dans sa mémoire les images qui lui paraissent les plus déterminantes dans l'expression de sa perception. Cette banque d'images à partir de laquelle l'architecte s'inspire s'établit selon trois types de connaissance.



**"In my opinion the greatness of an architect depends more on his power to realize that which is "house" than on his ability to design "a house", something prescribed by circumstance."**

**"Even before satisfying the client's specific needs, the force of the institution in society should be the background of his architectural decisions."**

**L. Kahn**



*l'expérience spatiale empirique*

Dans ses diagrammes pour la Villa Savoye, Le Corbusier enferme la trame dans les limites circonscrites par les murs, ce qui lui permet d'élaborer plus complètement la métaphore du paysage au sein des murs internes de la composition. On peut observer ce même phénomène dans son croquis de 1911 de l'atrium de Pompéi.

Par l'intelligence des rapports sociaux contemporains de même que des fonctions essentielles dans leurs rapports avec l'espace. Ces fonctions déterminent les activités humaines quotidiennes telles que dormir, manger, travailler, se recréer, etc. de même que le besoin d'isolement ou d'interactions sociales et individuelles, que celles-ci prennent la forme de la religion ou du travail, du besoin de sécurité, du sens de la propriété ou autre.

Par l'analogie historique qui permet d'évoluer d'un mode de compréhension à un autre grâce à l'intelligence et à la connaissance de situations tant sociales que personnelles vécues dans des circonstances historiques données. Ainsi, les solutions découvertes dans le passé par les individus et des sociétés qui évoluaient dans des environnements bâtis permettent-elles, par leurs manques et leurs réussites, de mieux appréhender la réalité contemporaine des rapports de la personne avec son milieu bâti.

Enfin, par l'expérience spatiale empirique propre à chaque architecte dont témoignent les échelles et les rapports spatiaux qu'il a lui-même tenté d'établir lors de l'élaboration de ses projets précédents, de même que la perception qu'il a de tant d'autres projets ou des leçons qu'il a pu tirer de la nature elle-même. Cette expérience lui permet non seulement d'évaluer les résultats obtenus mais elle se nourrit aussi de l'évaluation de ces rapports spatiaux par les utilisateurs.

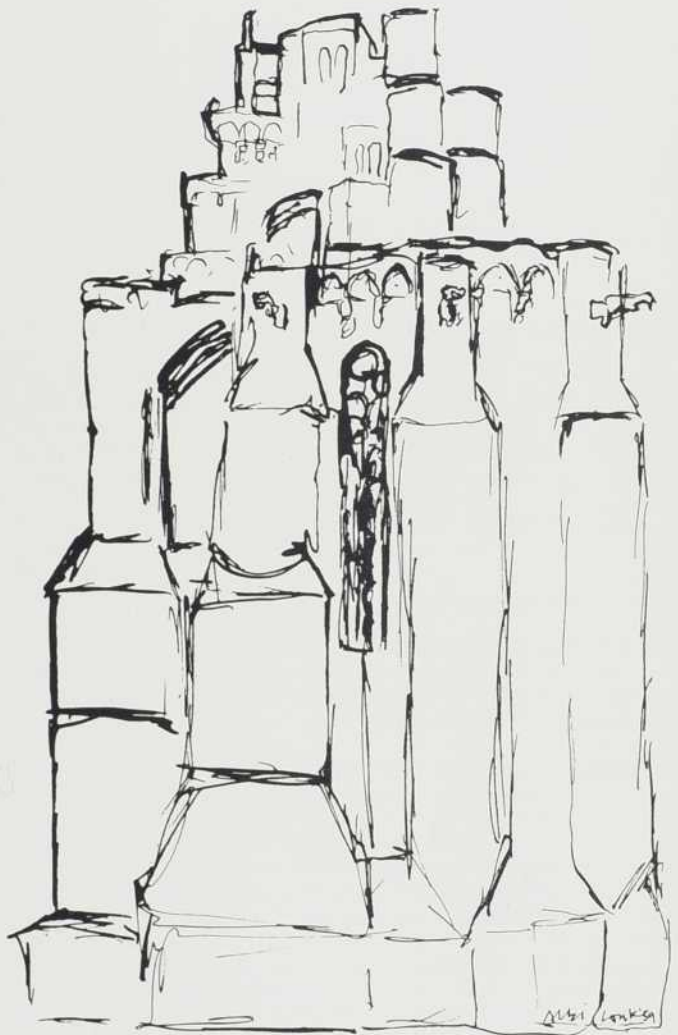
L'ensemble des connaissances acquises par son intelligence et son expérience prennent un caractère déterminant tant pour l'architecte que pour l'utilisateur qui doit les percevoir. La préoccupation la plus constante du premier jet jusqu'à l'exécution demeure la transmissibilité de l'idée ou de la protoforme. L'architecte établira, au moyen du dessin architectural, ses échelles spatio-temporelles.

**L'échelle associative:** l'échelle de l'espace telle que mesurée par les yeux et la mémoire, c'est-à-dire déterminée par des précédents. Établie sur la base comparative d'expériences vécues et stockées dans l'inconscient, cette échelle ressurgit lorsque l'on se retrouve dans une situation qui fait appel à la notion d'espace et fait ainsi renaître des émotions. Il en va de même du symbolisme dans l'établissement psychophysique des réseaux de signes auxquels nous sommes sensibles, chacun privilégiant ceux qui sont à ses yeux les plus puissants véhicules de sens ou les plus évocateurs d'impression.

**L'échelle circonstancielle:** par son pouvoir d'anticiper sur les événements, celle-ci demeure tributaire du temps. Elle place le sujet dans des situations qui déterminent des comportements purement subjectifs qui varient selon le fonctionnement psychologique de chaque individu. Un espace vaste éveillera chez l'un un sentiment de liberté, tandis que l'autre s'en sentira écrasé.

**L'échelle contextuelle:** elle génère des émotions par une utilisation judicieuse du contexte et ce, avec le maximum d'impact. L'environnement physique interagit avec les diverses dimensions de la nouvelle implantation. Le contexte peut revêtir soit un aspect statique: autres bâtiments, particularités du site, orientation ou réglementations; soit dynamique: les utilisateurs eux-mêmes. Les réactions et les interactions demeurent déterminantes pour l'évolution d'un espace architectural, tant chez l'individu qu'au sein du groupe.

On peut donc définir le dessin de premier jet ou l'aperception comme une forme d'expression globale dont l'évaluation se trouve momentanément en suspens. La nécessité de quantifier, d'établir que le concept est réalisable, découle du processus de design que l'architecte établira en procédant aux esquisses préliminaires.



*"In the presence of Albi, I felt the belief in the choice of its architectural elements, and what exhilaration and patience were combined to begin it and work towards its completion. I drew Albi from the bottom up as though I were building it. I felt the exhilaration. The patience it took to build, one didn't need, for I drew it without bothering about corrections or correct proportions. I wanted only to capture the excitement in the mind of the architect."*

L. Kahn

## L'esquisse préliminaire

Bien qu'il laisse libre cours aux protoformes, le premier jet n'en demeure pas moins inachevé. Ce que Viollet-Le-Duc « voyait en imagination » exige que l'on fasse appel à des moyens plus efficaces en fonction du but à atteindre qui demeure la réalisation d'un concept qui respecte certaines règles. Les esquisses préliminaires jouent ce rôle puisqu'elles déterminent pour la première fois au cours de l'élaboration du projet que l'on jette sur celui-ci un oeil critique, c'est-à-dire que l'on porte un jugement de valeur. Cette étape répond à trois besoins fondamentaux: **évaluation, précision et justification.**

## Le besoin d'évaluation

Le besoin d'évaluation implique deux processus distincts, le premier basé sur les critères d'autrui, le second basé sur ses critères à soi.

## Primum vivere... ou les critères d'autrui

La grille d'analyse matérielle demeure l'exemple type d'évaluation basée sur les critères d'autrui. Cette grille comprend l'ensemble des critères dont l'apport dépend d'autrui: coûts et besoins tels qu'établis par le client, disponibilité des matériaux et de la main d'oeuvre, réglementations et codes applicables, site et conditions du sol, orientation du soleil et vents dominants, environnement bâti etc... Au cours de cette étape, il ne faut négliger aucune de ces contraintes, à défaut de quoi des correctifs devront inexorablement être apportés aux dessins lors des étapes subséquentes.

## ...deinde philosophari... ou les critères à soi

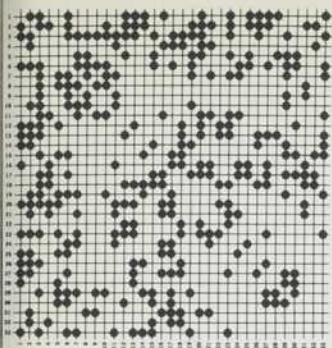
Le modèle, c'est-à-dire la représentation formalisée de la protoforme, vient du besoin d'évaluer ses propres critères architecturaux. Les limites intrinsèques du modèle font de celui-ci un mode d'expression privilégié par les chercheurs à partir de la forme la plus primaire du dessin, qui est le schéma, jusqu'à ses multiples sériels par ordinateur. Il ne saurait être question dans le cadre de cet article de les énumérer toutes ni d'analyser chaque type de dessin. Disons simplement que le besoin d'évaluation naît de la curiosité: il s'agit de mieux voir sinon faire progresser au moyen de techniques de représentations, schémas, coupes, élévations, plans, perspectives ou combinaisons de ceux-ci ce que l'on a d'abord aperçu lors du premier jet.

## The Basic Requirements of Dwelling

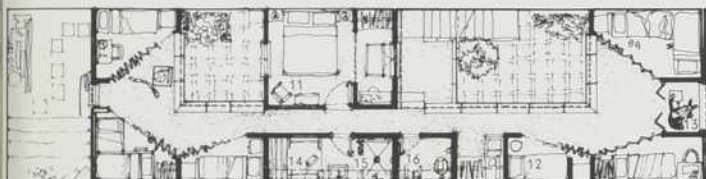
- 1 Efficient parking for owners and visitors; adequate manoeuvre space.
- 2 Temporary space for service and delivery vehicles.
- 3 Reception point to group. Sheltered delivery and waiting. Provision for information, mail, parcel, and delivery boxes; and storage of parcel carts.
- 4 Provision of space for maintenance and control of public utilities. Telephone, electricity, main water, sewerage, district heating, gaz, air conditioning, incinerators.
- 5 Rest and conversation space. Children's play and supervision.
- 6 Private entry to dwelling, protected arrival, sheltered standing space, filter against carried dirt.
- 7 Congenial and ample private meeting space; washing facilities; storage for outdoor clothes and portable and wheeled objects.
- 8 Filters against smells, viruses, bacteria, dirt. Screens against flying insects, wind-blown dust, litter, soot, garbage.
- 9 Stops against crawling and climbing insects, vermin, reptiles, birds, mammals.
- 10 A one-way view of arriving visitors; a one-way visible access space.
- 11 Access points that can be securely barred.
- 12 Separation of children and pets from vehicles.
- 13 Separation of moving pedestrians from moving vehicles.
- 14 Protection of drivers during their transition between fast-moving traffic and the pedestrian world.
- 15 Arrangements to keep access clear of weather interference: overheating, wind, puddles, ice and snow.
- 16 Fire barriers.
- 17 Clear boundaries within the semi-private domain. Neighbour to neighbour; tenant to management.
- 18 Clear boundaries between the semi-private domain and the public domain.
- 19 Maintenance of adequate illumination, and absence of abrupt contrast.
- 20 Control at source of noises produced by servicing trucks, cars, and machinery.
- 21 Control at source of noises generated in the communal domain.
- 22 Arrangements to protect the dwelling from urban noise.
- 23 Arrangements to reduce urban background noise in the communal pedestrian domain.
- 24 Arrangements to protect the dwelling from local noise.
- 25 Arrangements to protect outdoor spaces from noise generated in nearby outdoor spaces.
- 26 Provision for unimpeded vehicular access at peak hours.
- 27 Provision for emergency access and escape, fire, ambulance, reconstruction, and repairs.
- 28 Pedestrian access from automobile to dwelling involving minimum possible distance and fatigue.
- 29 Pedestrian circulation without dangerous or confusing discontinuities in level or direction.
- 30 Safe and pleasant walking and wheeling surfaces.
- 31 Garbage collection point enclosed to prevent pollution of environment.
- 32 Efficient organization of service intake and distribution.
- 33 Partial weather control between automobile and dwelling.



Diagramme d'interaction de Christopher Alexander.



Utilisation du schéma pour le développement de la « Generic House », Pérou 1969. Projet de l'O.N.U.



13. The generic house. Second floor.



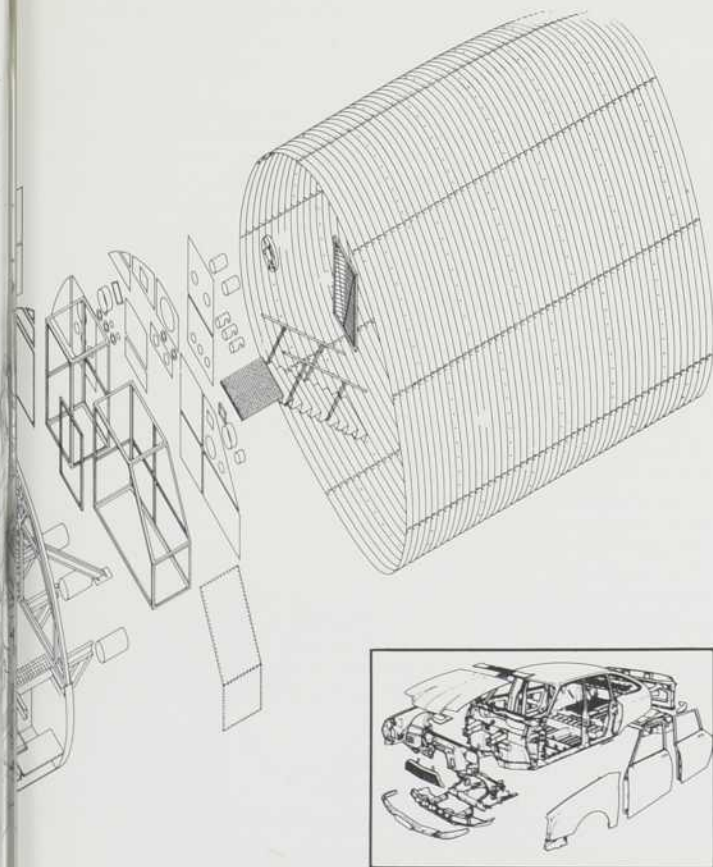
### Le besoin de précision

Le développement technologique du modèle permet de pousser beaucoup plus loin qu'auparavant les limites de la simulation. La méthode de décomposition des problèmes de design mise au point par l'architecte-mathématicien Christopher Alexander constitue un excellent exemple de modèle à partir du premier degré d'expression du dessin: le schéma. La qualité de la forme bâtie dépendant de la nature des images mentales et des relations que celles-ci permettent d'établir, le langage se pose comme intermédiaire entre la pensée et la réalité. Pour Alexander, cette relation vitale s'établit au moyen d'un *pattern language*, c'est-à-dire d'une pré-sélection d'images mentales basée sur l'observation de comportements, visant à créer une forme. Son diagramme d'interactions montre comment son analyse décompose le problème de l'habitat selon un raisonnement a priori basé sur la réalité contextuelle. (*The Basic Requirements of Dwelling*).

Non seulement ce type de morcellement du problème décrit-il les relations spatiales, mais d'autres formes de schémas, déjà plus expressifs et sans doute inspirés par la rationalisation de l'industrie moderne, tentent de montrer visuellement ces relations spatiales de l'éventuel bâtiment, sinon sa structure même. Une prolifération de dessins isométriques, ou en explosion, (Oshamu Ishiyama) entre autres, chacun témoignant du code d'esthétique de leur auteur, a vu le jour. Lorsqu'on les examine, ou qu'on les déchiffre, et c'est encore plus le cas de ceux dont les lignes cachées sont visibles, ces dessins semblent nantis du pouvoir d'établir la structure du langage architectural du bâtiment et de la transmettre.

### Le besoin de justification

Si l'architecte demeure insatiable dans sa volonté d'éprouver par ses modèles l'impression qu'il génère, il n'en demeure pas moins que le besoin de justification de ses concepts a donné naissance selon les périodes et selon les clients à de nombreuses inventions en dessin. Cet aspect du travail de l'architecte est traité, plus à fond, dans un article subséquent.



Pour l'industrie, comme pour certains architectes, il est d'usage de décomposer les procédures de design et d'assemblage en pièces facilement identifiables. La carrosserie et les différents éléments de montage de la Citroën G.S. et "Fantasy Villa" de Oshamu Ishiyama, architecte en sont des exemples.



Fantasy Village de Oshamu Ishiyama



Santa Coloma de Cervello 1898-1914, Antonio Gaudí (1 Cornet).



« Tahoe Cabin, Fir Tree Type », F.L. Wright.



Pour certains architectes, le plan d'exécution représente l'aboutissement d'un processus dynamique d'exploration par le dessin. Façade principale pour une résidence au lac Memphremagog, Peter Rose architecte.

### Codes d'esthétique ou l'énoncé des protoformes

Le modèle présente l'image, la représentation de ce que sera l'épiderme du bâti. La volonté de transmission se résout dans une sémiotique qui découle des codes d'esthétique de chacun, l'esthétique étant ici comprise sans son sens étymologique (aïsthanesthai), sentir. Le dessin comme moyen d'expression, donc de transmission, puise dans le stock d'images mentales les signes évocateurs de l'impression architecturale. Le code d'esthétique résulte d'une symbiose de la mémoire et de l'expérimentation artistique, celle-ci découlant autant de l'ensemble des connaissances techniques que de la pratique des beaux-arts. On peut donc parler de « style » dans le dessin de premier jet ou dans l'esquisse préliminaire. Poussé dans ses derniers retranchements, ce langage devient donc manière. On reconnaîtra un dessin de Frank Lloyd Wright, ou d'Antonio Gaudí sans que cette manière ne devienne pour autant une condition sine qua non à l'architecture, ainsi qu'en font foi les manifestations de certaines architectures vernaculaires; la manière, le code d'esthétique, pouvant aussi appartenir à la collectivité dans une époque donnée.

### Conclusion

Sans traiter de façon exhaustive de la totalité des aspects du dessin architectural, le présent article cherche d'abord à démontrer son importance pour l'architecte dans la manifestation de son intelligence comme dans l'expression de ses perceptions. En terminant, et puisqu'il constitue lui-même la dernière phase du processus de représentation, il serait juste de consacrer quelques lignes au dessin d'exécution.

On peut définir le dessin d'exécution comme la somme précise d'instructions destinées à la réalisation de la protoforme. Il s'agit en fait du dernier manuscrit ou selon le cas de l'aboutissement de l'expérience architecturale sur lequel il soit encore possible d'ajouter des signes ou des images, méticuleusement choisis et exécutés avec une grande précision, qui serviront d'instructions à l'exécuteur. Cette ultime étape avant que la représentation secondaire qu'est le dessin ne se transforme en représentation primaire qu'est le bâtiment fait donc appel à la science architecturale dans sa totalité, tant sur le plan pratique que sur le plan intellectuel. En nous attardant à ces mots de Louis Kahn, nous pouvons non seulement résumer tout ce qui précède, mais aussi pressentir les implications du dessin architectural dans sa totalité, que celles-ci découlent du premier jet sans renoncer à son contenu intrinsèque ou qu'elles soient générées sans que celui-ci doive à tout prix perdurer:

*« To begin is the time of belief in form  
Design is the maker that serves this belief  
To built is action from a sense of order  
When the work is done the beginning must be felt ».*

Pierre Boyer-Mercier est architecte et membre du comité de rédaction de la revue ARQ.



Projet de Percy E. Nobbs pour un bâtiment de l'Université McGill devenu aujourd'hui le Musée McCord. Technique de présentation très simple où on met l'emphase sur le bâtiment plutôt que sur l'image ou sur le concept. 1904.

## La perspective . . . historique

Odile Hénault

Est-ce une coïncidence que la perspective scientifique ait été inventée ou redécouverte par Brunelleschi, quelques années seulement avant qu'un autre architecte de la Renaissance italienne, Alberti, ne définisse, pour la première fois dans l'histoire du monde occidental, la profession d'architecture? Ainsi, forts de « leur pouvoir quasi démiurgique », « les nouveaux créateurs d'espace » étofferont leurs arguments avec une arme puissante, et toujours aussi efficace aujourd'hui, celle de la perspective.

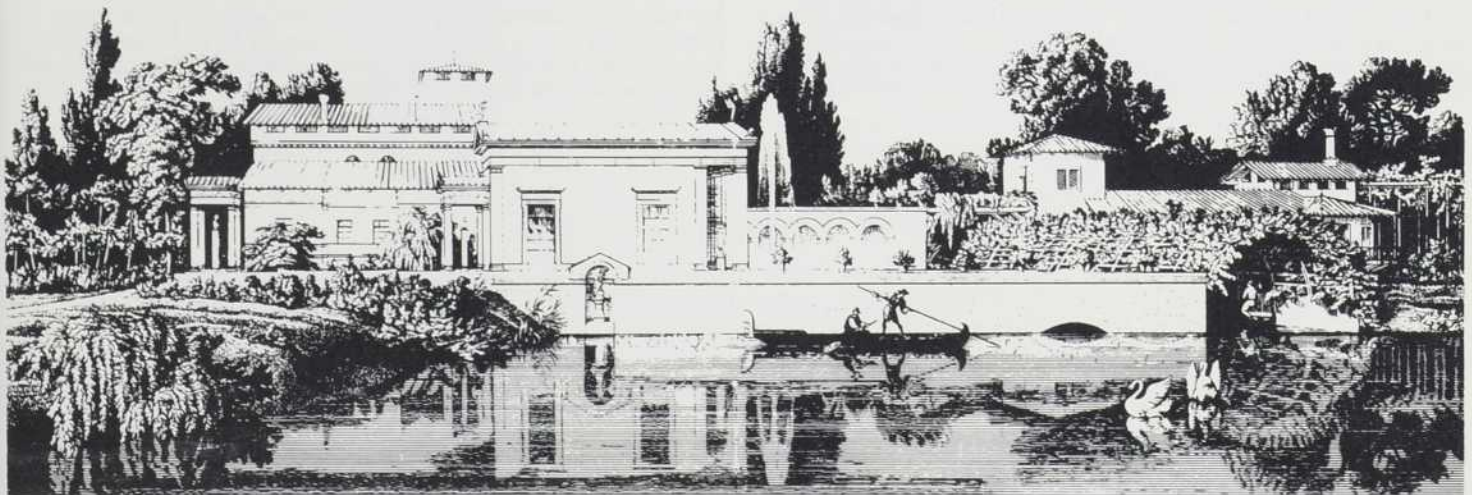
*« J'envisage de construire une ville dans laquelle nous bâtirons tous les édifices nécessaires, chacun selon les ordres qui lui conviennent (...) Mais avant de pouvoir bâtir, il faut que je m'en entretienne avec celui qui en assumera la dépense (...) Et d'abord je lui proposerai un dessin (...) Je crois que j'ai découvert le moyen de le satisfaire et je vais aller le trouver en ce moment où il n'est pas trop occupé. »*

Au XVe siècle, Filarete, auteur d'un traité d'architecture qui s'inspire du *De re aedificatoria* d'Alberti, exprime déjà, en ces quelques mots, le pouvoir de persuasion de l'architecte, fondé d'abord sur le dessin, mais aussi sur la connaissance psychologique du client.

Or, le style de l'architecte, lors de sa présentation tant graphique que verbale varie selon les pays et les siècles. Tout comme on compare les éléments de composition architecturale d'un bâtiment à la structure d'un langage, peut-être serait-il intéressant de comparer les différents modes

de présentation graphique aux diverses méthodes de persuasion employées par les architectes, telles des formules de politesse, qui varient au cours des temps et selon les clients.

Ainsi, entre, d'une part, les sobres gravures de Karl Friedrich Schinkel, architecte tout-puissant de l'Empire prussien de la première moitié du 19e siècle, et, d'autre part, les aquarelles de ses contemporains de l'École des Beaux-Arts de Paris, il y a toute la différence du monde. Dans le premier cas, l'architecte reproduit avec une fidélité presque photographique, le bâtiment dont il est persuadé à l'avance qu'il sera construit. Son style est dénué de sentimentalité dont il sait qu'il n'aura pas à jouer pour convaincre son client. Le travail de sa main anticipe en fait celui de la caméra. Il existe un lien évident entre la précision des gravures architecturales de Schinkel et sa profession première en tant que peintre de panoramas. Les panoramas consistaient en effet en des tableaux circulaires décrivant villes ou scènes de guerre, par exemple, avec un réalisme tellement saisissant qu'on les a qualifiés de première incursion dans le monde du cinéma. A une époque où cette forme de représentation exerce une fascination totale sur toutes les couches de la société, Schinkel grave des perspectives aussi rapprochées que possible de la réalité, et c'est cette qualité même qui séduit.



Schloss Charlottenhof, projet de Karl Friedrich Schinkel, illustrant une technique de présentation (gravure) à la précision presque photographique. 1824.

Par contre, à l'École des Beaux-Arts, l'Académie, malgré ses déboires cycliques, règne tout au long du 19e siècle. Les étudiants doivent se soumettre sans arrêt à des concours qui entraînent une recherche formelle, axée avant tout sur la technique de présentation, laquelle prend éventuellement le dessus par rapport au projet. Les clients sont les professeurs, de plus en plus traditionnels à mesure que le siècle avance, et on cherche à leur plaire, sans vouloir risquer l'introduction d'idées nouvelles. Henri Labrouste, architecte de la Bibliothèque Sainte-Geneviève à Paris, attendra de nombreuses années avant de se voir confier une commande intéressante. Sa faute: d'avoir dérogé des sentiers battus pendant ses études à l'École; devenu maître lui-même, il démissionnera éventuellement et ouvrira alors sa propre école à Paris.

Viollet-Le-Duc, l'un des rares architectes français du 19e siècle à avoir totalement refusé le système des Beaux-Arts pour sa propre formation, écrit en 1861:

« De notre temps l'architecte à l'état d'embryon est habituellement un jeune homme de quinze à dix-huit ans qui n'a pas terminé ses études classiques ou qui, ne les ayant jamais commencées, apprend l'art auquel on le destine dans une école où on ne l'enseigne pas, auquel, pendant six ou huit ans, on fait faire des projets d'édifices n'ayant le plus souvent que des rapports éloignés avec les besoins et les usages de notre temps, sans jamais exiger de lui que ces projets soient d'une exécution possible, sans qu'on lui ait donné une connaissance, même superficielle, des matériaux mis à notre disposition et de leur emploi, sans qu'il ait été instruit des divers modes de bâtir adoptés à toutes les époques connues, sans qu'il ait reçu la moindre teinture de l'administration et de la conduite des travaux. »<sup>3</sup>

Le dessin fleurit cependant et devient toujours plus exquis comme en fait foi l'ouvrage édité par Arthur Drexler et intitulé **The Architecture of the École des Beaux-Arts**.<sup>4</sup> La production sur papier est devenue un but en soi à l'École; le rôle du dessin n'est plus que rarement celui de substitut d'un bâtiment éventuel. À cause de son manque d'adap-

tation à des temps nouveaux, problème qui se reflète dans le raffinement d'une technique de présentation dont les charmes sont considérés comme dépassés par les clients éventuels de la fin du 19e siècle, l'architecte perd son pouvoir de persuasion qui passe graduellement aux mains des ingénieurs.

En 1899 toutefois, un architecte français nommé Auguste Choisy publie une **Histoire de l'architecture**, dans laquelle il popularise

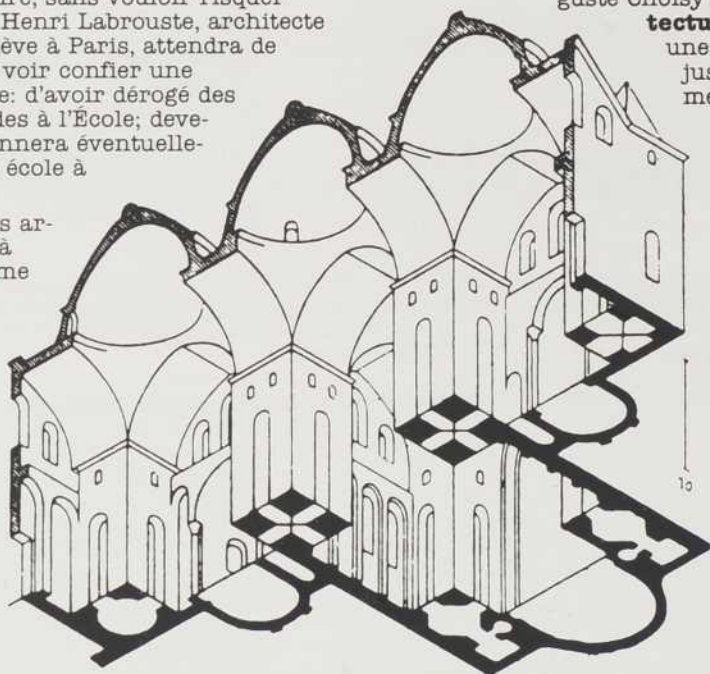
une forme de dessin moins utilisée jusque-là: l'axonométrie, qui permet l'étude simultanée du plan, de la coupe, de l'élévation et de la perspective.

Ce geste pourrait en fait être interprété comme une tentative d'adapter le dessin à une réalité désormais tournée vers la technologie et ses promesses. Éventuellement, cette tendance mènera à l'introduction de la maquette comme moyen le plus objectif de présenter un projet. Le Bauhaus sera le principal lieu de recherche dans cette direction. Mies van der Rohe, pour sa part, délaissera petit à petit le dessin pour la maquette de finition impeccable et exécutée avec un réalisme total. C'est la promotion du bâtiment avant tout.

Cependant, vers le milieu du 20e siècle, le contexte prendra le dessus: il s'agira bientôt de vendre l'image du bâtiment et non

plus celui-ci. Citons à cet égard un court paragraphe écrit en 1759 par un architecte anglais, Sir William Chambers, qui dédie son **Treatise on the Decorative Art of Civil Architecture** au monarque d'alors:

« By optics, particularly that part that is called perspective, the artist is enabled to judge with precision of the effects of his compositions when carried into execution, and also to represent them more pleasingly in design, as well for his own satisfaction, as to give his employers a more perfect idea of his intentions than could be collected from geometrical drawings. And an acquaintance with the other branches will be useful on many occasions, in the distribu-



Dessin axonométrique d'Auguste Choisy illustrant Saint-Front de Périgueux. 1898.



Vue extérieure du Musée de la civilisation, Québec, 1981: projet de concours non gagnant conçu par Papineau Gérin-Lajoie architectes. La perspective a été réalisée par Michael McCann, illustrateur torontois. Chargé de projet: Claude Provencher.

tion of light, to produce particular striking effects, and in the disposal of mirrors, to create deceptions, multiply objects, and raise ideas of far greater than the real magnitude or extent of that which is exhibited to view.»<sup>6</sup>

Cette timide incursion du côté de la technique publicitaire est presque prophétique: les bâtiments eux-mêmes deviendront les miroirs créateurs d'illusions... symboles du pouvoir de persuasion décuplé par rapport au pouvoir de création de l'architecte.

Les principaux clients du 20<sup>e</sup> siècle sont, les corporations, lesquelles dépendent étroitement de la publicité qui leur permet de rivaliser entre elles, non pas sur le plan de la qualité de leurs produits mais, d'abord et avant tout, sur le plan de l'image qu'elles projettent. Les architectes, de plus en plus nombreux depuis quelques décennies, se livrent eux aussi à une concurrence féroce et se servent à cette fin de tous les outils mis à leur disposition par les experts de la persuasion. Les techniques de reproduction les plus raffinées, les instruments de dessin les plus nouveaux, visent tous à transmettre des messages à peine subtils, mais inscrits de façon presque subliminale sur les perspectives de présentation, l'architecte corporatif ne fait plus de rendu de présentation: il ou elle confie cette tâche à des experts itinérants, sorte de magiciens de l'aérographe<sup>6</sup> qui n'exécutent plus que cette unique « pièce à conviction », la perspective. Plans, élévations, coupes et maquette font évidemment partie de la présentation au client, mais c'est la perspective qui entraînera le succès ou l'échec de l'opération de marketing entreprise par l'architecte devant son client corporatif.

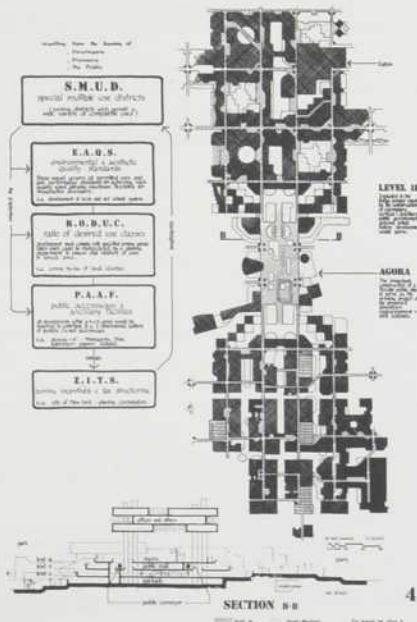
Au cours des années soixante, parallèlement à la tendance « populiste » en architecture, un autre type de dessin de présentation se fait jour. L'objectif principal n'est alors plus de vendre un bâtiment donné, ni même une image, sauf celle de la démocratisation de l'architecture. Il s'agit plutôt de vendre un concept qui, selon les architectes, devrait normalement entraîner le design d'un bâtiment ou d'un aménagement adéquat. La technique consiste à présenter des croquis et diagrammes, jusque-là confinés à l'étape de la ré-

flexion. Ce type de présentation, de par sa nature indéfinie quant au produit final, séduit un certain public, comme le groupe de citoyens, par exemple, qui sent peut-être ainsi qu'on lui accorde enfin le droit de parole.

Depuis une dizaine d'années, quelques individus se sont, modestement d'abord, moins par la suite, remis à dessiner à la manière des Beaux-Arts que l'on redécouvrait justement vers la même époque. Cette dernière tendance, née aux États-Unis, correspond de près aux changements observés dans les milieux artistiques<sup>7</sup> où l'objet d'art est passé au rang de produit de consommation se conformant désormais à des normes de marketing très strictes. Il est également intéressant de noter que des protagonistes de ce mouvement, tels Michael Graves et Charles Moore, ne dépendent pas au départ d'une commande continue. En effet, ils sont tous deux détenteurs de postes universitaires; c'est d'ailleurs partiellement à cause de cette position que leur influence s'est répandue à travers les États-Unis comme une trainée de poudre.

Michael Graves, pour sa part, est peut-être le premier à avoir véritablement éveillé l'intérêt des galeries d'art au marché des dessins d'architecture. Ici encore, les normes sont impitoyables: les propriétaires de galeries ne sont nullement intéressés aux maquettes d'architecture qui n'ont pas le même potentiel de vente que les dessins! Dans ce récent courant, il est symptomatique de constater que la plupart des architectes renouvelant la tradition des Beaux-Arts, se targuent d'appartenir au post-modernisme. Bruno Zevi, critique d'architecture italien, s'entretenait récemment avec Paolo Portoghesi, organisateur de la Biennale de Venise en 1980, et lui déclarait:

« Le post-modernisme ne propose ni la ville, ni l'appropriation d'un territoire. Il propose plutôt une série de dessins (d'ailleurs les dessins des architectes post-modernes se vendent très bien) et une série de façades comme celles de la Biennale de Venise. »<sup>8</sup>



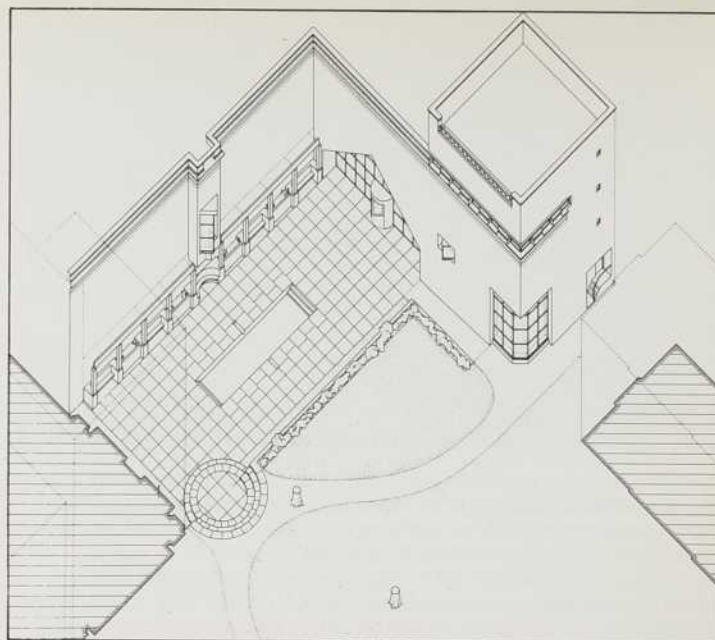
Projet de maisons en rangée à l'Île des Soeurs, Peter Rose architecte, 1981. Peter Rose a été l'un des élèves et disciples de Charles Moore: il a peut-être été le premier à ramener au Canada les nouvelles techniques de dessin alors en vigueur dans les écoles américaines.

Projet de concours pour le centre-ville de Saskatoon, Saskatchewan, 1975. Ce projet a été conçu par la firme Fiset Miller Vinois de Montréal. La technique de présentation schématique permet au client de sentir sa participation au processus de prise de décisions.

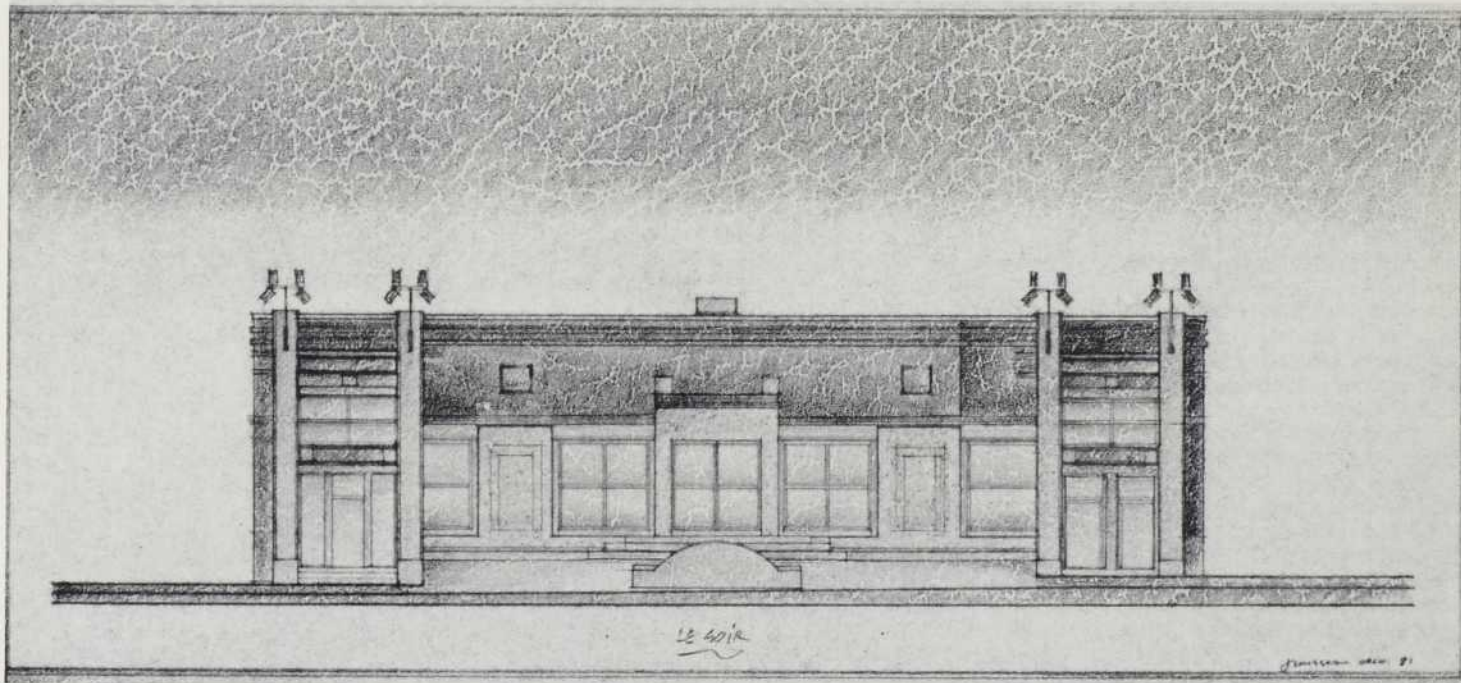
Le danger de ce nouvel enthousiasme pour un type de dessin au pouvoir persuasif très fort réside peut-être là même où l'École des Beaux-Arts a péri: dans une rigidité extrême, résultant de sa coupure d'avec un passé relativement récent (le Moyen-Âge pour l'École des Beaux-Arts et le modernisme pour les post-modernes). Les productions post-modernes bâties ne sont comparativement pas à la hauteur des dessins qui les ont engendrées. Ceux-ci, par contre, sont irrémédiablement liés au marché d'art qui se les approprie: de par ce fait même, les architectes post-modernes sont de plus en plus dégagés de leur fonction sociale véritable.

Heureusement, il existe aussi des architectes qui, sans faire du dessin l'unique objet de culte, continuent de s'en servir comme d'un instrument dont le rôle est la représentation d'un bâtiment éventuel. Leurs clients sont des gens qui répondent désormais mieux à la présentation style Beaux-Arts qu'à la technique style réclame publicitaire. Des architectes comme Henri Ciriani en France ou James Stirling et Michael Wilford en Angleterre arrivent, entre autres, à effectuer une recherche intéressante et à convaincre leurs clients sans pour autant négliger leurs dessins de présentation qui se comparent aisément à ceux d'architectes voués à une « architecture de papier ».

Ainsi, le pouvoir de persuasion demeure pratiquement intact à travers les âges. La problématique de base ne change pas elle non plus: l'architecte doit utiliser son pouvoir à bon escient, au service de sa culture et de sa société. Le dessin autonome, conçu sans support bâti, pour le seul plaisir d'exister, demeure un jeu amusant, mais sans plus. Comme le style Beaux-Arts, il est lui aussi voué à la superficialité qui le rendra très vite désuet.



Projet de rénovation de la galerie Tate à Londres, James Stirling et Michael Wilford, architectes, 1980-1984. Cet axonométrique illustre la qualité des dessins qui proviennent de ce bureau qui connaît une activité intense depuis sa création.



**Notes:**

1. Françoise Choay, **La règle et le modèle**, Éditions du Seuil, 1980, p. 202.
2. Cf Françoise Choay, **op. cit.**, p. 210. note 4.
3. Leonardo Benevolo, **Histoire de l'architecture moderne**, tome 1, Dunod, Paris, 1978, p. 142.
4. Arthur Drexler, **The Architecture of the École des Beaux-Arts**, MOMA, New York, 1977, paru à la suite d'une exposition qui a eu lieu au MOMA en 1975.
5. Sir William Chambers, **Treatise on the Decorative Art of Civil Architecture**, Londres, édition de 1825, p. 94.
6. Traduction du terme « airbrush » utilisée par le dramaturge Jacques Beyderwellan, dans le catalogue de la compagnie Omer Deserres, édition 1981, Montréal.
7. Voir à ce sujet l'article de Douglas Crimp, dans la présente livraison de la revue ARQ.
8. **Is Post-Modern Architecture Serious?**, conversation entre Bruno Zevi et Paolo Portoghesi, **Free-Style Classicism**, Londres, janvier/février 1982.

Projet de garage, Jacques Rousseau architecte, 1981. Ce dessin illustre la présentation soignée et extrêmement personnelle telle que conçue par un architecte québécois aujourd'hui. La technique se rapproche davantage du style Beaux-Arts sans toutefois en adopter la rigidité.

Odile Hénault est architecte et journaliste pour différentes publications.

# Drawings for sale.

Douglas Crimp

Douglas Crimp, historien d'art new-yorkais, s'intéresse aux transformations profondes que connaît le marché de l'art aux États-Unis depuis quelques années. Il examine ici les conséquences qu'entraîne pour l'architecture contemporaine l'exposition de dessins d'architectes comme objets autonomes.

*I have always been struck by the fact that great works like War and Peace, Moby Dick, Proust's labors, and all of Balzac's work were written longhand. The manuscripts themselves, as objects, as works, are descriptions and frescoes of a society laden with the same physical fatigue as the ceiling of the Sistine Chapel.*

Aldo Rossi

It has long been held that drawing is the form of visual art which provides access to the most intimate expression of the artist. We treasure an artist's drawings because they come first — unmediated, unaltered, unedited, uncensored.

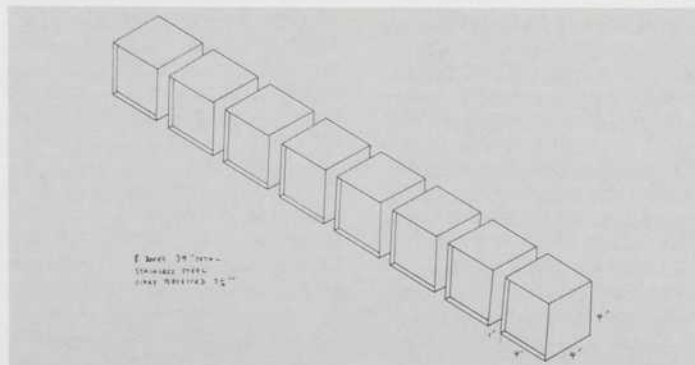
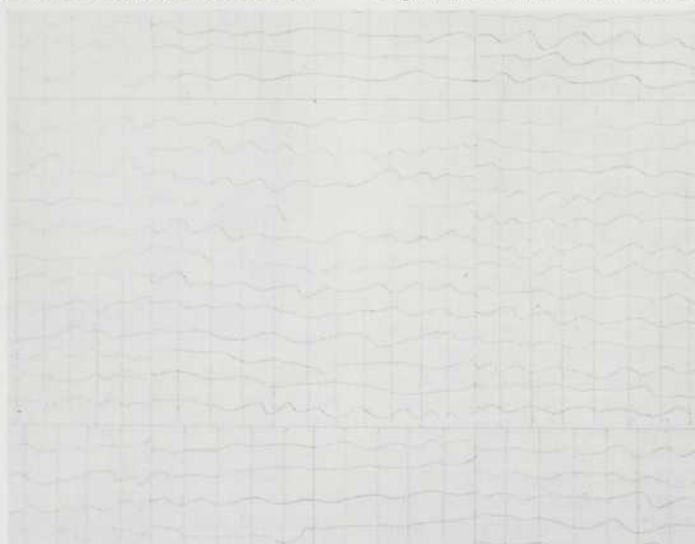
What comes after is merely adjustment, refinement, addition, supplement. Drawing is the pure embodiment of an idea; it is creation. We have inherited this notion of drawing — via Romanticism — from Renaissance humanism. In his *Idea*, for example, Federico Zuccaro claims that *disegno* is the very manifestation of creation — creation being a word that before this appropriation by neo-Platonic art theory was used exclusively to mean God's creation. Thus the extraordinary value accorded drawing is indeed because it comes first; it is *prior* in a properly metaphysical sense. During the nineteenth century, when — to use Walter Benjamin's terminology — art's cult value was replaced by exhibition value, the underlying determinants of worth remained substantially unchanged; with Romanticism there was only a shift in emphasis, from divine creation operating through the agency of human genius to human genius expressing itself.

Throughout the period of modernism these humanist assumptions were tentatively maintained by idealist

artistic production, while they were gradually eroded by more materialist production. In the past two decades, however, the critique of metaphysics has grown particularly intensive, not only in philosophy and the human sciences, but also in the realm of art. The view that drawing is direct self-expression has not escaped this critique. Any number of debunking activities might be cited; perhaps the most concise is Rauschenberg's *Erased De Kooning*. But certainly the most thoroughgoing frontal assault on drawing's status as prior, as registering the artist's subjectivity, is carried out in the work of Sol LeWitt. LeWitt's drawings are explicitly separate from and secondary to his ideas, which are given in the form of written instructions; these generate the drawings much as a musical score generates the sound of music. Moreover, any specific execution of a LeWitt drawing is determined by contingencies beyond the artist's direct control — by the particular conditions of the surface on which it is drawn and by the habits of the person who draws it. It is symptomatic of LeWitt's position about drawing that he does not necessarily execute the works himself.

Another form of drawing which implicitly contests self-expression was adopted from the field of architecture by a number of LeWitt's contemporaries. Such minimal artists as Dan Flavin, Donald Judd, and Robert Morris made working drawings simply to facilitate the fabrication of their sculptures. The sense in which these drawings are prior is purely literal and therefore absolutely devoid of any metaphysical implication. Their expressive value has been utterly usurped by instrumental value. They are not works of art in their own right, but merely notations for the construction of works (whose status as art is, in any case, also deliberately ambiguous). If any value is attributed to such drawings, it is by fiat; their value is the value of incunabula.

Incunabula are those things which are first, prior, but which have worth only because of what comes after. The great value of incunabula is granted because of a confusion, the confusion of the metaphysical prior with the material prior. The true value of works is nowhere to be found in the incuna-



De haut en bas: Sol Lewitt, dessin mural, exécuté par Watanabe & Co., 1972 / Dessin sans titre de Donald Judd, 1968.

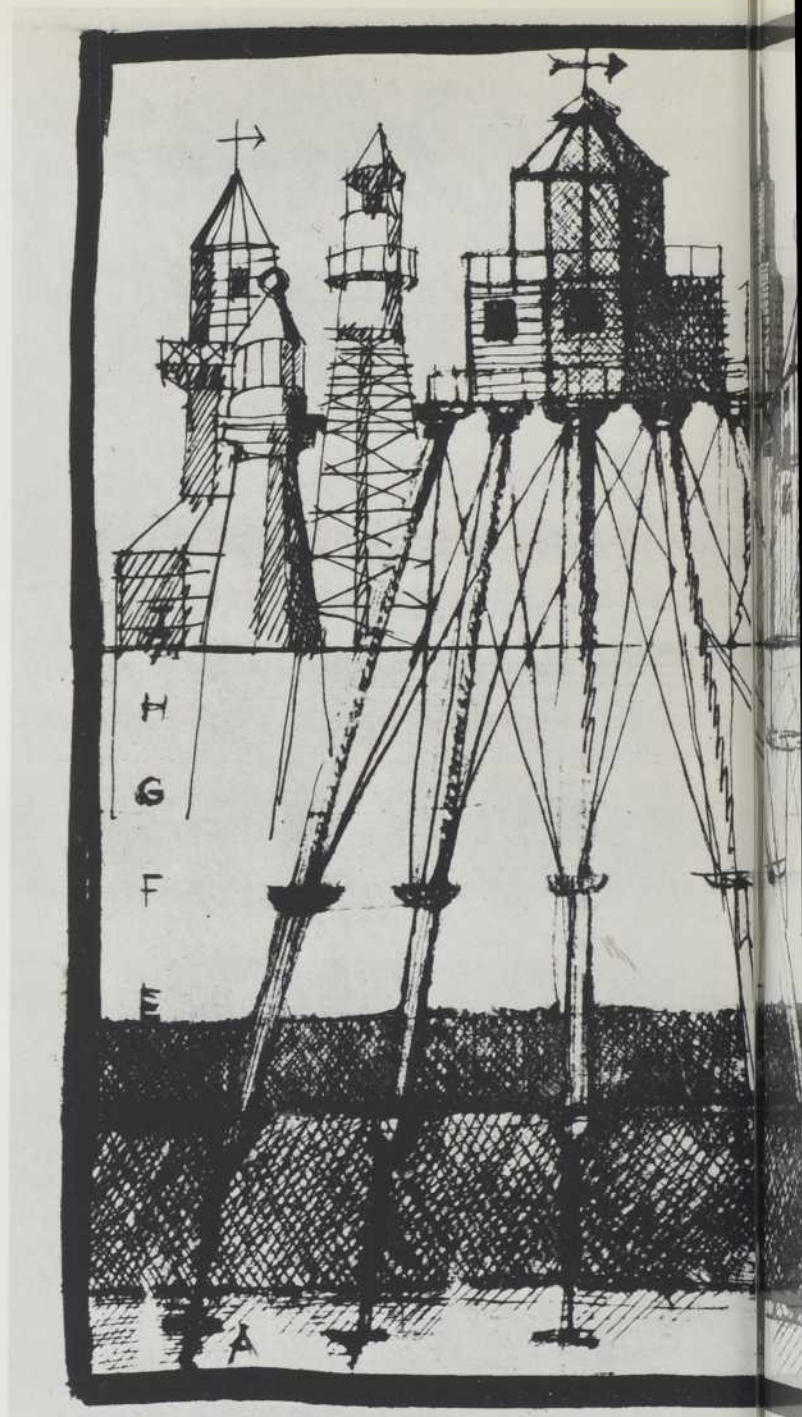


bula; they are nevertheless desired because they are thought to register the presence of the artist. Incunabula are the fetishes of artistic presence. The taste for incunabula is the purest, most complete expression of the elevation of the human subject over and above discourse. It is the desire for a scrap of paper that Mozart actually touched over and above the desire to hear *Don Giovanni*, the desire for an autograph manuscript of *War and Peace* over and above the desire to read the book. Incunabula have no intrinsic value — no use value, no discourse value; they have only exchange value. But this exchange value accrues to them not only because they are one of a kind; unlike philately, the collecting of incunabula is not based solely on rarity; it is also predicated on a false metaphysics.

The crisis precipitated in the art world by the anti-metaphysical, radically materialist work of the 1960s and '70s — that art which could make of drawing nothing but incunabula — was both epistemological and institutional. Not only were the means by which art was recognized and evaluated abolished, but the institutions which had mediated between art's production and consumption came to seem obsolete, irrelevant. Art's value was no longer exhibition value. To take only the most celebrated example: How can Smithsonian's *Spiral Jetty* be judged a work of art? And how is a gallery or museum to exhibit it? The answers that have been provided to these questions are not really answers at all; they are evasions: "We know the *Spiral Jetty* is art because Smithsonian was an artist, and because it can't be anything else. And if we cannot exhibit the work itself, we can at least exhibit the drawings, photographs, and film that are related to it."

The attribution of value by fiat, the false metaphysics of the incunabula — this has been the art world's response to the void left by noncollectible art — from site-specific sculpture to performance works. Thus, new forms of collectible were invented, objects whose value had hitherto rarely been considered to be exhibition value. Primary among the new collectibles are photographs and architectural drawings. Different as these two kinds of object are, the conditions of their newly-won status, and thus their marketability, are identical: they are assumed to be independent, autonomous works of art, expressions of the artists who made them. They are, in other words, accorded the conditions of modernist art at their most reductive; and this is being done at the very moment when traditional modernist values are everywhere in question. So long as modernist values held sway in a convincing manner, the contingencies of the photograph and the architectural drawing were easily recognizable.

Architectural drawings are of several types, but all of them are instrumental, early stages in the production of buildings (or modes of architectural discourse) rather than expressions of the architect. Whether they are the most preliminary sketches in the design process, the finished presentation drawings used to represent the project to the client, or the working drawings which facilitate the construction of the building, architectural drawings are prior only in the literal, material sense; they are a species of incunabula. This is not to say that architectural drawings, especially presentation drawings, are not independently in-



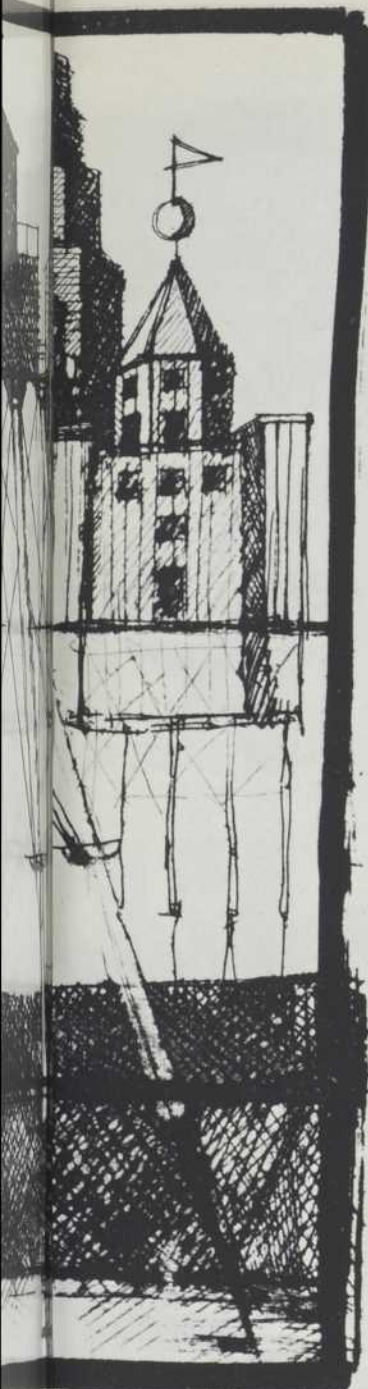
teresting or beautiful, that they have no exhibition value; only that to accord them the status of independent works of art (and on grounds that are no longer tenable in any case) is to effect a shift in value that has very real consequences.

When the architectural drawing becomes institutionalized as an autonomous work of art, it will necessarily determine the way architecture itself is thought. Just as the photo-journalist will abandon his social project in order to become an art photographer, so the architect-as-artist will divorce his work from a social praxis. To the extent that architectural drawing is understood to be an end in itself, it will shape the entire discourse of architecture. This is something that we can, of course, already witness. Consider, for example, this statement by Peter Eisenman on Aldo Rossi's drawings:

*This is architecture as drawing: both because an idea is stated in a drawing, and, more importantly, because the drawing is the architecture itself... Rossi's drawings are not merely drawings "of" architecture, nor are they to be taken as metaphors "of" architecture, they are architecture. They do not demand to be built.*

To say that drawing is architecture is presumably a statement of deliberate opacity, but it has the effect of absolving Rossi from committing himself on any question of social praxis. And indeed Eisenman goes on to say:

De gauche à droite: « Spiral Jetty », Great Salt Lake, Utah, 1970, sculpture de roc, d'eau et de boue par Robert Smithson. / Also Rossi, the « Lighthouse », 1981. / Extrait de l'exposition « Houses for Sale », Peter Eisenman, 1980.



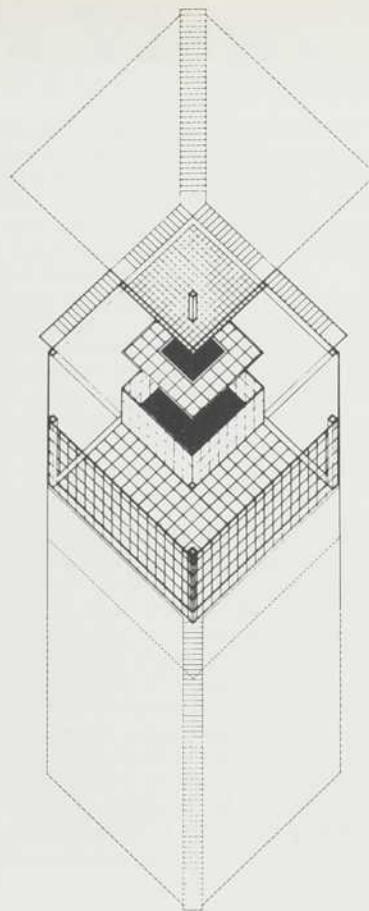
What is even more significant about these drawings is that while Rossi's book is called *The Architecture of the City*, the focus of the drawings is not on collective building but on the individual house. The images transpose death and life through the symbol of life itself — the house.

The recent discourse of architecture has been carried out almost exclusively with regard to the individual house, which may or may not be a symbol of life, but is assuredly identified with private property, the prerogatives of a privileged class, and the desire to distinguish and project the self. These aspects of the house are rarely spoken of in discussions of architectural practice, however. Rather, the house, like the drawing, is understood as that which comes first, as the most intimate expression of architectural creativity. Like drawing, the house is given a metaphysical priority, which is perhaps what Eisenman means when he

calls it the symbol of life itself.

"The urge to build a new house may come from the impulse to contain the images of all houses in one house... The architecture of the private house has long sought to interpret and shape the dream [of the house]" Such is the metaphysical rhetoric masking the real social factors of this renewed priority accorded the house in current architectural practice. The statement comes from the catalogue of a paradigmatic exhibition in the institutionalization of architecture-in-the-gallery: *Houses for Sale*. Staged in the fall of 1980 at the Leo Castelli Gallery in New York, and subsequently at the James Corcoran Gallery in Los Angeles, *Houses for Sale* was organized by Barbara Jakobson. Ms. Jakobson is, appropriately enough, an art collector, and her idea for the exhibition was to convert not only the architectural drawing but architecture itself into a collectible:

If one is to accept the premise, that like the other arts, the act of invention in architecture need not always wait for a commission to breathe it to life, then *Houses for Sale* may be seen as using the method painters and sculptors have followed for a few centuries [the commercial art gallery is in fact, only about one hundred years old] for the presentation of their work to the public. In doing so, *Houses for Sale* removes some of the mystery and perhaps some of the



anxiety from the initial phase of the architect-client encounter, while retaining the potential for amazement that can come from the revelation of an original work of art. The involvement of an art gallery in this role is novel. For the first time, buildings are made available in a way formerly limited to painting, sculpture, graphics, and photography, bringing architecture into the realm of contemporary art collecting.

According to such a scheme, the architect can indeed become an autonomous artist. Unencumbered by such real-world interferences as a client, a site, a budget, and so forth, the architect can design a house which expresses only his genius. In her apparent ignorance that there has been any interruption in the traditions of humanism, Ms. Jakobson explicitly links this premise for *Houses for Sale* — for the priority of the private house and the autonomy of the architect — with the tradition of the Renaissance:

Although architecture has undergone many changes since [the sixteenth century], the model for the ideal architect is still the one defined in the Renaissance.

At precisely the same moment, humanism and capitalism flowered in fifteenth-century Italy. Humanism, promoted as the cultural concomitant of a privileged merchant class, propounded the concepts of individual creativity and genius as unique to the artist.

In this nostalgia for an obsolete notion of the ideal architect, the architect of our time enters the primary commercial institution supporting the ideology of modernist art. The result is that the architect becomes an ersatz modernist artist. But this, of course, has nothing to do with architectural modernism; rather, it is yet another signal that modernism is finished, that only its outmoded institutions continue to flourish.

Douglas Crimp est critique d'art et rédacteur en chef de la revue **October**, publiée à New York. Il y a rédigé de nombreux articles dont **The End of Painting**, dans la livraison du printemps 1981 de la revue **October**.

L'Ordre des architectes du Québec décerne cette année le prix d'excellence et deux distinctions en architecture dans le cadre du Prix d'Excellence en architecture 1982 destiné à promouvoir et récompenser l'excellence en architecture.

Le prix d'excellence est accordé aux architectes Longpré et Marchand pour le Poste Viger de l'Hydro-Québec à Montréal. Deux distinctions sont accordées à l'architecte Jorge Martinez-Camps pour la résidence Martinez-Camps à St-Bruno-de-Montarville et aux architectes Bégin et Rodrigue pour l'agrandissement du Colisée de Québec.

Le Jury 1982 était composé du journaliste Alain Duhamel, président du jury, des architectes Pierre Boulva, Maria Prus, Norbert Schoenauer et du vice-président de Secal, André St-Denis.

# Le Prix d'Excellence en Architecture 1982

# An Outsider's View

Kenneth Frampton



Kenneth Frampton est l'auteur de **Modern Architecture, A Critical History**. M. Frampton est également l'un des rédacteurs de la revue **Oppositions**, publiée par The Institute for Architecture and Urban Studies, et il enseigne présentement à l'Université Columbia de New York.

Having recently visited Montreal and expressed my general concern for the cultivation of what has been called "critical regionalism" in architecture, Odile Hénault asked me to comment on the results of this year's Prix d'excellence en architecture 1982.

It is perhaps one of the dubious advantages of being an "outsider" that one is placed in the apparently privileged position of being distant, that is to say remain-

ing detached from the local or provincial environment. On the other hand, one inevitably suffers

a cultural position, or any rate one which they are prepared to advance with profound conviction. The rather limited number of entries submitted in recent years for the Prix d'excellence tends to confirm this tentative climate although one could also argue that the equally tentative level of the judgment, may have been sufficient to dissuade many architects who would otherwise submit their work for consideration. Or is this just a sign of commercialism or even more simply total indifference?

While the complex interactions latent in such factors are never easy for an outsider to uncover, one thing is surely clear from the fruits of this year's jury, namely that by any standards what we have to witness is, if not a miscarriage of critical judgment, then surely a compromised decision.

Not being a witness to the deliberations of the jury allows one to speculate that these illustrious figures could not bring themselves to award the prize to the same architect two years running. I have in mind, of course, Dan Hanganu, whose second housing project built on Ile-des-Soeurs is surely not only as good as the exceptional housing that gained him the prizes last year, but possibly even better: better in the sense that it seems to be more organically laid out in relation to the topography and that it also achieves more subtle levels of external plasticity, a level of detailing, that is as complex and elegant as the internal spatial articulation.

The exclusion of this work in favour of Jorge Martinez-Camps' banal and sentimental not to say coarsely detailed house, is only to discredit the jury further and as a consequence to put the continuation of the Prix d'excellence into increasing jeopardy. This is regrettable since such awards can play a quiet but salient role in the cultivation of a critical regional culture, but not if public judgement becomes compromised, either through a misguided sense of "fair-play" or because a jury of sufficient calibre cannot be found. That the deliberations of this year's jury be disappointing may also be sensed from their first award, which, while it features excellent tectonic elements, certainly cannot be regarded as a vigorous work, particularly when one sets it within the high standard of public utility architecture in Québec.

Perhaps one can hastily conclude from all this that local critical opinion and

discussion needs to be sharpened or at least, re-focused as far as the culture of architecture is concerned. As a presumptuous outsider, I would like to offer two suggestions which I hope will be received in a constructive spirit: first, that the younger generation of architects in Québec should engage in the present effort to improve the overall quality of Canadian architectural criticism and critical journalism, and second, that such *concours* should involve only outside jurors in the assessment of local competitions. Perhaps, this is already the case, but I doubt and for what it is worth, I would like to remind the reader that local American architectural chapters rarely use local assessors for the purpose of determining their annual awards.

ing detached from the local or provincial environment. On the other hand, one inevitably suffers

Not being a witness to the deliberations of the jury allows one to speculate that these illustrious figures

from the inevitable disadvantage of not knowing the situation sufficiently and in this, one risks the injustice of not understanding the constraints under which local architects are asked to work.

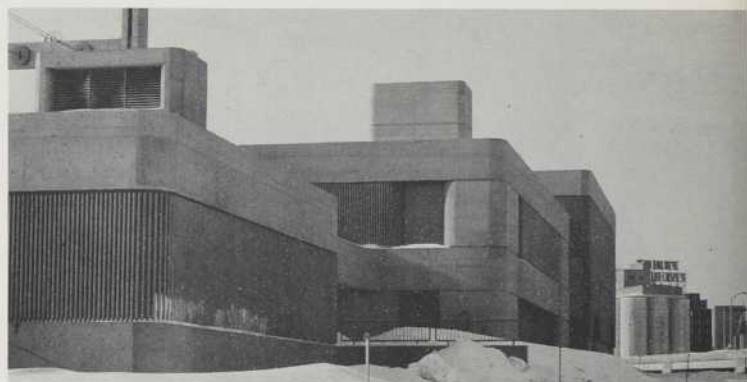
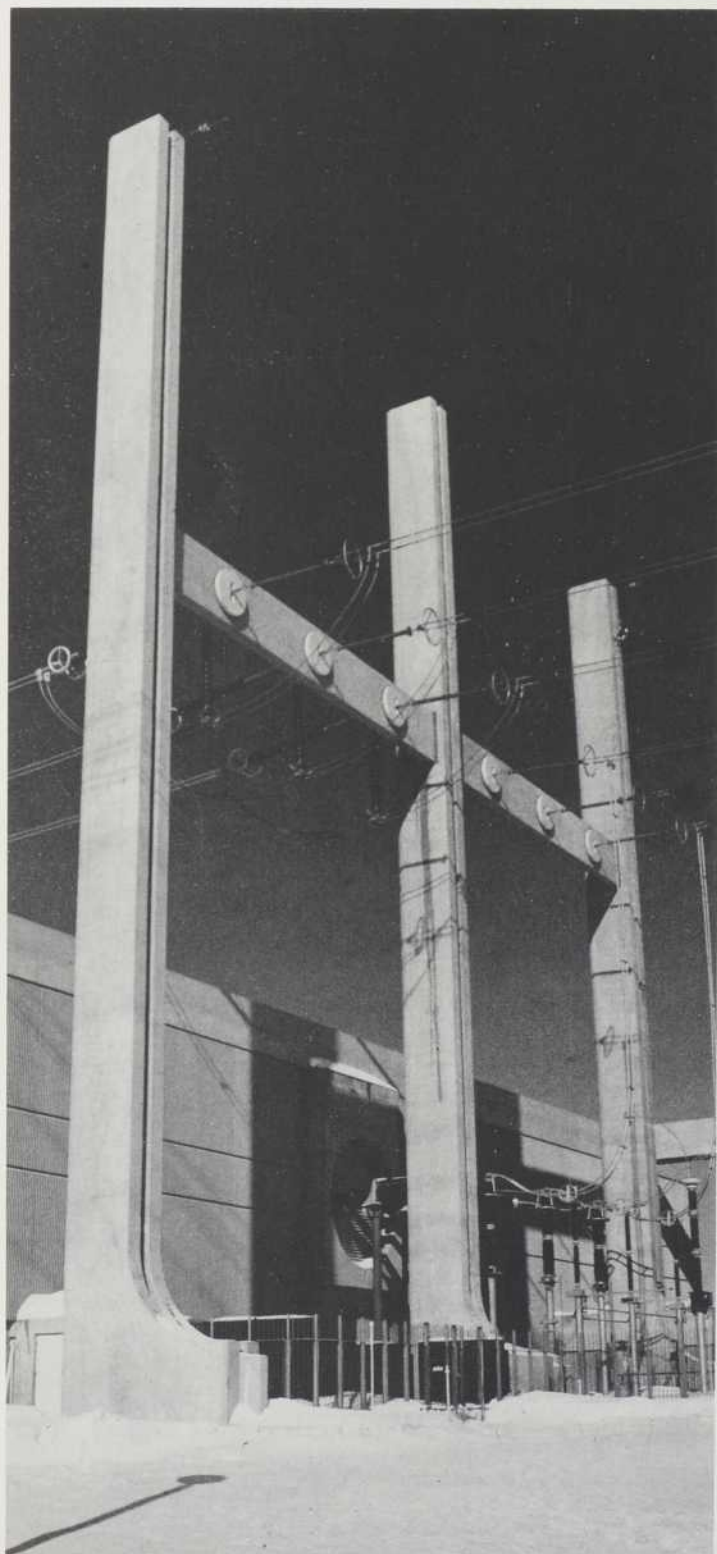
One of the disturbing things about current Canadian architecture and about this concours in particular, is that while there is evidence of increasing local concern (one thinks of such journals as ARQ or Trace, or of the Alcan lecture series), one has the impression that Canadians remain nonetheless extremely tentative in their attitude towards criticism, as though Canadian architects loathe to declare

could not bring themselves to award the prize to the same architect two years running. I have in mind, of course, Dan Hanganu, whose second housing project built on Ile-des-Soeurs is surely not only as good as the exceptional housing that gained him the prizes last year, but possibly even better: better in the sense that it seems to be more organically laid out in relation to the topography and that it also achieves more subtle levels of external plasticity, a level of detailing, that is as complex and elegant as the internal spatial articulation.

The exclusion of this work in favour of Jorge Martinez-Camps' banal and sen-

# Prix d'Excellence en Architecture 1982

# Le Prix d'Excellence en Architecture 1982



Le Poste Viger de l'Hydro-Québec à Montréal Longpré et Marchand, architectes.

**« Le jury accorde le prix d'excellence en architecte au projet du poste Viger de l'Hydro-Québec à Montréal. Ce projet démontre que les bâtiments utilitaires peuvent donner lieu à une intervention architecturale de haute qualité, empreinte d'imagination, et conduire à un résultat remarquable. »**

Se classant résolument dans une catégorie spécialisée et peut-être aussi à cause de cette classification, cette oeuvre représente une solution saisissante non seulement aux principales contraintes budgétaires, sociales et matérielles, mais aussi à la problématique sous-jacente à cette entreprise.

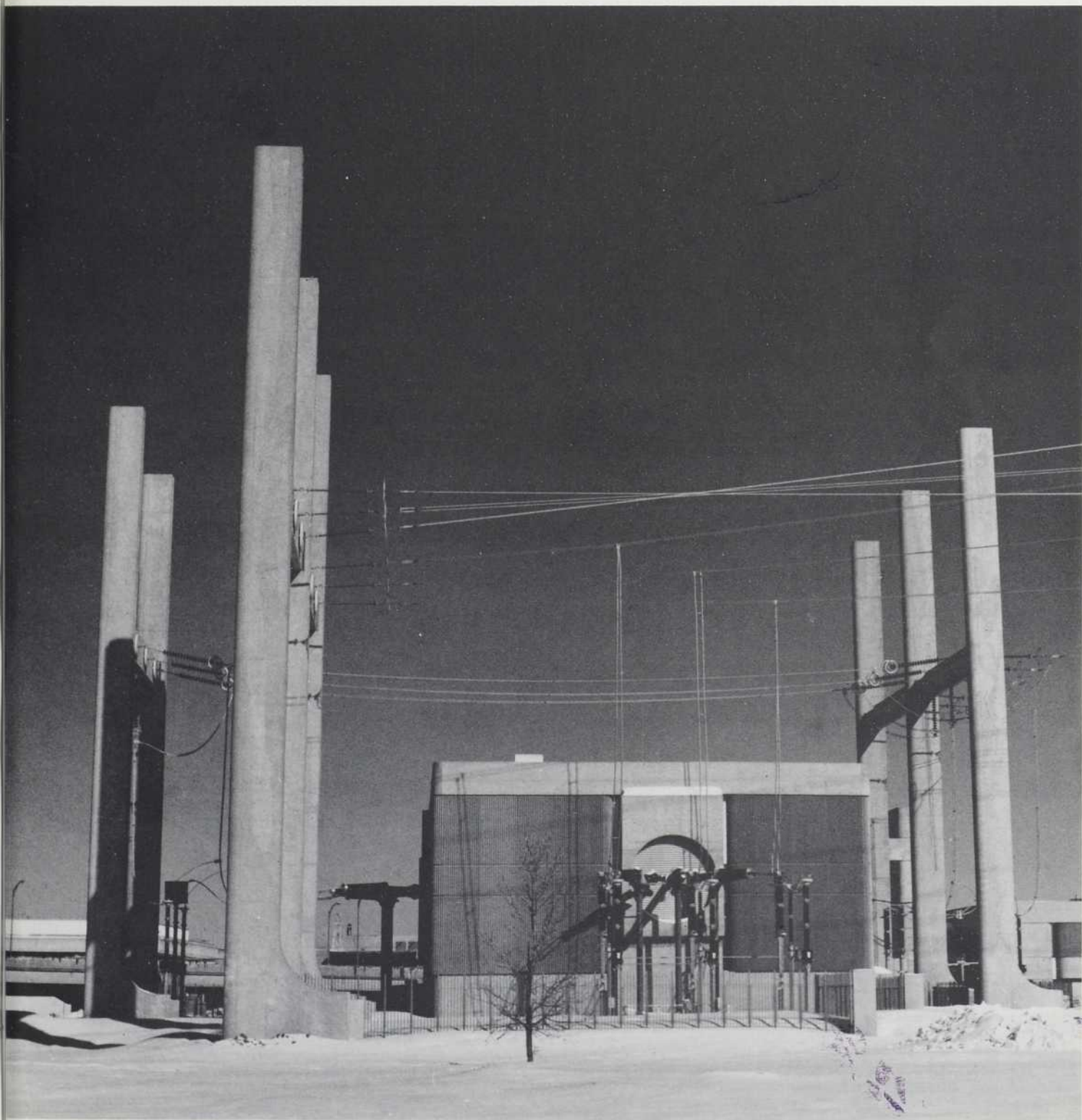
Non seulement l'architecte s'affirme-t-il de plus en plus dans des projets dits « d'ingénierie », mais ici ce rôle devient dramatique et déterminant.

La solution représente l'intégration totale de tous les éléments disparates de ce poste en une magistrale sculpture, coiffée de ses nombreuses lignes aériennes aboutissant à des systèmes spécifiques et des cibles métalliques. Mêlant intimement la haute technologie au tourbillon de volume dans l'espace, cet en-

semble reposera dans un parc de verdure. Un seul matériau semblait s'imposer dans cet environnement d'autoroutes, de silos à grain et de bâtiments divers: LE BETON. Afin de respecter le parti original, les portiques devaient eux aussi être en béton. L'usage de la précontrainte permettait le contrôle minutieux des déformations dues au fluage tout en maintenant toutes les sections du pylône en compression; cette technique permettait également un contrôle sévère de fabrication de tous les éléments fabriqués en usine. Fabriquées d'une seule pièce, ces énormes unités de tout près de 200 tonnes représentaient un problème majeur de transport mais se révélaient également le moyen le plus économique.

Une fois terminée cette sculpture de béton jaillira d'un parc de verdure accessible au public, formé de talus, de pelouses ainsi que de grands massifs d'arbres et de fleurs. Les talus s'étendront jusque sous les bâtiments afin de créer les courants d'air nécessaires à l'évacuation du gaz méthane. Les clôtures de fer forgé ne servent d'enclos qu'aux endroits interdits au public pour raison sécuritaire. Un éclairage d'appoint mettant en valeur certains éléments stratégiques de l'ensemble complètera les effets dramatiques nécessaires.

un  
qui ma-  
tiser  
ont  
le grain  
LE  
der le  
tâches  
e en  
recon-  
s da-  
laga  
utes  
en  
hmi-  
enti un  
chis-  
tis la-  
tiquées  
à près  
di-  
ateur  
ère-  
ryan la  
ette  
lira  
ores-  
de la-  
que de  
es et  
acti-  
cité-  
e occu-  
à l'a-  
ma-  
se na-  
en-  
de-  
lin  
attent  
mentis  
able  
trama-



## BAKELITE

Membrane asphaltique caoutchoutée pour toitures et imperméabilisation (appliquée à chaud)



## FLINTLASTIC 790-11

Le Flintlastic 790. Il est une membrane asphaltique et caoutchoutée, appliquée à chaud, et destinée à procurer un revêtement d'étanchéité sans joints. Ceci la rend idéale comme membrane imperméabilisante pour les pontages horizontaux suspendus tels que ponts, stationnements, rampes d'accès, pontages de plates-formes, pontages de plaza, galeries, et comme membrane imperméabilisante pour des systèmes à toitures inversées.

Remarquez ses avantages:

- Permet une adhésion totale — restreint les mouvements latéraux de l'eau entre la membrane et le pontage.
- Peut être appliqué à des températures en dessous du point de congélation et demeure malléable sous une gamme variée de températures.
- Ne requiert aucun temps de mûrissement — les autres corps de métier peuvent commencer leurs travaux immédiatement après que le produit soit refroidi.
- Forme un excellent pare vapeur à l'eau (.02 perm @ un film 1/8").
- Fini sans joints — élimine le facteur critique qu'on retrouve dans d'autres systèmes.
- Les méthodes d'application seront acquises en peu de temps.
- Approuvé par la S.C.H.L. portant le n° 6806.
- Rencontre la norme C.G.S.B. 37 GP 50.

Pour informations:  
Bakelite  
10, boulevard Gauron  
Ville St-Pierre, Québec, H8R 1N7  
(514) 364-5224

# BAKELITE

Les gratte-pieds **STENA** Foot grille Inc.



GRILLES GRATTE-PIEDS  
(12 sortes de lames)

GRILLES SAUT-DE-LOUP

CAILLEBOTIS  
(combinaisons illimitées)

INDUSTRIEL - COMMERCIAL  
PARTOUT AU CANADA

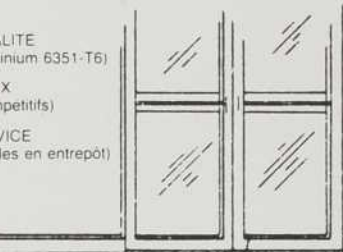
28 années d'expérience pertinente  
Plus de 500.000 pi. de grilles gratte-pieds STENA fabriquées

QUALITE  
(Alliage d'aluminium 6351-T6)

PRIX  
(Très compétitifs)

SERVICE  
(Plusieurs modèles en entrepôt)

Tel.: (514) 430-3681  
(514) 438-7808  
350 de l'Orme, Ste-Sophie,  
Co. Terr., Que. J0R 1S0



CATALOGUE  
SUR  
DEMANDE

## ARQ/ARCHITECTURE-QUÉBEC

*Abonnez-vous...  
écrivez-nous*

### ABONNEMENTS

Le numéro: \$3.00  
6 numéros: \$17.00

1463 Préfontaine, Montréal, Québec H1W 2N6

# Distinction en Architecture

## 1982



La résidence Jorge Martinez-Camps à St-Bruno de Montarville  
Jorge Martinez-Camps

« Le jury décerne une distinction au projet d'une résidence particulière en banlieue de Montréal. L'effort de recherche dans la réalisation de cette habitation a mené à des solutions intéressantes, particulièrement à l'égard de la diffusion de la lumière. »

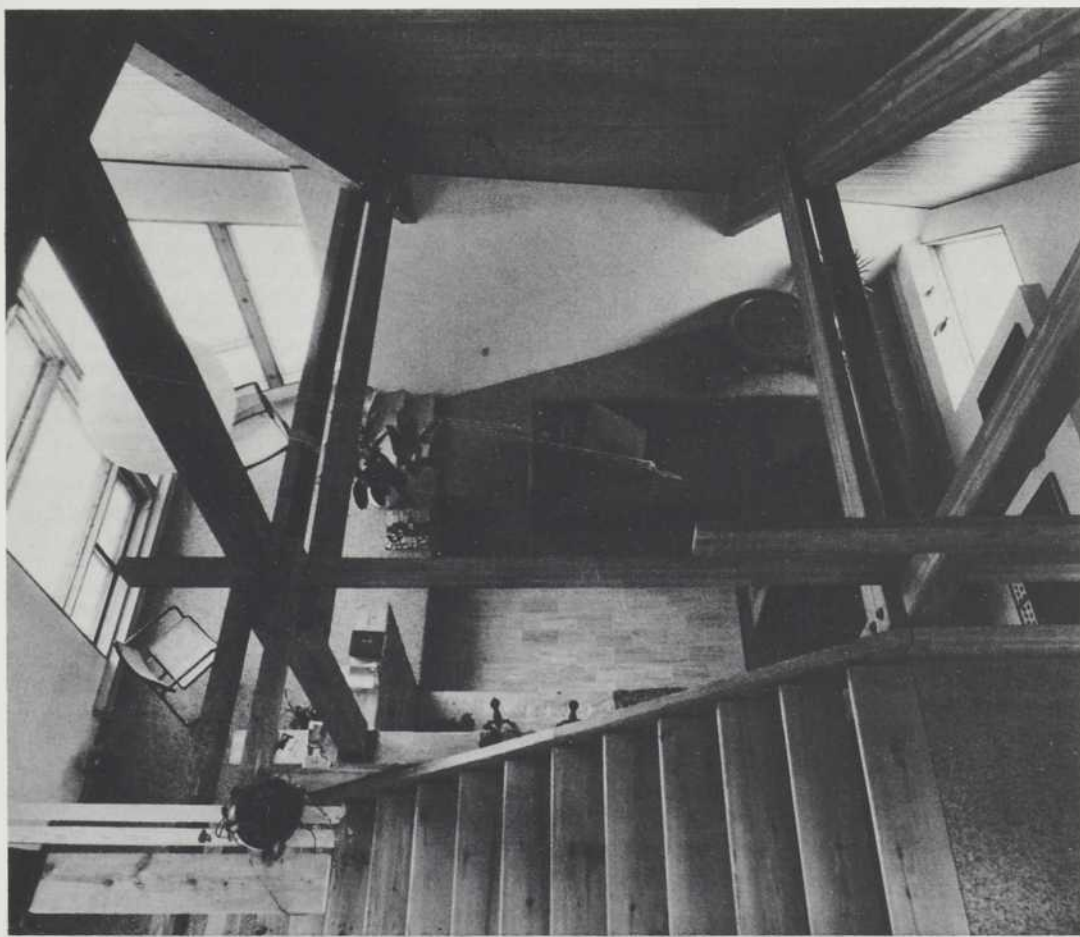
Les principales exigences du projet peuvent être classifiées dans les groupes suivants qui établissent les critères de design: les caractéristiques de ses occupants; la séparation des fonctions par activités; l'intégration à l'environnement immédiat; les contraintes économiques; et les contraintes techniques.

Le plan d'implantation répond à ces différents besoins; les deux volumes seront regroupés sur un mur enveloppant de béton, épais et géométrique, établi comme la matérialité même de la maison, en isolant la vie intérieure de la rue (à la fois au dedans et au dehors) et consolidant l'espace familial diversifié, où les rapports visuels de l'espace cen-

tral sont l'objet véritable de cette maison.

Ainsi, la maison est l'intégration d'un grand volume réduit à un schéma simple géométrique celui d'un toit à 45 degrés supporté par deux colonnes, délimité par la couleur du bois et le blanc des murs qui contiennent les variantes des couleurs de l'environnement qui s'intègre à la maison.

L'angle de vue nous permet d'isoler une forme pour privilégier un secteur sur lequel la pénétration de la lumière du jour provoque des jeux d'éclairage, variant selon les saisons et les heures de la journée. Le soir, la lumière artificielle intérieure découpe le toit en mettant en évidence l'espace de la maison.



# Distinction en Architecture

## 1982



L'agrandissement du Colisée de Québec  
Les Architectes Bégin & Rodrigue

**« Le jury décerne une distinction au projet du Colisée de Québec. Compte tenu des contraintes techniques et administratives de ce projet, le jury estime que la solution retenue est efficace et satisfaisante. »**

Ce projet résulte du besoin pour la ville de Québec d'agrandir son amphithéâtre de 10,000 places en un amphithéâtre de plus de 15,000 places, sans affecter le déroulement normal des saisons de hockey.

Les critères de design suivants ont été choisis comme objectifs à la réalisation du projet:

Pour l'enceinte intérieure:  
— conserver l'intégrité de l'espace intérieur original, en assurant à l'enceinte rénovée l'intimité avec la vision de la glace. Qualité principale d'un bon amphithéâtre de hockey;  
— favoriser pour l'ensemble des 15,000 places, une vision totale de la glace;  
— favoriser la présentation de spectacles à grand déploiement.

Pour les espaces connexes et les circulations:

— conserver l'intégrité des circulations existantes;  
— favoriser à tous les niveaux une circulation périphérique principale accompagnée de surfaces de dégagement suffisantes évitant l'obstruction de ces circulations;  
— donner les moyens d'issues et d'accès requis par les normes.

Pour la structure et le système de construction:

— conserver l'intégrité de mouvement de la charpente de béton originale;  
— mise en place d'un système de structure et de construction complètement indépendant du système original;  
— mise en valeur dans la forme et le détail, à l'intérieur comme à l'extérieur, des éléments majeurs du système structural d'origine.

Le parti a pris forme principalement autour de l'ajout d'un balcon en porte-à-faux formant un anneau dans l'enceinte actuelle.

L'objectif principal de ce projet se situant dans la vision du hockey, le fait d'avoir 12,600 sièges sur 15,330 situés entre 0'-0" et 88'-0" de la glace et les autres en dedans de 126'-0" de la glace, place ce projet parmi les meilleurs amphithéâtres de hockey sur glace en Amérique du Nord.

Le revêtement architectural extérieur est composé de panneaux de métal émaillé de couleur blanche pour la majeure partie de l'enveloppe.

# DES ADRESSES

## Librairies

### À New-York

Urban Center Books  
Madison Ave & 50th St. (Villard Houses)  
New-York

Rizzoli International Bookstores  
712 Fifth Avenue - New-York

Jaap Reitman  
Spring St. & West Broadway (2e étage)  
New York

### À Toronto

Ballendford Architectural Books, Ltd.  
98 Scollard Street, Toronto, Ont. M5R 1G2

Ontario Art Gallery (Boutique du Musée)  
Rue Dundas West, Toronto

### À Montréal

Il n'existe pas de librairie d'architecture à proprement parler. Cependant, plusieurs librairies vendent quelques livres d'architecture. À noter:

Musée des Beaux-Arts de Montréal (Boutique du Musée)  
1379 ouest, rue Sherbrooke, Montréal.  
285-1600

Librairie Lemeac Inc.  
371 ouest, rue Laurier, Montréal.  
273-2841

Librairie Renaud-Bray  
5219, Côte-des-Neiges, Montréal.  
342-1515

Librairie Scientifique B. Hénault Inc.  
2001, rue Université, Montréal.  
849-3569

Librairie Classics (volumes anglais)  
1327, ouest, rue Ste-Catherine, Montréal.  
844-1721

## Musées et galeries

Dans plusieurs villes nord-américaines, on trouve de plus en plus d'événements portant sur l'architecture. Pour un guide des expositions et conférences d'intérêt pour les architectes, consultez Progressive Architecture et Skyline qui ont d'excellentes chroniques à ce sujet. Mentionnons tout de même trois galeries d'architecture.

### À New-York

Max Protetch Gallery  
37 West 57th Street  
New York (212) 838-7436

### À Toronto

Ballendford Architectural Books, Ltd.  
98 Scollard Street  
Toronto (416) 960-0055

### À Montréal

Galerie Sarah McCutcheon  
1304, ave Greene  
Montréal (514) 933-2678

## Quelques revues et journaux d'architecture nord-américains

### Skyline

Rizzoli Communications Inc.  
712 Fifth Ave., New-York.  
Abonnement \$20.00 U.S. par année aux U.S.A.  
(probablement davantage à l'extérieur du pays)

### Express

Post Office Box 525,  
Canal Street Station, New-York.  
Abonnement \$30.00 U.S. par année au Canada

### Metropolis

207 West, 25th St., Penthouse, New-York.  
Abonnement \$20.00 U.S. par année aux U.S.A.  
(probablement davantage à l'extérieur du pays)

### Oppositions

The M.I.T. Press Journals Department,  
28 Carleton St., Cambridge, Massachusetts.  
Abonnement \$43.00 U.S. par année au Canada

### Progressive Architecture

P.O. Box 95759,  
Cleveland, Ohio 44101.  
Abonnement \$22.00 par année au Canada

### Trace

69, Front St. East, Toronto.  
Abonnement \$20.00 par année

ARQ évidemment!



# Lavalin

Partout au Canada et dans le monde Siège social: Montréal

LAVALIN INC  
1130, RUE SHERBROOKE OUEST  
MONTREAL, QUEBEC  
CANADA H3A 2R5  
TELEPHONE (514) 288-1740  
TELEX 055-61250

INGÉNIERIE · APPROVISIONNEMENT · CONSTRUCTION

GÉRANCE DE PROJETS ET DE CONSTRUCTION

PLANIFICATION · ÉTUDES · RELEVÉS · ESSAIS

AVEC LES ENCOURAGEMENTS DE

## **Berthiaume-Blanchet-Arab, architectes**

2425 de Salaberry, suite 115  
Montréal, Québec H3M 1L2  
(514) 331-3240

## **Module DESIGN ERE Inc.**

2425 de Salaberry, suite 115  
Montréal, Québec H3M 1L2  
(514) 331-3240

aménagement intérieur  
conditionnement visuel  
concept de signalisation



**La membrane d'étanchéité à toute épreuve**

### **HYDROTECH 6125**

*Membrane de bitume caoutchoutée pour toits inversés et imperméabilisation appliquée à chaud.*

*La membrane flexible Hydrotech 6125 est une membrane de bitume caoutchoutée appliquée à chaud, procurant un revêtement étanche, monolithique, sans joint. Elle a fait ses preuves depuis nombre d'années au Canada, au U.S.A. et à travers le monde sur des structures aussi variées que des toits inversés, des toits terrasses, des stationnements souterrains, des rampes d'accès, des ponts, des tunnels, des réservoirs, etc. Enfin elle rencontre les normes ONGC 37-GP-50M et est approuvée par le S.C.H.L. sous le no. 6583.*

Les Membranes Hydrotech, 10.951 Parkway, Anjou, Québec H1J 1S1 • (514) 353-6000

**Rédacteur en chef pour le numéro 8:** Pierre Boyer-Mercier, avec la participation d'Odile Hénault. **Comité de rédaction:** Pierre Beaupré, Pierre Boyer-Mercier, Jean-Louis Robillard. **Ont collaboré à ce numéro:** Douglas Crimp, Kenneth Frampton, Odile Hénault. **Secrétaire de rédaction:** Michel Beaulieu. **Production graphique:** Copilia design inc. (design: Pierre Marc Pelletier; administration: Jean Mercier). **Conseillers:** Jacques Folch-Ribas, André Blouin, Gilles Marchand, Henri Mercier, Jean-Marie Roy, Jean Ouellet, Hubert Chamberland, René Homier-Roy, Laurentin Lévesque. **Abonnements:** Michèle Mercier.

**Bienfaiteurs:** La Corporation professionnelle des C.G.A. du Québec; La Compagnie de construction Oméga Canada Limitée; Maheux, Melançon et associés, comptables; Charles Duranceau Limitée; Burman; Bouchard, architectes; St-Gelais, Tremblay, Bélanger, architectes; Myre Construction Ltée; Boyer, Harvey, architectes.

#### Représentants publicitaires:

JACQUES LAUZON ET ASSOCIÉS LTÉE  
Montréal: 50 Place Crémazie, suite 324, Montréal H2P 2S9,  
(514) 382-8630, telex: 05 825 763  
Toronto: 2 Carlton Avenue, Suite 1420, Toronto M5B 1J3,  
(416) 977-9911, telex: 06 523 444

**Services techniques:** Photocomposition: Compo Em Inc.;  
Séparations couleur: Prestoltho Ltée;  
Impression et assemblage: L'Imprimerie RBT Limitée.  
ARQ/ARCHITECTURE-QUÉBEC est distribué à tous leurs membres par  
L'ORDRE DES ARCHITECTES DU QUÉBEC  
ET LA SOCIÉTÉ DES DÉCORATEURS ENSEMBLIERS DU QUÉBEC.

**Abonnements:** Le numéro: 3\$, 6 numéros: 17\$.

Dépôt légal: 3<sup>e</sup> trimestre 1982  
Bibliothèque nationale du Québec  
Bibliothèque nationale du Canada

Les articles et opinions qui paraissent dans la revue sont publiés sous la responsabilité exclusive de leurs auteurs.

ARQ/ARCHITECTURE-QUÉBEC est publié par:  
le GROUPE CULTUREL PRÉFONTAINE, corporation sans but lucratif,  
1463 Préfontaine, Montréal H1W 2N6, (514) 523-6832.

**Page couverture No. 8:** dessin de François Picard.

Le secrétaire de rédaction de la revue ARQ, Michel Beaulieu, a reçu récemment le plus prestigieux des prix littéraires canadiens, le prix du Gouverneur général, pour son livre de poèmes **Visages**, paru aux Éditions du Noroît, à Saint-Lambert.

Né à Montréal, où il a toujours vécu, en 1941, notre collaborateur compte dans sa famille de nombreux artistes, des ingénieurs et des architectes. Il est le fils de Gérard O. Beaulieu, à qui l'on doit notamment le pont de la Concorde.

Essentiellement autodidacte, malgré des études classiques, il fait du journalisme et de la traduction ses gagne-pain tout en consacrant la plus grande partie de son temps à l'écriture. Depuis 1964, année de la publication de son premier recueil de poèmes, il a fait paraître trente-cinq titres, dont trois romans et un récit. Il a remporté le prix de la revue *Études françaises* en 1973 pour son recueil de poèmes **Variables**, et le Grand prix littéraire du Journal de Montréal en 1980 pour son livre **Desseins**, poésies 1961-1966.

Les poèmes qui suivent sont extraits du livre qu'il vient de terminer et dont la parution est prévue pour 1983.

#### Michel Beaulieu entre autres villes

1.

celle où tu reviens au bout  
du compte des voyages le flanc  
de la montagne taillé d'un coup  
d'aile tu n'arrivais  
pas de très loin retraçant les marches  
tes dix-sept ans des nuits d'autrefois  
le vague à l'âme à force de trop lire  
les poètes dont tu ne redécouvriras  
qu'à quarante ans la teneur  
les bâtiments dont seule subsiste la photographie  
la pierre au fond du fleuve interdiction  
de s'y baigner jadis les plages  
les plages de l'ouest et du nord le fleuve dévoré  
dont jamais tu ne sens la présence  
bien que tu en connais les remous  
tu le regardes rongé de lumière tu sens  
à peine les roues sur la piste

4.

celle où tu ne retournes jamais  
sur tes pas que d'ennui  
depuis l'après-midi  
d'autrefois tu reconnais  
les axes où tu te perds  
le temps d'établir les repères  
le restaurant plus éloigné  
qu'alors le café disparu  
la gare où les trains  
n'arrivent plus le canal  
où s'appesantit le pont  
tu le traverses en longeant  
la chaussée n'avait-elle  
pas dit qu'elle t'attendrait  
de l'autre côté

21/3/82

ARQ/Architecture-Québec

Cher rédacteur en chef:

J'aimerais vous témoigner mon appréciation de la revue ARQ. Une revue d'architecture au Québec est, à mon sens, essentielle puisque l'architecture ici est prolifique et revêt un caractère démographique unique. Toutefois, je suis déçu par plusieurs éléments de la revue.

Tout d'abord, il n'y a vraiment pas assez de matériel, d'information dans un numéro. Alors que j'avais l'impression d'en être rendue à la fin des textes d'introduction, j'en étais, à ma grande déception, à la toute fin de la revue. Dans le numéro 4, entre autre, on parle de restauration. La restauration au Québec est un aspect important et intéressant de notre architecture. Dans ce numéro le sujet y est à peine effleuré: on parle de la Chapelle du Sacré-Coeur, d'un projet de ruelle, d'un projet de maison dont le plan est plutôt banal et enfin on y retrouve 4 photos de 4 photographes, sans texte, qui se sont attardés, en autres choses, à l'aspect urbain.

Je dois également exprimer mon étonnement d'un si piètre contenu graphique. Une revue d'architecture devrait avoir une enveloppe graphique plus recherchée. Le format de la revue n'est d'ailleurs pas très intéressant. A mon sens, chaque numéro devrait s'attarder à plusieurs sujets et non se limiter à un sujet précis: l'architecture nouvelle, la restauration, l'expansion des quartiers, l'environne-

ment, l'urbanisme, la société et l'architecture, la politique et l'architecture, les influences d'ailleurs, le design urbain et résidentiel, en plus de chroniques telles que: des entrevues avec des architectes, des designers ou même des artistes dans leur environnement, une liste des nouveautés dans le domaine de l'édition des livres d'architecture et de design, information sur les expositions et les conférences présentées à Montréal et ailleurs.

Idéologiquement, la revue devrait revêtir un caractère plus international à l'intérieur d'une société donnée. Je crois, d'ailleurs, que des architectes anglophones devraient participer à la revue et avoir la liberté de soumettre des textes dans leur langue.

J'espère que ma lettre ne vous paraîtra pas trop négative. Si je vous écris d'ailleurs c'est que je crois que votre revue en vaut la peine.

Je vous remercie de votre attention.

Sylvie Durocher

19/3/82

ARQ Architecture-Québec

Monsieur le rédacteur,

C'est l'enthousiasme de voir se définir une revue qui s'est donné comme mot d'ordre de redécouvrir et de valoriser l'architecture québécoise dans son originalité, qui me pousse à rédiger ce mot d'approbation.

Cette singulière édition de la revue ARQ a su réunir des textes hautement pertinents, propres à initier la

réflexion nécessaire à l'émergence d'une architecture consciente de ses racines.

Il faut souhaiter que le débat se poursuive bien après que cette mini-rétrospective du Musée d'Art Contemporain aura créé le prétexte, et qu'il trouve sa raison dans l'impérieuse nécessité que notre architecture retrouve son inspiration nationale.

Bravo!

Claude Morris  
Architecte-stagiaire

Monsieur Pierre Beaupré,  
arch.

Rédacteur en chef pour la livraison mars-avril  
Architecture Québec

Monsieur le rédacteur en chef,

Dans votre article intitulé « L'expérience montréalaise: détruire la ville ou la reconstruire » paru dans la livraison de mars-avril de la revue ARQ, j'ai cherché en vain la partie qui traite de la restauration des logements à Montréal. Ah! les imprimeurs négligents ont sûrement jeté à la poubelle cette partie de votre article ou, par inadvertance, elle est restée collée au fond d'un tiroir du service de dactylographie. Qu'il est difficile, de nos jours, d'arriver à produire un bon article objectif et bien documenté. Il y a toujours du sabotage.

Vous ne l'ignorez pas, Montréal est une ville pionnière en restauration. Depuis 1970, bien avant que le Gouvernement du Québec ou celui du Canada agissent, près de 12 000 logements ont été restaurés avec sub-

ventions, 11 000 hangars ont été démolis et plus de 1 000 logements ont été reconstruits avec subventions. Le trésor municipal, à lui seul, a payé pour ces subventions plus de \$50 millions. En surcroît, 30 000 logements ont été visités et ont été réparés pour satisfaire les exigences du Code du logement. On ne peut pas parler de l'expérience montréalaise en habitation sans mentionner cela!

Et dire qu'on a amputé votre article de renseignements si bien connus. Ah! monsieur le rédacteur en chef, je comprends votre désarroi en face d'un manque semblable de soin de la part de toutes ces personnes qui s'affairent à leur petite tâche, sans se soucier du contenu réel des choses.

Guy R. Legault, arch.

*Nos lecteurs auront sans doute pris connaissance avec intérêt des informations que nous transmet le directeur du Service de la restauration de la Ville de Montréal. Qu'ils se rassurent cependant: nos services de secrétariat, de composition et de mise en page sont efficaces et fiables.*

*On reconnaîtra par ailleurs à un auteur la liberté de traiter de l'évolution de l'architecture ou du logement social à Montréal sans nécessairement discuter des politiques de rénovation; tout au plus lui reprochera-t-on un titre peut-être trop ambitieux. ARQ a déjà consacré un numéro à la rénovation (no 4, décembre 1981) et y reviendra ultérieurement.*

La rédaction

Un outil  
précieux pour  
le constructeur

Mis au point pour favoriser l'utilisation rationnelle et efficace de l'énergie, le programme d'efficacité énergétique des habitations permet au constructeur de bâtir des maisons au rendement énergétique élevé et d'acquérir ainsi une bonne réputation auprès des consommateurs.

Le constructeur intéressé à suivre les recommandations du programme des deux «E» a tout avantage à se procurer le guide technique intitulé "Comment atteindre l'efficacité énergétique EN CONSTRUISANT VOTRE MAISON".



C'est à titre de membre de l'Association canadienne de l'Électricité qu'Hydro-Québec participe au programme d'efficacité énergétique.

**Il suffit de remplir et de poster le coupon ci-dessous à l'adresse suivante:**

Hydro-Québec, Direction Commercialisation,  
Boîte postale 6106, Montréal (Québec) H3C 3H6

Veuillez me faire parvenir  
gratuitement le guide technique  
intitulé: "Comment atteindre  
l'efficacité énergétique EN  
CONSTRUISANT VOTRE  
MAISON".

NOM \_\_\_\_\_

ADRESSE \_\_\_\_\_

VILLE \_\_\_\_\_

CODE POSTAL \_\_\_\_\_

**Alpha-Vico**  
Canada (AVC) Ltée



La solution à votre problème d'espace, "le lit Alpha-Vico". De maniement facile ce lit escamotable transforme votre environnement. (Disponible en plusieurs dimensions).



**DISTRIBUÉ  
PARTOUT AU CANADA**

**QUÉBEC**

**MONTREAL**

Alpha-Vico Canada (AVC) Ltée  
700, 8ième Avenue  
Pointe-aux-Trembles  
H1B 4G6  
(514) 645-4596

**QUÉBEC**

Alpha-Vico Canada (AVC) Ltée  
1020, boul. Des Capucins  
G1J 3R8 (418) 529-0176

**SHERBROOKE**

Alpha-Vico Canada (AVC) Ltée  
2391, Chemin Ste-Catherine, R.R. 4  
J0B 2J0  
(819) 562-6458

**ONTARIO**

Alpha-Vico Canada (AVC) Ltée  
2651, rue John, app. 4  
Markham, Ontario L3R 2W5  
(416) 495-1685  
Télex: 06-986865

**PROVINCES DE L'OUEST**

Alpha-Vico Canada (AVC) Ltée  
530, Croissant Cleveland est  
Calgary, Alberta T2G 4A9  
(403) 263-4000  
T.A.S.: (403) 263-6120

**LIT ESCAMOTABLE ET  
JEU COMPLET DE MODULES**



Table mobile  
pliante

Table de conférence  
pliante

Plancher de  
danse portatif

Lit mobile

Estrade mobile  
à hauteur réglable

Chaise pliante

Chaise empilable

**Alpha-Vico  
Canada (AVC) Ltée**