

PER
A-799

A R Q

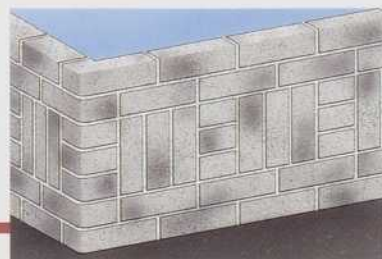
ARCHITECTURE · QUÉBEC

MONTRÉAL 350 ANS

L'ARCHITECTURE À LA PÉRIPHÉRIE DES AMÉRIQUES

67

La brique de votre créativité



Enfin, une brique qui vous offre des possibilités illimitées. Ses coins ronds, ses multiples couleurs, ses caractéristiques modulaires et sa texture unique vous permettent de réaliser des conceptions architecturales innovatrices.

Aucune autre brique que la brique de béton à coins ronds de BETCON ne donne autant libre cours à votre imagination et à votre créativité.

NOUVEAU !

La brique super modulaire (4,8 briques par pied carré) est maintenant disponible. Consultez un de nos représentants pour plus de détails sur cette brique aux grandes possibilités.

BETCON... La brique qui défie votre imagination

Dépliants de nos produits disponibles sur demande



BETCON

Montréal (514) 651-4000
Québec (418) 563-8410
Téléfax (514) 670-2834

A R Q

A R C H I T E C T U R E • Q U É B E C

ÉDITORIAL

- 10 France Vanlaethem

L'ARCHITECTURE À LA PÉRIPHÉRIE DES AMÉRIQUES

- 8 LES AMÉRIQUES AUTOUR DE MONTRÉAL
Yves Deschamps, Montréal, Québec
- 10 1980-1990: A DECADE OF ARCHITECTURAL WORKS IN LATIN AMERICA
Alberto Saldarriaga Roa, Colombie
- 14 TRANSCULTURATION ET ÉCLECTISME DANS L'ARCHITECTURE MODERNE EN ARGENTINE
Adriana Irigoyen, Argentine
- 16 LE DÉFI DE LA MODERNITÉ EN AMÉRIQUE LATINE
Christián Fernández-Cox, Chili
- 18 SOLITUDE AND THE MARVELOUS-REAL
Ricardo L. Castro, Montréal, Québec

PROJETS ET RÉALISATIONS

- 22 LA CASA GEZZI, LIMA
Juvenal Baracco, architecte, Pérou
- 24 COMUNIDAD LOS CASTAÑOS, SANTIAGO
Fernando Castillo, architecte, Chili
- 26 CAPILLA DEL PANTEÓN, MICHOACÁN
Carlos Mijarez, architecte, Mexique
- 28 RÉHABILITATIONS DU PATRIMOINE BÂTI, QUÉBEC
Les architectes Blouin Faucher Aubertin Brodeur Gauthier, Montréal, Québec
- 30 «LE PROJET DU NOUVEAU PORT»
Jacques Rousseau, architecte, Montréal, Québec
- 33 POINTE-À-CALLIÈRE, MUSÉE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE DE MONTRÉAL
Dan S. Hanganu, architecte et Provencher & Roy, architectes, Montréal, Québec

ÉPILOGUE

- 36 S'ARRACHER À LA PÉRIPHÉRIE
Maurice Lagueux, Montréal, Québec

ÉVÈNEMENT

- 38 ÉTHIQUE ET TECHNOLOGIE
Serges Gagnon, Montréal, Québec

NOTES BIOGRAPHIQUES

- 40 LES ARCHITECTES ET LES AUTEURS

La production éditoriale et graphique de ce numéro spécial a été subventionnée par le Conseil des Arts du Canada ainsi que par le ministère des Affaires culturelles du Québec.

MEMBRES FONDATEURS:
PIERRE BOYER-MERCIER, PIERRE BEAUPRÉ,
JEAN-LOUIS ROBILLARD
ÉDITEUR: PIERRE BOYER-MERCIER
RÉDACTRICE EN CHEF: FRANCE VANLAETHEM
MEMBRES DU COMITÉ DE RÉDACTION:
PIERRE BOYER-MERCIER, JEAN-FRANÇOIS BÉDARD,
RICARDO L. CASTRO, ÉRIC GAUTHIER,
FRANCE VANLAETHEM
MEMBRES DU COMITÉ DE RÉDACTION TRIMESTRIEL:
PIERRE BOYER-MERCIER, JEAN-FRANÇOIS BÉDARD,
RICARDO CASTRO, PAUL FAUCHER,
TERRANCE GALVIN, ÉRIC GAUTHIER,
NICOLE LARIVÉE-PARENTEAU, ALEXIS LIGOGNE,
RODRIGUE PAULIN, MARK PODDUBIUK,
FRANCE VANLAETHEM
SECRÉTAIRE DE RÉDACTION ET COORDONNATRICE:
NICOLE LARIVÉE-PARENTEAU
PRODUCTION GRAPHIQUE: CÖPIA DESIGN INC.
DIRECTEUR DE PRODUCTION: JEAN MERCIER

REPRÉSENTANTS PUBLICITAIRES:
JACQUES LAUZON ET ASSOCIÉS LTÉE **ccab inc.**
• MONTRÉAL: 785, RUE PLYMOUTH, BUREAU 310
VILLE MONT-ROYAL, QUÉBEC, H4P 1B3
TÉLÉPHONE: (514) 733-0344, FAX: (514) 342-9406
• TORONTO: 60, WILMOT STREET WEST
RICHMOND HILL, ONTARIO, L4B 1M6
TÉLÉPHONE: (416) 866-4141, FAX: (416) 886-4616

ARQ EST DISTRIBUÉE À TOUS LES MEMBRES DE
L'ORDRE DES ARCHITECTES DU QUÉBEC ET DE
LA SOCIÉTÉ DES DÉCORATEURS
ENSEMBLIERS DU QUÉBEC.

DÉPOT LÉGAL:
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.
© GROUPE CULTUREL PRÉFONTAINE
ISSN-0710-1162
COURRIER DE LA DEUXIÈME CLASSE PERMIS NO 5699
ARQ/ ARCHITECTURE • QUÉBEC EST PUBLIÉ SIX FOIS L'AN
PAR LE GROUPE CULTUREL PRÉFONTAINE,
CORPORATION SANS BUT LUCRATIF.
LES CHANGEMENTS D'ADRESSE, LES EXEMPLAIRES NON
DISTRIBUABLES ET LES DEMANDES D'ABONNEMENT
DEVRAIENT ÊTRE ADRESSÉS AU
GROUPE CULTUREL PRÉFONTAINE,
1463, RUE PRÉFONTAINE, MONTRÉAL,
QUÉBEC, H1W 2N6
TÉL: (514) 523-6832

ABONNEMENTS: LUCIE VALLÉE
6,42\$/ NUMÉRO • 38,52\$/ 6 NUMÉROS
• 64,20\$/ INSTITUTIONS ET GOUVERNEMENTS
NUMÉRO D'ENREGISTREMENT T.P.S.: R 102 208 469
HORS CANADA: 6,00\$/ NUMÉRO
• 48,00\$/ 6 NUMÉROS
• 60,00\$/ INSTITUTIONS ET GOUVERNEMENTS

PAGE FRONTISPICE:
POINTE-À-CALLIÈRE,
MUSÉE D'ARCHÉOLOGIE
ET D'HISTOIRE DE MONTRÉAL
Dan S. Hanganu, architecte et Provencher
& Roy, architectes, Montréal, Québec

(Photo: Cöpila)



COPILIA

LE BIODÔME (DÉTAIL DU CHANTIER) / ARCHITECTES: TÉTRAULT, PARENT, LANGUEDOC ET ASSOCIÉS
Un édifice avec des plantes vivantes dans du sol humide arrosé régulièrement et des bassins d'eau,
voilà un défi à la hauteur de la membrane HYDROTECH 6125.

La membrane flexible HYDROTECH 6125 a été conçue à Montréal en 1963 et y est fabriquée depuis. La membrane d'étanchéité HYDROTECH 6125 est utilisée dans la majorité des constructions de qualité du centre-ville de Montréal ainsi que dans les grandes villes du Canada. Exportée de Montréal vers les États-Unis et l'Europe, la membrane HYDROTECH 6125 est souvent qualifiée "sans équivalent", tant sa réputation rassure ceux qui la spécifient. À titre de fabricants de la membrane HYDROTECH 6125, nous sommes fiers de participer à l'essor économique de Montréal et de son centre-ville.

FÉLICITATIONS POUR 350 ANS D'HISTOIRE



NOUVELLE GÉNÉRATION
MUR RIDEAU GRANIT



225, MONTÉE DE LIESSE, SAINT-LAURENT, QUÉBEC, H4T 1P5
TÉLÉPHONE: (514) 737-4533 TÉLÉCOPIEUR: (514)342-7772



™ Marque déposée de E.I. du Pont de Nemours & Co.

NYLON
ANTRON LEGACY
 DU PONT

Qu'il s'agisse d'une petite boutique ou du siège social d'une grande société, aucune autre fibre ne résiste mieux à la saleté que le nylon Antron Legacy de Du Pont.

- ▲ C'est un point important. Car le fait d'offrir une résistance supérieure à la saleté réduit radicalement l'usure causée par l'écrasement et le feutrage dans les endroits à grand passage.
- ▲ À cette fin, les tapis en nylon Antron Legacy sont traités au DuraTech[™], procédé antisaleté breveté, d'une durabilité sans égale.
- ▲ Et comme la fabrication et la performance de tous ces tapis sont certifiées par Du Pont, vous êtes assurés qu'ils conserveront leur aspect neuf très longtemps. En fait, tous les tapis en nylon Antron[™] sont garantis pour dix ans au moins contre l'usure par abrasion.
- ▲ Ajoutez à cela un choix de plus de 600 styles, textures et couleurs, et vous découvrirez un produit supérieur qui offre une parfaite combinaison de qualités esthétiques et de qualités pratiques.
- ▲ Pour tout renseignement complémentaire sur les tapis en nylon Antron Legacy, composez le (514) 278-4078.

Antron[™] Legacy.



À moins que vous ne vouliez indiquer le chemin entre la réception et la salle du conseil à l'aide d'empreintes de pas.

Systèmes de couvre-sols





LES ARCHITECTES N'ONT PAS BESOIN QU'ON LEUR FASSE UN DESSIN.

La Saab 900 trois portes

L'oeil exercé apprécie d'emblée l'élégance d'une ligne et la qualité d'une construction. Et les Saab se prêtent merveilleusement bien aux plaisirs de l'observation: une ergonomie savamment étudiée, des commandes accessibles, des instruments simples à comprendre, une visibilité tout à fait exceptionnelle et un vaste espace intérieur aisément transformable.

Mais vous n'avez pas tout vu: sous le capot, se cache un moteur à 16 soupapes et à double arbre à cames en tête qui offre puissance et perfor-

mance. Pour que l'homme et la machine fassent corps.

*La Saab 900: à partir de 24 965\$.**

*La Saab 9000: à partir de 31 795\$.**

Pour plus de renseignements, appelez au 1 800 263-1999.

Avec la Saab 900 et la Saab 9000, vous bâtissez sur du solide. Le conducteur et ses passagers sont protégés par une construction monocoque en acier de forte épaisseur. En cas de collision, des zones de déformation à l'avant et à l'arrière de l'habitacle aident à absorber l'impact avant même qu'il ne se répercute aux sièges. De plus, toutes les Saab de série sont équipées d'un système de freinage antiblocage (ABS) et d'un

coussin gonflable, côté conducteur.

La Saab prend soin de vous... et d'elle-même. Grâce à sa garantie de 6 ans ou 120 000 km**, elle peut rouler en paix. Vous aussi. De plus, renseignez-vous sur le programme complet d'assistance routière applicable à tous les modèles 1992.

Mettez vos plans à exécution. Passez faire l'essai d'une Saab chez votre concessionnaire Saturn-Saab-Isuzu.

SAAB

*PDSF pour les modèles de base 1992. Transport et taxes de vente en sus. Le concessionnaire peut vendre à moindre prix. **Selon la première éventualité. Certaines limitations s'appliquent. Consultez votre concessionnaire pour plus de détails.

Une vision de grandeur brique par brique.



Brique St-Tropez, format CSR.

Dans un monde en plastique et d'imitations, n'est-il pas rassurant de savoir qu'il existe encore quelque chose en quoi vous pouvez avoir confiance?

La brique d'argile cuite véritable de la Briqueterie St-Laurent... la vraie de vrai.



**BRIQUETERIE
ST - LAURENT**

DIVISION DE ENTREPRISE JANNOCK LTÉE

Tél.: (514) 866-8374 Fax: (514) 659-2040

L'ARCHITECTURE À LA PÉRIPHÉRIE DES AMÉRIQUES

L'Amérique, c'est d'abord le fait colonial, c'est-à-dire la négation, l'oubli, l'éradication des cultures autochtones, l'implantation d'une autre tradition, d'une autre histoire sans racines dans la géographie locale. C'est un espace perçu comme vierge, offert à toutes les convoitises, à toutes les utopies. C'est l'exil qui, de génération en génération, revient s'imposer, sous les traits de l'immigrant, à ceux-là mêmes, autochtones ou créoles, qui se veulent enracinés dans le Nouveau-Monde. C'est la nostalgie des racines rompues, la mémoire tenace des mères patries, la revendication d'une antériorité, d'une extériorité par rapport à la réalité, à l'actualité locales. C'est aussi, et simultanément, l'indépendance et l'émancipation, réelles ou mythiques, par rapport aux puissances, aux cultures tutélaires. C'est enfin la modernité, la conviction plus ou moins ébranlée, plus ou moins fragile d'être au centre de l'univers, de porter la norme et la légitimité nouvelles, d'être dépositaire de l'avenir du monde.

Au moment où elle «découvrait» l'Amérique, l'Europe «inventait» l'architecture. Dessin, dessein, objectivisation de l'espace. Ce n'est pas le hasard qui a mis les mêmes outils au service de l'architecte et du navigateur-géographe. Pourtant, si l'Amérique devait rapidement s'imposer au yeux du second comme une entité distincte et totalement imprévue, elle apparut souvent - apparaît encore fréquemment - au yeux du premier comme un espace à conquérir, à ordonner au nom d'une vision «universelle».

En Amérique, l'architecture a été tantôt méprisée, négligée; tantôt exaltée. Elle a produit le pire et le meilleur mais elle s'est rarement vue comme un produit spécifique du contexte américain.

Un cas, pourtant, se détache de l'ensemble. Première nation indépendante des Amériques, les États-Unis produisaient, au tournant du siècle, une architecture nouvelle qui, loin d'être un simple satellite du soleil européen, devait rapidement s'affirmer elle-même comme un centre autour duquel, désormais, nous gravitons tous. Le succès qui couronnait, entre autres choses, sa vigueur créatrice et sa pertinence moderne devait pourtant avoir l'effet pervers d'occulter son irréductible originalité en l'érigant en archétype d'un Style International autoritaire et simpliste. Ces derniers temps, des critiques nombreux ont proposé un retour aux cultures locales comme remède à des maux réels ou supposés de nos architectures. Mais les réalités économiques, techniques et culturelles d'aujourd'hui ont détourné cette croisade au profit d'un nouveau «Style International» dépourvu hélas, de la rationalité et de l'honnêteté du premier.

Nous voici donc à un carrefour, nous les architectes des marges du Nouveau Monde qui voulons échapper à l'emprise du modèle nord-américain. Et c'est de cette situation dont témoignent les praticiens et les critiques qui ont été conviés à collaborer à ce numéro, à l'initiative de nos collègues des Universités de Montréal et McGill, Yves Deschamps et Ricardo Castro, ceux-là mêmes qui l'an dernier organisaient le colloque sur l'américanité en architecture, lors du XXIII^e Congrès de l'UIA. Voulant s'associer aux événements commémoratifs du 350^e anniver-

saire de la fondation de Montréal et du 500^e de la «découverte» de l'Amérique, ARQ a exploré certaines des voies que prennent, au Sud et au Nord, des architectes pour manifester leurs rapports particuliers au temps et au lieu.

Le tableau ainsi esquissé des architectures de la périphérie des Amériques est certes contrasté, comme le sont, d'ailleurs, les situations économiques et culturelles qui prévalent de part et d'autre de ce vaste et puissant centre continental que sont les États-Unis. Si nos confrères latino-américains font preuve d'un avancement certain dans leur réflexion sur la condition culturelle contemporaine et parviennent à réaliser certains édifices qui établissent un nouvel équilibre entre tradition et modernité, c'est peut-être qu'à l'architecture profite paradoxalement, dans ces pays, un état de société toujours profondément inégal, tant au plan social que culturel. L'instabilité politique, le sous-développement économique et l'éloignement culturel semblent motiver, avec plus de vigueur, la création architecturale que le confort matériel, certes plus incertain aujourd'hui qu'hier, et le débat démocratique généralisé que nous connaissons ici sur toutes les questions politiques, qu'elles soient d'échelle nationale ou urbaine. Sans parler de notre réalité géographique faite d'immensité territoriale et de faiblesse démographique, si peu propice à la densité culturelle.

L'architecture au Québec, si elle connaît depuis quelques années un nouvel élan créatif ainsi qu'une consolidation de ses circuits culturels, ne semble néanmoins pas présenter une orientation aussi nette et particulière que celle dont nous font part les critiques latino-américains. Pour en rendre compte, nous avons choisi trois architectes d'origine, de génération et de pratique assez différentes. Leurs projets nous permettent de témoigner de l'architecture autant comme recherche théorique que comme réalisation construite. Certes le patrimoine est au coeur du débat architectural au Québec depuis deux décennies, comme préoccupation mais encore comme problème. La réhabilitation des édifices anciens a été tout aussi courante que la construction nouvelle, offrant un contexte d'intervention propice à la réappropriation culturelle du cadre bâti. Et parmi les réalisations récentes d'envergure, le redéveloppement du Vieux-Montréal et le réaménagement du Vieux-Port ont cristallisé, plus que tout autre, les compétences professionnelles, mais encore l'imagination (ARQ 29, 54 et 64). En témoigne aussi un autre des nombreux projets élaborés pour ce vaste territoire urbain, par un des architectes québécois les plus «périphériques», dans son élaboration du «Nouveau Port», projet théorique qui prend la ville comme argument et le territoire comme prétexte, projet critique d'une société où les loisirs plutôt que la production et le logement sont devenus le programme de l'architecture. Le rapport à l'héritage bâti est encore à la base d'une des constructions récentes les plus intéressantes, le musée de la Pointe-à-Callière. Érigé sur le lieu même de la fondation de Montréal, cet édifice ne serait-il pas l'exemple d'«une architecture qui, tout en étant authentiquement nôtre, soit authentiquement moderne»?

FRANCE VANLAETHEM
EN COLLABORATION AVEC YVES DESCHAMPS

P.S. : Soulignons la reconnaissance obtenue par notre équipe de production dans le cadre du concours Pixel d'Or Omer DeSerres 1992. **Cöpilia** a en effet mérité le Pixel d'Argent (ARQ 60), alors que notre graphiste, **Robert Chayer**, recevait le Pixel de Bronze (*Ciel Variable* n° 18), dans la même catégorie «Revue, Magazine» pour la qualité graphique et l'utilisation originale de l'ordinateur. Félicitations aux heureux lauréats!

PLAIDOYER POUR UNE DÉCOUVERTE DU NOUVEAU-MONDE

LES AMÉRIQUES AUTOUR DE MONTRÉAL

YVES DESCHAMPS, ARCHITECTE ET PROFESSEUR D'HISTOIRE DE L'ART À L'UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

Autour de l'événement du 350^e anniversaire, le Montréal-qui-parle entonne de nouveau les vieux refrains: nous sommes entre l'Europe et l'Amérique! C'est encore éluder la question. L'Amérique se fait sous nos yeux. Il ne s'agit plus que de savoir quelle Amérique nous pourrions être, quelle Amérique construire ici. Et, pour cela, prendre à bras le corps la réalité de notre présence sur ce continent avec son centre dont nous prétendons nous distinguer tout en nous y assimilant, ses périphéries que nous ignorons, par crainte, peut-être, de découvrir l'Amérique, et Montréal dedans...

Malgré les lassitudes, les frustrations qu'elles engendrent, les problématiques de la survivance culturelle et de l'identité ne semblent pas à la veille d'être évacuées de la vie politique canadienne. Incontournables et, apparemment insolubles, elles gagnent au contraire, d'année en année, des segments nouveaux, jusque là «innocents» ou, du moins, silencieux de la population.

Au Québec, elles s'appuient essentiellement sur la nécessité de préserver (*Je me souviens*) et le seul objet avoué de façon claire et suivie de cette préservation est la langue. Le rôle joué par la langue dans la vie d'une société justifie sans aucun doute la sollicitude politique dont on l'entoure ici, mais si la distinction québécoise devait s'arrêter là, on pourrait s'interroger sur sa profondeur et sur ses espoirs de survie.

Combien de temps une culture peut-elle vivre de préservation et de souvenirs? Quel serait le sens d'une identité réduite à l'usage d'une langue? La question est d'autant pertinente que cette langue, dans sa définition actuelle, est produite et codifiée bien loin d'ici.

Parmi bien d'autres données, la perception, le «dessin» et la construction des espaces et des formes définissent une culture tout autant que la langue. Historiquement, leur étude a contribué à la production de mythes, d'identités, de projets. À leur tour, ces projets ont engendré des objets, des architectures, des villes. C'est dire que l'urbanisme, l'architecture, le design ne sauraient, sans risque sérieux, être isolés des actuelles préoccupations identitaires de la société québécoise. Quelles que soient les options, les intuitions, les hypothèses de départ, il est désormais difficile de faire l'économie d'une réflexion sur les rapports qui ont uni, unissent et uniront les deux.

Pourtant, au Québec, tout se déroule souvent comme si l'architecture et la culture relevaient d'ordres différents.

Montréal est la position-clé, le théâtre essentiel du drame national. C'est aussi le centre de l'activité architecturale au Québec. Mais loin d'être attentive à cette riche conjonction, l'urbanisme et l'architecture se tiennent désormais aux marges des grands problèmes identitaires comme si cela ne pouvait les concerner.

Il en allait tout autrement lorsque les Messieurs de Saint-Sulpice et les ingénieurs du roi s'appliquaient à créer ici une Nouvelle-France ou, plus tard, lorsque les marchands britanniques y édifiaient une réplique de Londres si forte qu'elle nous est devenue comme une seconde nature.

Desseins coloniaux dont nous pouvons conserver les traces exemplaires, admirer la fermeté, la clarté, la singularité, qu'il est essentiel de connaître et d'interpréter, mais qu'il est nécessaire aussi de dépasser pour regarder en face les conditions présentes de notre culture.

Dès la fin du 19^e siècle, en effet, le Canada s'est trouvé confronté, sans protection coloniale à son destin de nation américaine. L'ambiguïté du processus, induit par le retrait de la Grande-Bretagne et non par un désir d'émancipation des sociétés locales y est sans doute pour quelque chose dans la difficulté de ce pays à se définir, à s'assumer, à assumer sa condition américaine. Elle explique, par ailleurs, la relation si particulière, faite d'un mélange inextricable de méconnaissance et de familiarité qui nous lie aux États-Unis.

On peut aussi supposer que c'est de ce grand tournant de l'histoire américaine (entre 1865 et 1900), qui voit la naissance du Canada mais aussi les premiers feux de la puissance impériale étatsunienne, que date la dépossession, la déstructuration. Celles-là même qui, sous nos yeux, dépouillent Montréal de ses identités anciennes, mais aussi et de façon plus inquiétante encore, la rend étrangère et insensible à ses propres besoins, à ses propres aspirations, fascinée par la puissance, l'efficacité, la compétence, le succès apparent de cette «Amérique» voisine qui a pris le relais des anciennes mères patries en ce qui concerne le rapport centre-périphérie, mais qui, à leur différence, ne peut nous fournir d'identité, de raison d'être collective.

C'est dans cette perspective que s'impose, à mes yeux, la question américaine, la question de l'américanité de l'architecture d'ici, la nécessité de la situer sur un territoire imaginaire américain.

Un regard sur Montréal et ses expériences architecturales du 20^e siècle nous montre en effet, à quelques rares exceptions près, des pratiques dont la référence ne reflète aucune donnée naturelle ou culturelle spécifique, dont le souci essentiel semble avoir été, avec le retard qui convient aux «périphéries» bien élevées, de s'aligner sur les normes mondiales de la qualité technique et du bon goût: classicisme académique, Style International, néo-classicisme post-moderne, etc.

Ceci concerne surtout les commandites «prestigieuses» du centre-ville. Autour de ce noyau qui, par-dessus la tête du quotidien et du local, dialogue avec ses équivalents à Houston, Hong Kong ou São Paulo, s'étend l'interminable périphérie résidentielle où les discours des années soixante-dix ont fait fleurir, en contrepoint radical, une architecture de petites patries et de «bouts de rue» dont l'ambition suprême est de ne rien changer, de ne rien déranger, de reproduire la douce banalité environnante jusque dans ses moindres détails, dans ses moindres tics.

Entre l'Ailleurs du centre et l'ici de la périphérie, si absolu, si fermé sur lui-même qu'il finit par n'être plus nulle part, il me semble nécessaire d'interposer des espaces moyens de référence, des espaces permettant de relativiser l'ici et l'Ailleurs, de les situer

dans un continuum critique. Dans le passé les références à la France, à la Grande-Bretagne, aux pays nordiques d'Europe, etc. ont pu assumer ce rôle médiateur et, bien sûr, tout regard critique sur les régions, les époques de l'architecture, est de nature à enrichir l'ici et le Présent, à mettre - si l'on peut dire - le contexte en contexte, mais le regard sur les Amériques, au sens géographique complet de ce mot, n'a guère tenté les architectes de Montréal.

En anglais, en français et, sans doute, dans quelques autres langues, le discours sur l'Amérique se heurte aussitôt à un double sens bien connu. Le mot désigne, en principe, un continent, mais, en pratique, un seul état de ce continent: les États-Unis... moins, même. Spontanément, on évoquera New York, Chicago, Los Angeles, peut-être un paysage du Colorado, le tout accompagné du sentiment diffus qu'il s'agit d'un tout homogène.

Bien sûr, tout cela n'est pas le fruit du hasard. Cette image-là a été construite et exploitée aux États-Unis mêmes. Mais cela est aussi, en quelque sorte, mérité et justifié.

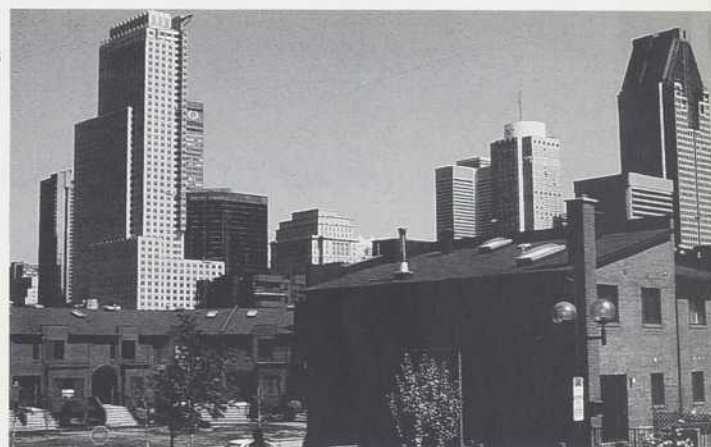
Car l'Indépendance de 1775 est un événement d'une portée considérable. Elle consacre une démarche intellectuelle originale et audacieuse et jette les fondements du concept moderne de nation. Enfin, elle offre aux sociétés coloniales du Nouveau-Monde le prototype d'une émancipation qui deviendra au cours du 19^e siècle un trait essentiel de la condition américaine. Dès ce moment, la figure de Thomas Jefferson vient associer l'architecture de façon explicite à la construction d'une identité américaine, mais cette identité sera claire seulement un siècle plus tard...

L'École de Chicago est, en quelque sorte, la réponse architecturale à la Déclaration d'Indépendance. Comme elle, elle servira de drapeau à une révolution européenne pour revenir ensuite en Amérique chargée d'un sens nouveau.

Mais, dans l'immédiat et dans son milieu d'origine, l'École de Chicago n'eut pas ce sens inaugural et international que l'histoire du mouvement moderne devait lui attribuer.

Elle fut reçue comme un phénomène de la périphérie, de la Frontière, acceptable comme expédient pratique dans le «boomtown» immense et fébrile qu'est Chicago vers 1880, mais immédiatement récusée au profit du classicisme international des Beaux-Arts dès que le succès économique et la conjoncture politique du temps eurent permis aux entrepreneurs locaux d'en-trevoir un avenir «central».

On peut en effet lire Chicago comme la périphérie d'une périphérie: l'Ouest par rapport à la Nouvelle-Angleterre et celle-ci par rapport au «centre» européen. On peut revendiquer la marginalité «western» avec orgueil comme Sullivan et Wright. Mais, au tournant du siècle, la centralité impériale des États-Unis est parfaitement perceptible ou prévisible. Dès lors, Chicago prend le sens utopique de centre (géographique) du Centre. Et se doit de porter les insignes de son rang impérial, prestigieux, international. C'est le sens de la «Cité Blanche» de 1893 et du plan d'urbanisme que Daniel Burnham tentera d'appliquer par la suite.



Notons en passant que le premier visage architectural du « Régime américain » à Montréal sera bien, et de façon prévisible, le visage impérial de la White City. Au départ, un simple changement d'échelle, encore raisonnable, par rapport à la norme britannique, un langage de pouvoir déjà familier. La vraie nature, les vrais projets de ce pouvoir se révéleront peu à peu.

Dans les années cinquante et soixante, il s'affirmera sans ambages, imposant ses typologies urbaines et architecturales sous l'étiquette quelque peu mystificatrice du Style International.

Le Style International, c'est d'abord Mies van der Rohe, c'est-à-dire l'héritage de l'École de Chicago adoptée comme modèle d'innocence, de liberté, le pragmatisme, les qualités mythiques de la frontière qui sont aussi celles de la modernité. C'est aussi la réinterprétation de cet héritage dans un contexte allemand où les problématiques de l'identité ne sont pas négligeables.

Après la translation des maîtres allemands aux États-Unis et la conversion « miraculeuse » des architectes américains à leurs principes, il est toutefois clair que le style International n'est plus la simple suite logique d'une architecture née dans l'Allemagne révolutionnaire des années vingt. En 1920-1921, dans son projet pour la Friedrichstrasse ou en 1927 dans les cubes blancs du Weissenhof, Mies récusait le nationalisme en se réclamant de sources radicalement « autres », étrangères, périphériques. En 1937, en venant s'établir à Chicago, ce n'est plus à l'opposition qu'il fournit des arguments, mais au consensus national étatsunien.

La caution du maître européen confère à l'École de Chicago l'onction impériale qui lui avait manqué en 1893. On oubliera vite ce qu'elle avait de périphérique pour en faire le fondement d'une architecture centrale. Ainsi, le nouveau style impérial aura l'intérêt et l'attrait supplémentaire d'être né « américain ».

D'où quelques malentendus à propos de l'Amérique. La vague qui déferle sur Montréal à la fin des années cinquante est, à n'en pas douter, américaine, mais au sens, étroit et globalisant à la fois, d'étatsunienne.

Ainsi l'américanisation qui aurait pu - aurait dû - signifier l'émancipation, la responsabilisation critique de l'architecture d'ici n'aura été qu'un changement d'allégeance, l'adhésion à une nouvelle centralité internationale.

Les effets de ce changement sont loin d'avoir été entièrement négatifs, mais ceci est une autre histoire... Vis-à-vis du système architectural étatsunien, on peut regretter que la distance critique des architectes montréalais soit souvent insuffisante. Face à l'Amérique dite latine, la situation est exactement inversée. Sur ces « autres » Amériques, nous sommes mal informés.

Cela peut s'expliquer par l'histoire, l'économie... mais aussi par quelques habitudes ou préjugés plus ou moins avouables.

Pourtant, elles auraient un rôle capital à jouer dans cette « contextualisation du contexte » que j'ai évoquée plus haut, dans l'insertion de Montréal, du Québec, du Canada dans une perspective américaine véritable. Elles pourraient nous servir d'appuis

pour faire sortir la culture, l'architecture d'ici, de l'isolement et de l'envahissement qui en sont les conditions paradoxales.

Le passé a été français, britannique, portugais, espagnol. Le présent est yankee. L'avenir s'annonce américain. Pourquoi ne pas l'aborder activement et mettre les chances de notre côté?

Comme terrains d'études, d'observations, d'échanges, les architectes de l'Amérique ibérique sont d'une pertinence exceptionnelle dans la perspective du projet d'une culture de l'aménagement appropriée à notre contexte parce qu'elles déploient devant nous un éventail d'expériences urbaines et architecturales confrontées à des problématiques culturelles fondamentalement semblables à celles d'ici.

Parcourir une ville du Sud (je pense à Buenos Aires, à Rio de Janeiro, expériences récentes...) c'est, à chaque pas, découvrir Montréal par l'analogie ou la différence. Compte tenu des décalages, l'histoire est bien la même: établissement, fondateurs, planification conventionnelle et isolement des avant-postes coloniaux, expansion lente d'abord, puis anarchique, vagues d'immigration, centres-villes apatrides et périphéries résidentielles plus « locales » etc. Ici, c'est New York, là, Paris. Partout, l'Amérique reste à faire... Il n'y a pas de ces « success stories » intimidantes, refusant d'avance le dialogue, proposant la « leçon » comme on en trouve dans telle ville d'Europe, dans telle métropole étatsunienne. Ceci n'exclut pas, pourtant l'expérience, la variété, la vitalité.

Un siècle avant Québec ou Boston, on construisait des villes en Amérique ibérique. On y a tout essayé depuis Santo Domingo, qu'en 1502 on disait plus belle que Barcelone, jusqu'à l'extrême utopie de Brasília et tout cela a été fait à fond, sans les réticences qui caractérisent les expérimentations montréalaises. Les résultats de cette liberté et de cet enthousiasme ne sont pas toujours excellents, tant s'en faut, mais la recherche et la culture y trouvent de quoi s'alimenter.

Et elles en tirent parti. Le débat architectural est constant en Amérique ibérique et les problèmes de l'identité, de sa défense et de son avenir y occupent une place de choix. Il y sont étudiés, discutés dans des réseaux d'échanges internationaux où la qualité de la réflexion est parfois impressionnante. Quelques-uns des textes qui paraissent ici même en donnent une idée.

S'il importe pour Montréal de n'être pas prise pour New York par ceux qui la dessinent et la construisent, il n'est pas davantage question de la prendre pour Buenos Aires ou Mexico. Il me semble un peu tard pour parler d'une « latinité » commune qui rapprocherait le Montréalais des citoyens des villes du Sud, lesquels sont loin d'être tous semblables.

En revanche il serait utile et passionnant d'étendre au Québec les réseaux évoqués ci-dessus. Montréal n'est peut-être plus « latine » (l'a-t-elle déjà été et qu'est-ce que cela veut dire?) mais elle fait sûrement partie d'une « autre » Amérique qui se cherche.

MONTRÉAL IN THE AMERICAS

Once again, on this 350th anniversary of the foundation of Montréal, the old tunes are played anew: we stand between Europe and America! Again the real question is avoided. At this very moment, America is being re-designed. The only matter left open is: what America could we be? What America could be built here? To answer properly we must acknowledge the fact of our location on this continent which has a "center" from which we wish to be distinguished while still being a part of it, and its periphery which we ignore for fear, perhaps, of discovering America and, in it, ... Montréal.

In this century, the centre of the Americas has been located in the United States. Historically and architecturally, this is justified. Nevertheless, we must situate ourselves in a critical relationship with this center and remember that the U.S.A. are also regions of this continent.

As Québec and Canada, Iberoamerica is an American periphery. It can, therefore, become a vital reference in our search of an architecture appropriated to our own context. All the more so because some parts of it have a long and rich experience, both in buildings and in thinking about them, a long experience of the American condition.

LAS AMÉRICAS ALREDEDOR DE MONTRÉAL

Con ocasión del 350º año desde la fundación de la ciudad de Montréal, se van repitiendo las formulas tradicionales: estamos entre Europa y América!

Una vez más, se elude la verdadera pregunta. Ahora mismo, estan diseñando América. Sólo se trata aún de saber cual América podíamos ser, cual América construir aquí. Y, por eso, confrontar la realidad de nuestra presencia en este continente con su centro del cual pretendemos distinguirnors pero sin separarnos, y sus periferias que ignoramos, tal vez por temor de descubrir América, y Montréal en su medio.

En este siglo, el centro de los Américas se encuentra en los EEUU. Por la historia tan como por la arquitectura, hay razón en eso. Sin embargo, importa establecer la apropiada distancia crítica entre su arquitectura y la nuestra, y recordarse de que los EEUU también son una región (unas regiones) del continente.

Iberoamérica, por otra parte, está como Québec y Canadá a la periferia de la Américas y puede entonces volverse en una valiosa referencia en la busca de una arquitectura apropiada a nuestro contexto. Ya que, en unas partes de ella, se encuentran experiencias largas y ricas, tan de práctica como de teoría arquitectural, experiencias en el manejo de la condición americana.

1. Chicago.
2. Buenos Aires.
3. Montréal.

IN SEARCH OF AN ARCHITECTURE

1980-1990: A DECADE OF ARCHITECTURAL WORKS IN LATIN AMERICA

ALBERTO SALDARRIAGA ROA, ARCHITECT, COLOMBIA

MODERNIZATION

In the beginning was modernization, a global program handled by the western capitalistic countries and projected to the "underdeveloped" world through different strategies: technical and financial assistance for development, commercial agreements, cultural models, electric gadgetry and the selling of the dream of progress. Through the century, the project has changed its face many times and has come to Latin America as recurrent tides that first displaced the old traditions coming from colonial and republican times and then constantly shook what has begun to show signs of stability. The wreckage has left a mixture of fragments of almost everything: traditions, cultures, population, political projects, art and images. Western rationality, instead of organizing Latin American life has paradoxically deconstructed it.

Consuelo Corredor, a Colombian scholar, resumes this process in the idea of "modernization without modernity", a situation analog that represents not only the Colombian condition but also other processes held in Latin America from the beginning of the twentieth century on. In a more optimistic tone is presented the idea of "other modernity", coined by Cristián Fernández Cox, the Chilean architect, to refer to the conditions that surround some urban and architectural projects recently designed in Latin America. The first idea speaks of a situation where the externalities of modern life are not supported by the whole embracing rationality and secularization of modernity. The second idea speaks of a different process, of a state of things that is not comparable to those held along recent history in western industrialized countries. In both cases there is the idea of a history in which the events have taken a different direction from the main flow of modernity as represented in the contexts of Western Europe and the United States. Some of the elements that participate in this other history may be the same, they have arrived as a part of the process. Its roots and results are different. Five hundred years ago, Europe "discovered" America and melted its past into the body of western civilization. From then on, American geography, the cultures that inhabited there and their culture, taken as minor participants in the great narrative of History, have gone through different stages of "progress" according to models prescribed by Europe and the United States. Modernization is the present one.

Modernization, as a deep change in the existing conditions, gave birth from its very beginning to a discussion in the fields of urbanism and architecture in Latin America. At the center of the discussion were the doubts about the possibility to integrate tradition and modernism in the architectural thought and practice. These questions were not exclusively American. In Europe there

were avant-garde projects that looked for some sort of integration between the traditional, the popular and the new. Stravinsky and Bartók in music set extraordinary examples. In painting and sculpture Picasso and Chagall, among others, inspired themselves in the fields of the primitive and the popular. Avant-gardes in Latin America looked at the problem of integration of the past and the new in a different way. In Mexican "Muralism", for example, the deliberate use of popular elements in modern pictorial language had the double intention of bringing to the people the revolutionary images of their history and also building a bridge between traditional forms of representation and modern aesthetics. Pre-Hispanic and colonial past were taken in architecture as a basis to develop forms that could contain part of the essence of tradition and could be blended with modern building techniques and languages. Neoclassicism, the official style for public buildings in the 19th century, was rejected because of its links with the academic codes of representation in a past that modernization should overcome.

Most of the first attempts to integrate tradition and modernization in architecture were not very successful. Some works remained within the simple limits of "kitsch". Modernization was at that moment a very strong force and modern languages seemed to be the sincere representations of the century's spirit and progress. The use of traditional references in architecture was for a long time considered a device used only by mediocre professionals, far from the real aim of modernization. Between 1940 and 1960, there was a strong emphasis in the defense of modernization both in urban planning and architecture, and some of the best approaches to modern language were projected in excellent buildings as those of Oscar Niemeyer and Lucio Costa in Brasil, Carlos Raúl Villanueva in Venezuela and Gabriel Serrano and Rafael Obregón in Colombia. Luis Barragán, a modern mind in contact with the aesthetic qualities of Mexican culture, introduced in his works the poetics of a different sense of modernity that was to be discovered some years later.

THE BEGINNING OF HISTORY

It was the intuition of the possibilities open by modern approaches to the "sense of place" one of the possible reasons that, by the early sixties, guided many architects to depart from the main flow of international modernism and to search for different ways of making architecture. One of the complementary tasks in this attempt was the study of frameworks for the adequate interpretation of Latin American urban and architectural history. From 1960 on, there started a continuous work in this field, at local and

regional scales and also at a general level. Ramón Gutierrez's *History of Urbanism and Architecture in Spanish America*, published in 1980 in Madrid, is so far the main attempt to produce a general history that embraces the whole Latin-American area. This "total" history has an important role in the teaching fields and is also a necessary step towards future more detailed developments. Jorge Hardoy in Argentina and Roberto Segre in Cuba also contributed to build global views of urban history and contemporary architecture in the same context.

The development of this historic discourse is also taken in other scales. Marina Waisman and Silvia Arango, for example, have produced general histories of Argentinian and Colombian architecture, with detailed approaches to the different periods in time when the construction of cities and buildings has taken place. The regularities and similarities in their approaches are supported in some common features of Latin-American events. One of these regularities is the use of a periodization starting at the "discovery break": the division of Latin-American history in a "before", represented by prehispanic cultures and civilizations and an "after" developed through three main stages: a "colonial" period of about three centuries, from 1500 to 1820, a "republican" period after the independence wars, along 19th century and the first two decades of 20th century and a "modern" or "contemporary" period related to the modernization sequences previously discussed in this essay. As historiographic work advances, that periodization is subject to adjustments, detailing and controversy, according to different points of view about Latin-American history.

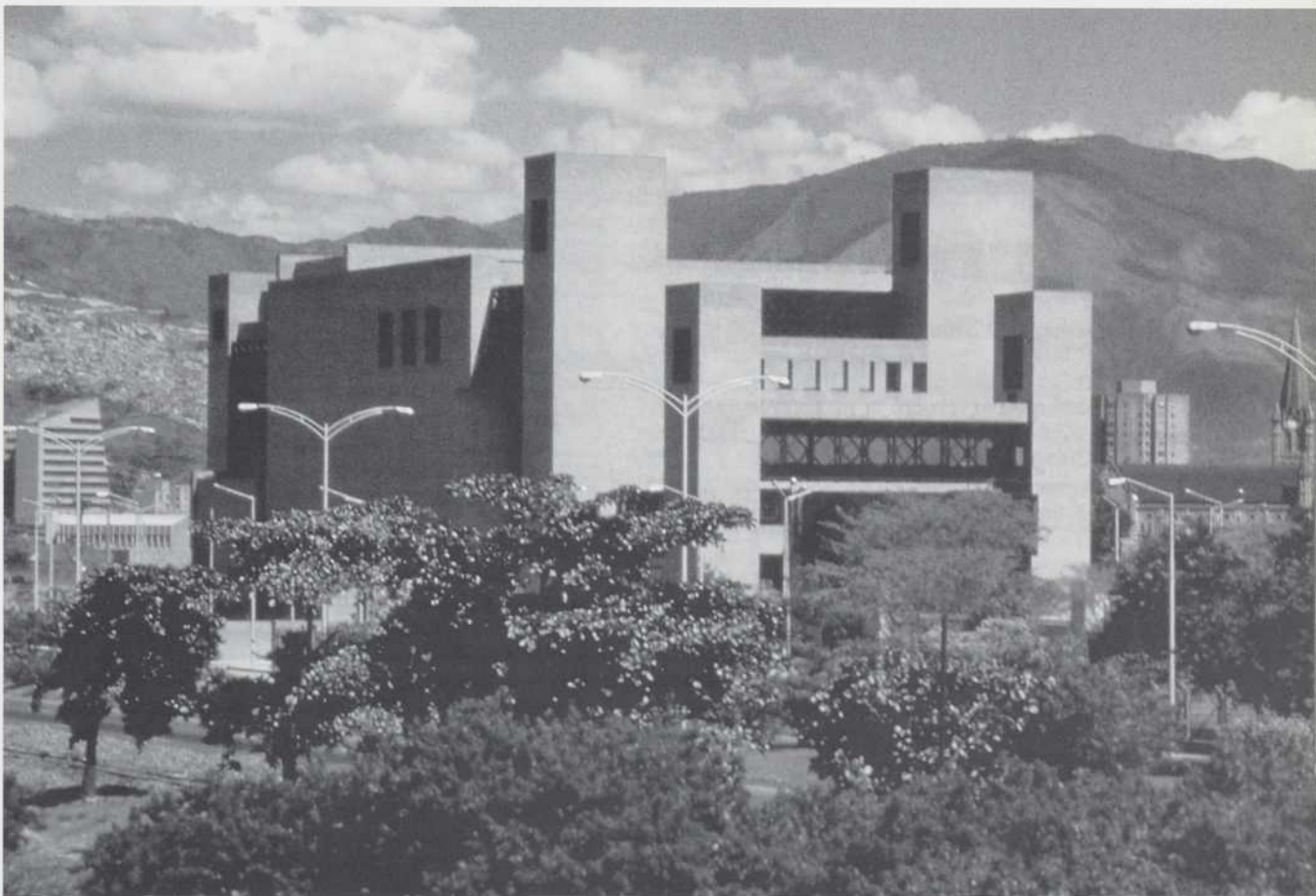
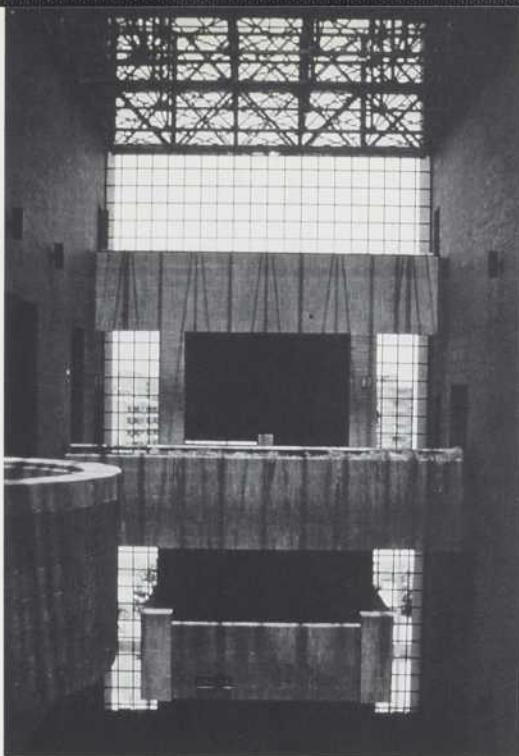
Within the framework provided by historiographic documents, modernization, both at the level of political and economic history and also at the level of urban and architectural processes, has recently become a main subject of study in Latin America. Some of the first documents available on this subject, such as Francisco Bullrich's "New Directions in Latin-American Architecture" published in New York in 1968, were influenced by the perspective given by technical improvements and progress according to the model given by the examples of Gideon's and Pevsner's histories of modern architecture. From this point of view any particular example of Latin-American architecture was related to some particular influence from the main reservoir of European and North-American architecture. Latin-American architecture was thus perceived as an echo of international movements, a replica of the ideas and facts of modern masters and particularly of Le Corbusier who, by the fifties, was undoubtedly the leading influence over planning and architecture in many Latin-American countries.

THE DIFFERENCES

The perspective has now changed. Differences are now more significant than similarities. Those differences are searched and found along the whole process of modernization. In this field now grow ideas such as the "other modernity", to qualify works designed and built within a framework of ideas and circumstances somewhat different from the contexts of European and North-American architecture. The insight is relevant in many ways. It allows to locate the historical process of modernization within the political, economic and cultural construction of each country in Latin America, trying to find within these processes elements for valuating some particular proposals that at a given moment have taken into account the specific problems and qualities of their geographical, social and cultural environments. Modernization is perceived not only as a mandatory commitment to world affairs but also as a set of processes where unusual answers were given to unusual problems not included in the repertory of CIAM's or international architecture's repertory of coded prescriptions.

The identification of personalities in each country or region has been a significant part in this review of modernization. Many Latin-American architects had gained recognition in previous anthologies of Latin-American architecture because of their "modernity". Some of them have been rediscovered again, finding in some of their projects proposals that were more interesting than their apparent fitness to modern codes. New personalities have also emerged and with them the ideas that now contribute to the growing pool of Latin-American proposals. The range of examples now studied with careful detail include the work of great modern masters such as Grégori Warchavchik (Brazil), Juan O'Gorman (Mexico), Gabriel Serrano (Colombia), Julio Vilamajó (Uruguay), Wladimir Acosta and Amancio Williams (Argentina), Félix Candela (Mexico) and different proposals such as those from Luis Barragán (Mexico), Clorindo Testa (Argentina), Rogelio Salmons (Colombia), Jesús Tenreiro (Venezuela), Juvenal Baracco (Peru), Eladio Dieste (Uruguay), Severiano Porto (Brazil), Edward Rojas (Chile), among many others.

This focusing on the differentiation from modern orthodoxy in Latin-American architecture has some taste of postmodernity. In this case, those differences are not related to the abstract concepts of recent postmodern discourses about differentiation and the collapse of reason. The problem here is faced in terms of concrete things and precise subjects. This is some sort of inversion of postmodern discourses and seems to be a free use of the open discourse of modernity more than a sceptic involvement in postmodernity.



1. Metropolitan Theatre, Medellín, Colombia, Oscar Mesa, architect (1985). Interior view.
 2. Exterior view.
- (Photos: Alberto Saldarriaga Roa)

NI LE NOUVEAU NI L'ANCIEN LE NÉCESSAIRE

TRANSCULTURATION ET ÉCLECTISME DANS L'ARCHITECTURE MODERNE EN ARGENTINE

ADRIANA IRIGOYEN, ARCHITECTE ET PROFESSEURE À L'UNIVERSITÉ DE BUENOS AIRES, ARGENTINE

Et si nous cessions de nous référer aux architectures en termes de centre et de périphérie? L'Histoire n'a-t-elle pas assez démontré qu'il n'y a pas de cultures meilleures ou pires, mais seulement des cultures différentes?

Le temps n'est-il pas venu de faire valoir nos propres instruments d'analyse pour ainsi cesser de voir notre production comme une copie, une imitation, une parodie? D'ailleurs, la relativité et le manichéisme de tels qualificatifs sont bien évidents. Le Canada et les pays latino-américains sont-ils également périphériques? Il est possible que, dans ce cas-ci, la condition périphérique soit directement proportionnelle à la longueur du rayon. Mais par rapport à quel centre? À partir de là, nous pourrions tout aussi bien parler de centres périphériques que de périphéries. Tous et chacun, assumons donc la condition de centre en tant que point d'intersection de nos propres coordonnées spatio-temporelles. Il n'est pas facile de renverser notre habitude séculaire de regarder au-dedans à partir du dehors: ...«Nos peuples ont-ils échoué? Il serait plus exact de dire que les idées philosophiques et politiques constitutives de la civilisation occidentale moderne ont échoué chez nous.» (Octavio Paz)

Cinq cents ans après la découverte de l'Amérique, l'année 1992 nous ramène à l'éternel carrefour du local et de l'étranger. Et si, à cette occasion, nous mettons de côté les adjectifs? Car il est évident que ce qui nous est propre n'est pas toujours si réel, comme ce qui appartient aux autres n'est pas toujours si étranger. Tout projet basé sur des polarisations de type centre/périphérie, international/régional ou tradition/modernité peut arriver à produire des effets paralysants. Il nous faut une perspective plus large qui mette au jour l'autonomie critique de nos cultures. En Amérique latine, nous adorons les commencements. En effet, la séduction de l'éternel commencement nous amène parfois à croire que la réalité peut jaillir tout d'un coup, d'un moment d'heureuse inspiration plutôt que du lourd quotidien. Tant de faux raccourcis et d'antinomies trompeuses élèvent un écran qui nous empêche de pénétrer dans une réalité complexe et contradictoire. Certaines façons de faire et d'être apparaissent sous cette surface; réunies, elles peuvent aider à définir certaines lignes d'action. L'architecture coloniale, tout comme le style baroque ou néo-classique, les historicismes fin-de-siècle ou le mouvement moderne ont entraîné deux caractéristiques principales en Amérique Latine: la transculturation et l'éclectisme. Parler de transculturation c'est se référer au processus de transfert à partir de centres émetteurs vers des pays récepteurs; c'est assumer la sélection, la décantation et la synthèse des éléments culturels; c'est être conscient de l'oscillation

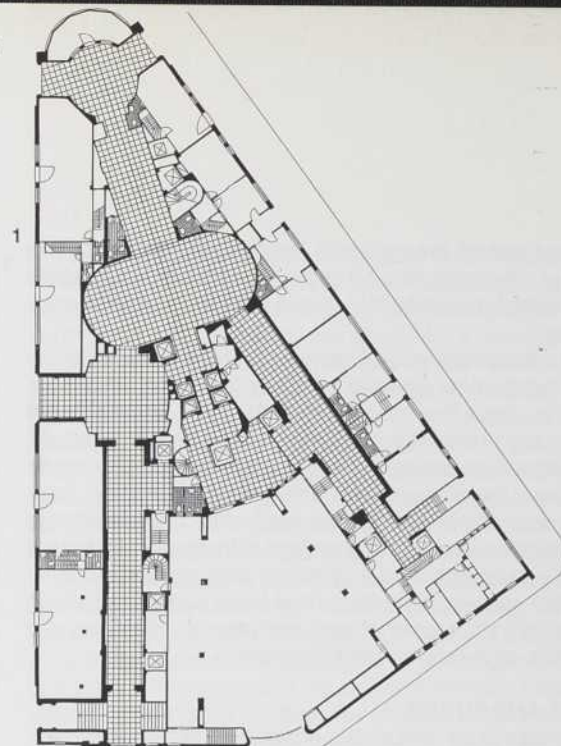
entre rupture et intégration créatrice, entre adaptation et adoption. Dans le cadre d'un tel processus, l'éclectisme comme méthode consistant à réunir les principes de divers systèmes - donnant lieu dans certains cas à une juxtaposition de parties et, dans d'autres, à une synthèse supérieure -, joue un rôle fondamental. Ici la clé ne se trouve pas dans l'abondance des sources mais dans la capacité de forger avec elles un nouvel amalgame, de tracer un chemin alternatif basé sur les principes plutôt que sur l'arbitraire. (Il est pourtant nécessaire de faire une distinction entre une union active de la forme et du contenu, et un collage des morceaux dont les sens n'auraient pas été redéfinis en profondeur, dont l'expression n'aurait pas été revivifiée.

En fonction des paramètres en question, transculturation et éclectisme, il est possible de tenter une lecture de la production argentine qui dépasse et intègre en même temps les notions de centralité et de périphérie, de tradition et de modernité. Entre les va-et-vient idéologiques, politiques et sociaux, un chemin se dessine, tout au cours de l'Histoire, chemin tracé par l'analyse critique du contexte, la composition comme expression de contenus; l'échelle, l'ordre et les proportions comme facteur de signification; les couleurs ou les textures et l'utilisation de technologies appropriées. Peut être celui-ci sera-t-il un chemin de corniche où peuvent surgir avec une égale férocité le formalisme folklorique et le réductionnisme universaliste.

Il s'agit d'architectures qui rendent insignifiants tous les «ismes» et les qualificatifs, qui tentent de cristalliser une situation concrète et, en même temps, posent des questions d'ordre éthique et esthétique. Une telle attitude dépasse l'opposition entre les modèles internationaux et locaux tout comme la lecture en fonction de types hégémoniques et alternatifs. Bien que l'option décrite soit une constante dans l'histoire hispano-américaine, l'analyse de ces lignes sera centrée sur la situation qui suit le «débarquement» de l'architecture moderne, notamment dans deux exemples archétypiques de la modernité.

On pourrait dire que les années trente constituent la première décennie du XX^e siècle pour le cône sud. C'est une période complexe où coexistent divers courants idéologiques: d'un côté, l'architecture qui survit aux académismes, aux historicismes et autres «ismes» et, de l'autre, l'irruption des avant-gardes européennes. Paradoxalement, peu d'expressions pénètrent au-delà de l'épiderme et l'architecture moderne entre en Argentine en masse, par la force de l'éclectisme.

Le «moderne» est un style parmi d'autres qui devient partie du répertoire d'excellents professionnels de formation académique et



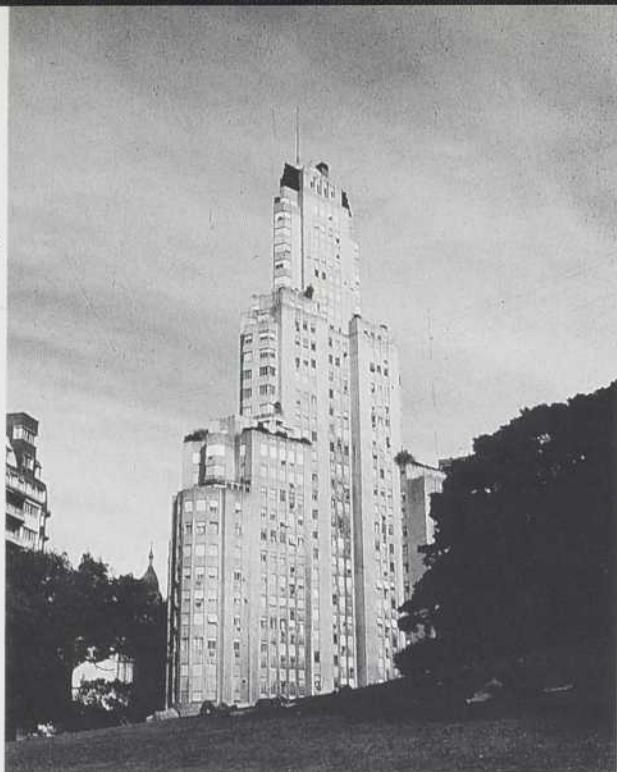
de vocation éclectique. C'est le cas de l'agence Sánchez, Lagos y de la Torre, auteurs de l'édifice Kavanagh (1932-1936), un exemple paradigmatique de cette situation. Conçu à partir d'un langage situé entre le rationalisme et l'art Déco, à la mode du temps, sa valeur principale réside dans l'adéquation à sa situation urbaine, ce qui en fait aujourd'hui un point de repère indiscutable. Le cocktail est composé d'un plan de pure composition académique qui, malgré la tortuosité de ses formes, essaie de s'adapter au nouveau fonctionnalisme. Mais comment pourrait-on insérer cette oeuvre remarquable de la modernité périphérique dans les échelles de valeurs «centrales»?

Elle ne pourrait sans doute pas passer le test de la modernité orthodoxe. Ses auteurs n'adhéraient pas aux prémisses du mouvement moderne. En l'absence de manifestes, ils empruntent aux avant-gardistes le strict nécessaire. Le langage de l'édifice Kavanagh n'est pas suffisamment dépouillé (l'ornement est un délit); la symétrie de sa résolution planimétrique s'inspire fortement des «Beaux-Arts» (À bas l'Académie!). Quelle proportion de transculturation et d'éclectisme retrouve-t-on dans ce gratte-ciel? Jusqu'à quel point alors importe son degré de pureté ou de non-contamination?

Notre contribution se trouve précisément dans le mélange, dans le syncrétisme qui joue toujours un rôle de premier plan dans les pays ibéro-américains. Il est fondamental de considérer ce concept, sans lequel il est impossible de situer notre présence dans le contexte de l'humanité ni de percevoir les nuances des expressions culturelles américaines. Après tout, qu'est ce que la culture sinon la façon que chacun a de répondre aux défis de l'existence?

Un deuxième exemple plus récent, la Banque de Londres et d'Amérique du Sud (1959/1965), réalisation du groupe Sánchez Elía, Peralta Ramos, Agostini, Testa, est un point de repère incontestable d'envergure internationale. La proposition d'intégration urbaine -de contextualisme «avant la lettre»- respecte l'environnement sans renoncer à son propre caractère. Oeuvre d'une période où la rupture était la norme, il ne cache pas sa vocation monumentale et rend à la rue toute sa signification en restituant la valeur à la façade et en établissant un dialogue avec les édifices voisins par le dépassement de ses propres limites pour rejoindre les façades des bâtiments environnants. Son langage, pourtant, ne doit rien aux éclectismes historicistes du début du siècle. La même attitude d'urbanité issue du rationalisme hétérodoxe de Sánchez, Lagos y de la Torre n'est-elle pas évidente dans ce cas-ci? L'éclectisme au sens véritable du terme n'est-il pas clair? La banque de Londres suit-elle les règles de la tradition ou de la

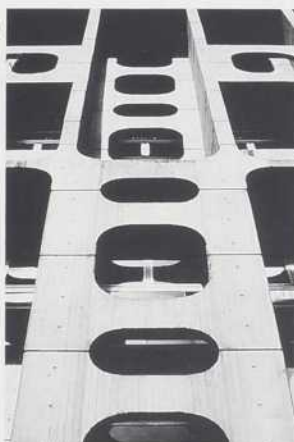
2



3



4



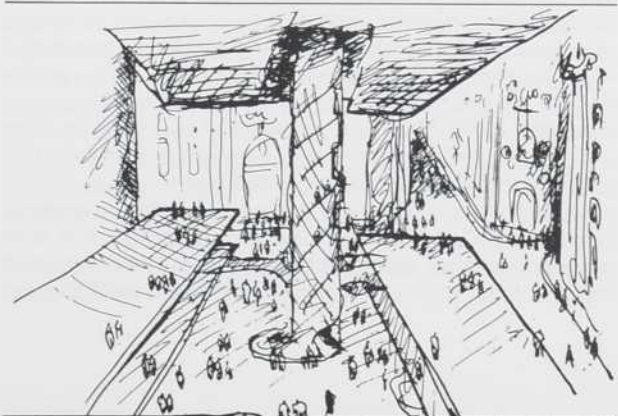
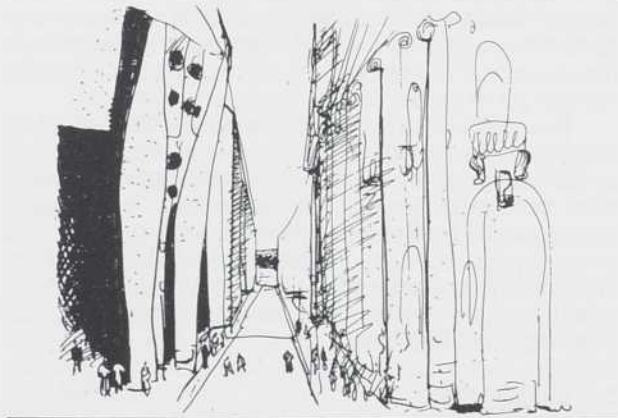
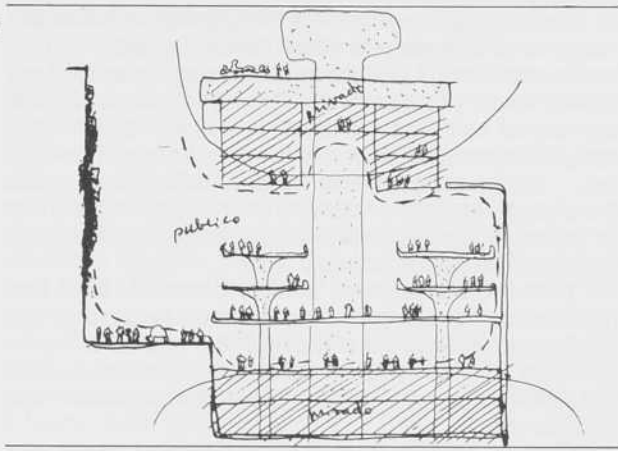
modernité? Est-ce une oeuvre centrale ou périphérique? Est-elle autochtone ou étrangère?

Même s'il y a plus de questions que de réponses, dans les circonstances actuelles, personne -quelle que soit la position de l'observateur-, ne peut douter de notre condition de culture multiraciale, héritière de civilisations enracinées dans l'Amérique précolombienne et dans une Europe multiple et changeante. Nous sommes d'une culture hétérogène, de tradition éclectique. Quant à notre histoire, c'est une histoire de transculturation; toutes nos expressions architectoniques sont le résultat d'une tension entre le passé et le présent. En ce sens, il est indispensable de manier avec souplesse l'interaction entre les pressions locales et les conjonctures internationales, en assumant sans préjugés la condition métisse et éclectique qui a toujours caractérisé la culture latino-américaine, en fondant les décisions sur des valeurs économiques, écologiques, pratiques et humaines qui puissent exprimer la nature, la technologie, la tradition mythique et l'héritage de la modernité, de toutes les modernités. J'ignore jusqu'à quel point ces réflexions sont révélatrices de la production architectonique en Argentine. Une chose est certaine cependant, je ne crois pas en des conclusions dogmatiques, mais bien plutôt en une évolution constante de la matière première qui présente toujours la réalité. Il s'agit de mettre sur le tableau toutes et chacune des irrégularités qui enrichissent notre histoire.

Comme toute crise (de caractère quasi-permanent sous ces latitudes), celle-ci n'entraîne pas seulement un risque mais aussi un avantage. Une fois dépassées les propositions méta-historiques de progrès continu et illimité: une fois intégré l'excellent processus d'introspection survenu depuis, l'action semble aujourd'hui s'orienter toujours davantage vers la résolution de problèmes concrets au moyen d'une architecture de synthèse et de pragmatisme.

Par delà une période d'assimilation intégrale à la métropole, puis une étape de choc et de souvenirs, de recours au passé comme à un pays et à une culture, nous débouchons sur un temps d'action d'où seront expulsées la nostalgie, l'admiration et la faute provoquées par les usines des métropoles afin de porter tous les efforts sur l'élaboration d'expressions appropriées. En aucun cas la préoccupation pour «l'ici et le maintenant» ne laisse supposer la renonciation à l'avenir ou bien l'enterrement du passé. Elle est au contraire la conjonction de trois temps: au présent, le passé apporte son poids et l'avenir sa légèreté. Aujourd'hui les mots de Tatlin au sujet des avant-gardes décidées à construire un art utile prennent tout leur sens: ni le nouveau ni l'ancien, le nécessaire.

5



Edificio Kavanagh, Buenos Aires, Sánchez, Lagos y de la Torre, Arquitectos (1932-1936).

1. Rez-de-chaussée. (Dessin tiré de «1930-1950. Arquitectura moderna en Buenos Aires»).

2. Vue générale (Photo: Adriana Irigoyen).

Banco de Londres y América del Sur (aujourd'hui la Lloyd's Bank), Buenos Aires, Sánchez, Elía, Peralta Ramos, Agostini, Testa, Arquitectos (1959-1965).

3. Vue extérieure de l'entrée (Photo: Adriana Irigoyen).

4. Détail de la façade (Photo: Adriana Irigoyen).

5. Coupe transversale / Perspective de la rue / Perspective intérieure. (Dessins de Clorindo Testa).

NEITHER THE NEW NOR THE OLD, ONLY THE NECESSARY
The opposition between center and periphery implies "better and worse" cultures.

It would be preferable to propose an alternative avoiding such qualifications and considering each culture in its own right.

Transculturation and eclecticism are processes which appear throughout the history of Argentinian architecture. They provide parameters which allow a reading of it and eliminate the notions of centrality, periphery, tradition or modernity.

In order to illustrate this alternative path, we shall use two archetypal buildings of Buenos Aires: the Kavanagh Building and the Bank of London. In the first one, half-rationalist, half-Art Deco, the authors do not adhere to the premises of the Modern Movement, but borrow from the avant-gardes whatever they need. In the second case, respecting the environment without renouncing their own expression, the architects propose an integration into the city without any reference to the historicisms of the beginning of the century.

Instead of dogmatic solutions, we should elaborate appropriate expressions in keeping with Tatlin's words: neither the new nor the old, only the necessary.

NI LO NUEVO NI LO VIEJO, LO NECESARIO

La oposición centro-periferia implica los calificativos de culturas mejores o peores.

Sería preferible buscar una alternativa que evita tales calificativos y considera cada cultura en sí misma. Transculturación y eclecticismo son dos procesos básicos de la arquitectura argentina y aparecen en todas épocas como parámetros que permiten leerla y superar las nociones de centralidad y periferia, de tradición y de modernidad.

Se puede ilustrar est camino alternativo usando dos edificios de Buenos Aires: el edificio Kavanagh y el edificio del Banco de Londres. En el primero, de lenguaje entre racionalista y Art Déco, los autores, sin adherir a las premisas del movimiento moderno, toman de las vanguardias lo estrictamente necesario. En el segundo, respetando el entorno pero sin renunciar a su propio carácter, los arquitectos hacen una propuesta de integración urbana, -de contextualismo avant la lettre-, que no tiene ninguna deuda con los historicismos de principios del siglo.

Se trata pues, de ignorar las soluciones dogmáticas y de trabajar en la elaboración de expresiones apropiadas que den vigencia a las palabras de Tatlin: ni lo nuevo ni lo viejo, lo necesario.

MODERNITÉ APPROPRIÉE MODERNITÉ RÉVISÉE MODERNITÉ RÉENCHANTÉE

LE DÉFI DE LA MODERNITÉ EN AMÉRIQUE LATINE

«Le désenchantement a toujours deux visages:

la perte d'une illusion et, par le même fait, une re-signification de la réalité.»

Norbert Lechner

CRISTIÁN FERNÁNDEZ COX, ARCHITECTE, CHILI

QU'EST CE-QUE LA MODERNISATION? QU'EST CE-QUE LA MODERNITÉ?

Faisons appel à la sociologie pour situer l'architecture dans un contexte élargi. En général, on appelle modernisation le développement d'une certaine rationalité instrumentale (p. ex.: l'efficacité et la productivité des processus humains et naturels, mesurables en fonction des buts et des moyens: le marché, le développement scientifique et technologique et autres); et on entend par modernité le développement d'une certaine rationalité normative (p. ex.: l'auto-détermination politique, l'autonomie morale, les droits de l'homme et autres).

En politique, la transition entre un ordre reçu (théocratique, despotique) et un ordre produit (la souveraineté du peuple) caractérise la modernité de façon synthétique et globale.

Le défi historique de la modernité est un défi générique, comportant une série de réponses historiques «sui generis», hétérogènes, plurielles. Il s'agit donc non pas d'une seule modernité mais de plusieurs. Dans le champ politique, le défi de la démocratie a été relevé de façon différente par trois modernités paradigmatiques: la française, l'anglaise et l'étatsunienne.

Dans le contexte latino-américain de pays sous-développés, le défi de la modernité est arrivé de l'extérieur par «l'effet démonstration», selon ce qu'Alfred Weber appelle l'irrépressible force de propagation du pouvoir civilisateur.

Étant donné le retard relatif des pays latino-américains, qui nous rend dépendants, il est important de ne pas confondre le défi générique avec les réponses particulières. Il faut donc nous méfier de «la recette» de modernité, fondée sur des affirmations inexactes. Par exemple, celle qui prétend que la démocratie des pays hispano-américains fut exportée par la Révolution d'indépendance des États-Unis et par la Révolution française. Ce qui fut plutôt exporté sous la forme emblématique des idéaux démocratiques, ce fut le défi du passage d'un ordre reçu à un ordre produit en accord avec les principes de la modernité politique. Or les réponses à ce défi furent différentes et contradictoires.

L'attitude provinciale de nos élites, leur tendance à s'identifier à l'étranger ont transformé le défi en modèle universel d'une modernité «comme il faut», sans nuances ni adaptation, suivant une démarche essentiellement anti-moderne.

Avec un tel modèle dogmatique de modernité prédéfinie, l'ancien ordre reçu a été remplacé par un autre ordre reçu et non par un ordre produit. Toute modernité doit être «suis generis», c'est-à-dire appropriée, non seulement pour être authentique à l'égard de son identité particulière, mais aussi pour devenir authentiquement un ordre produit: une vraie modernité.

LA MODERNITÉ ARCHITECTURALE

En ce qui concerne l'architecture, le défi générique commun de la modernité fut et demeure le même: passer d'un ordre reçu (les canons stylistiques) à un ordre produit (la nouvelle architecture). Il est difficile de s'imaginer aujourd'hui l'effort extraordinaire que cela exigeait pour notre discipline de «plonger dans le vide» puisqu'il s'agissait non pas de modifier ou de réinterpréter un ordre reçu (comme les ordres gréco-romains et la Renaissance) mais d'en produire un nouveau à partir de nouvelles réalités. Sur la base de «principes objectifs» (voire scientifiques), Le Corbusier et le Bauhaus ont développé ce nouvel ordre.

Comment a-t-on compris le défi en question au Chili? Pour répondre à cette question, il faut se rappeler que Le Corbusier avait emblématisé certains aspects de ce défi -le principe de cohérence esthétique entre technologie et architecture- à partir de sa réalité technologique française, dans la nouvelle esthétique architectonique du béton brut.

Quelques pionniers du modernisme chilien se sont contentés d'imiter l'emblème du béton brut, sans aucun égard pour la réalité particulière du pays. Il en résulta une erreur d'adéquation: le remplacement d'un ordre reçu (le style moderne du béton brut français) par un autre ordre reçu (les canons stylistiques).

Devant cette inadéquation, Rogelio Salmons et d'autres architectes colombiens ont relevé le défi, non pas en copiant l'emblème du béton brut, mais en créant un ordre produit authentique à partir d'une technologie locale. Le résultat en est la magnifique et paradigmatique architecture moderne de brique à Bogotá, une architecture qui respecte les vœux exprimés par Sergio Larrain en 1937, vœux qui sont devenus la devise du Taller América: «Une architecture qui, tout en étant authentiquement nôtre, soit authentiquement moderne».

DES MODERNITÉS

Si maintenant nous rejetons la notion fautive d'une modernité monolithique, si nous acceptons la riche diversité des modernités concrètes, appropriées, nous pouvons en déduire le caractère «démontable» et révisable de la modernité dans le temps et dans l'espace. Ces caractéristiques importent particulièrement pour des pays comme les nôtres. Nous avons souffert de tous les maux d'une modernisation tardive, mais nous pouvons aussi profiter de son unique avantage en tirant parti de l'expérience des sociétés avancées de l'Amérique du Nord, de leur autocritique postmoderne. Lorsque certains intellectuels latino-américains parlent de post-modernité, j'entends bien qu'ils ne pensent pas tant à la situation objective de nos pays (qui est parfois pré-moderne) qu'à un climat

de révision, non seulement des erreurs d'exécution, mais aussi de certains objectifs et valeurs de la modernité.

Tout en m'associant à eux sur le fond, j'ai de sérieuses réserves sur l'emploi du mot «post-moderne» et la confusion qu'il introduit dans le débat. Pour ma part, je parlerai de révision critique de la modernité.

QU'ENTEND-ON PAR CRISE POST-MODERNE? DE QUOI PARLE-T-ON QUAND ON FAIT RÉFÉRENCE À LA POST-MODERNITÉ?

La post-modernité, c'est un désenchantement de la modernité. Max Weber, quant à lui, parle de la modernité comme d'un désenchantement du monde. Selon Norbert Lechner, le désenchantement a toujours deux visages: la perte d'une illusion et, par le même fait, une re-signification de la réalité. Le premier visage nous est déjà connu: le désenchantement de la modernité (c'est à dire la perte d'une illusion). Le deuxième, en suivant l'idée de Weber, permettrait une formulation plus explicite de la crise post-moderne: la déception due au désenchantement du monde qui amène donc à une re-signification de la réalité, c'est-à-dire au réenchantement de la réalité.

En tant que phénomène vivant, la crise de la modernité nous présente deux visages: le danger d'une désillusion de cette modernité et la possibilité de sa re-signification.

Cependant, nous ne pouvons pas envisager une totale désillusion de la modernité, car celle-ci présupposerait un recul dans le temps historique. On l'a déjà vu: il n'y a pas une modernité, mais plusieurs. Il faudra essayer de préciser quels sont les éléments désenchantés du monde dont nous sommes aujourd'hui déçus.

Dans l'introduction à son livre intitulé *Le temps du changement: science, société et nouvelle culture* (1983), le physicien viennois Fritjof Capra nous parle de ces éléments désenchantés du monde. En résumé, il souligne le rationalisme analytique cartésien qui «tue la vie» pour l'analyser; l'analogie réductionniste et mécaniste newtonienne qui produit une sorte de cécité sélective à l'égard de ce qui est proprement le vécu et l'organique dans la réalité; la causalité linéaire, obstacle à la pensée circulaire et holistique nécessaire pour une meilleure compréhension de l'ordre donné. Finalement, l'ensemble de ces éléments qui nous ont fait mépriser ce qu'une science plus sage regarde aujourd'hui avec un respect croissant: les conceptions des mystiques de toutes les époques et traditions.

D'autre part, des auteurs comme Nietzsche et Toynbee, nous permettent de voir si la prise de conscience des éléments

désenchantés du monde venant de l'extérieur équivaut à la crise terminale d'un cycle (voire la mort de la modernité) ou à une crise de croissance interne menant à la phase de re-signification de la maturité.

Nietzsche illustre dans *Le gai savoir* la déception vis-à-vis le désenchantement du monde en posant les questions: «Où est allé Dieu... nous l'avons tué... Mais comment avons-nous fait cela?»

Toynbee, de son côté, oppose l'arrogance occidentale à l'habile sagesse de l'Orient lorsqu'il s'agit de traiter la nature humaine (ordre donné). Il en ressort que la critique des éléments désenchantés du monde a toujours été comprise dans la modernité, à tout le moins, de façon latente.

La crise actuelle n'est donc pas la crise terminale d'un cycle, mais une crise de croissance que l'on peut diviser en deux phases: l'avant-crise (rationaliste, obstinée, dépréciatrice, ignorante du symbolique et de l'incommensurable) et l'après-crise (qui intervient activement dans l'ordre donné, mais en respectant et en engendrant un nouvel ordre produit qui s'harmonise savamment avec l'ancien ordre reçu).

LA POST-MODERNITÉ ARCHITECTURALE

Voyons maintenant ce qui précède dans une vision purement architecturale. Le livre de Robert Venturi *De l'ambiguïté en architecture* (1966) illustre le premier visage du désenchantement par rapport aux «grands récits» de l'ordre théorique réductionniste du Mouvement moderne.

Venturi oppose deux concepts: «À l'un ou l'autre» je préfère «l'un et l'autre» (...) Une architecture est valable si elle suscite plusieurs niveaux de signification et plusieurs interprétations combinées, si on peut lire et utiliser son espace et ses éléments de plusieurs façons à la fois. ...on doit la considérer comme un tout. L'unité qu'elle doit incarner est celle qui tient compte de tout, même si c'est difficile, plutôt que celle qui exclut, bien que ce soit plus facile.»

Le deuxième visage, la phase de re-signification théorique qui permettrait l'approximation à un nouvel ordre ayant pour cible la difficile unité d'inclusion au lieu de la facile unité d'exclusion, est illustré par un deuxième livre de Venturi *Learning from Las Vegas*. Je ne me vante pas d'être très original si je dis que le premier livre m'a enthousiasmé autant que le deuxième m'a déçu. Au lieu de cibler la difficile unité d'inclusion, c'est-à-dire l'approximation holistique, Venturi a privilégié une dimension unique.

Ainsi, cette théorie architectonique s'est «libérée» du défi d'harmoniser des éléments hétérogènes.

L'architecture post-moderne, qui est née à partir de ceci,

proclame sa défaite a priori, en produisant ce que Tafuri appela une «génération de désenchantés sans normes à transgresser».

Les «ismes» qui en ont résulté ont renouvelé l'erreur théorique de l'avant-crise: la prétention de réduire l'architecture à une seule dimension. Cette voie empruntée par la post-modernité architectonique est devenue comme un vieux disque égratigné qui continue de tourner autour de son propre désenchantement, sans raison, et qui devient de plus en plus ennuyeux.

Il en va autrement si on emprunte la voie qui nous amènerait au milieu d'une crise de croissance dans laquelle les modernités se révisent en apprenant de leurs erreurs. Un exemple illustre bien cette thèse: l'église d'Atlántida en Uruguay, conçue et construite par l'ingénieur, architecte et poète Eladio Dieste, entre 1952 et 1958. Par sa date, le bâtiment n'est évidemment pas post-moderne; par sa substance architectonique (technologie d'avant-garde et aucune référence historiciste), il n'est pas, non plus, pré-moderne. Alors, comment le définir? C'est une approximation moderne et holistique de l'hétérogénéité de dimensions de l'architecture qui se rapproche de l'idéal, la difficile unité d'inclusion, représentée par la technique, le formel, le fonctionnel, le symbolique et l'incommensurable.

LA MODERNITÉ RÉENCHANTÉE

Elle existe déjà depuis longtemps dans des oeuvres aussi exceptionnelles que paradigmatiques. Entre autres, l'église de Dieste, la maison Gilardi de Barragán au Mexique et la maison des invités d'honneur du gouvernement colombien («Guest House») conçue par Salmons à Cartagena de Indias.

Les oeuvres de Ricardo Legorreta au Mexique et en Californie montrent aussi cette recherche de la modernité réenchantée. Selon Legorreta, on peut aboutir à une bonne architecture seulement quand les concepts du dessin sont fondés sur les vraies valeurs de la vie humaine.

C'est ainsi qu'aujourd'hui comme hier, le défi de la modernité reste à poursuivre: bâtir un ordre produit à partir de et en fonction de la réalité, de l'espace et du temps qui correspond à ce que nous sommes. C'est ce qu'on appelle la sagesse écologique de l'après-crise: une modernité appropriée, révisée et réenchantée. Tel est le défi de la difficile unité d'inclusion, noyau de la tension vitale et de l'enchantement de la vie... et de la profession d'architecte.

Toute l'Amérique latine réclame la modernisation et la modernité. Accordons-nous, au moins une fois, de mettre nos idées et notre langage, non pas au service de réalités, de sociétés, de circonstances et de choses lointaines du passé, mais en harmonie avec nous-mêmes.

THE CHALLENGE OF MODERNITY IN LATIN AMERICA

The particular situation of modern architecture in Latin America, too often imported in the form of out-of-context quotations (Le Corbusier's exposed concrete), raises many questions about modernity. Modernity can be described as the replacement of a given order by a produced order. But in Latin America, the elites responded to this challenge with emblematic «universal» solutions without considering the context.

In fact, modernity is not monolithic. It is multiple and diverse, it can be «taken apart» and re-combined. The present climate of intellectual revision brings us closer to this ideal, but instead of using the confusing concept of postmodernity, we should speak of revision of modernity. Postmodernism is a disenchantment with modernity. But modernity itself has been from the beginning «a disenchantment of the world» (Max Weber). In turn, this disenchantment implies a re-enchantment. In the architectural field, Robert Venturi presents both faces of postmodernism: the valuable challenge of a «difficult inclusive unity»; —but also new reductionisms. Conversely, Rogelio Salmons, Luis Barragán and Eladio Dieste give valid responses to this same challenge. The church of Atlántida by Dieste, both scientific and poetic, is a good example.

EL DESAFÍO DE LA MODERNIDAD EN AMÉRICA LATINA

La situación particular de la arquitectura en América latina, a menudo importada en forma de citas fuera de contexto (el hormigón visto de Le Corbusier), nos lleva a interrogarnos sobre la modernidad. De verdad, la modernidad no es monolítica, sino múltiple y diversa, «desagregable» y recombinable. El presente clima de revisión intelectual nos permite acercarnos a este ideal. Pero sería preferable hablar de revisión de la modernidad y no de post-modernidad. La modernidad se puede definir como el reemplazo de un orden dado por un orden producido. Pero en América latina, las elites respondieron a este desafío por soluciones emblemáticas «universales», sin tomar en cuenta el contexto. El postmodernismo es desencantamiento con la modernidad. Pero la modernidad era, desde su inicio, «desencantamiento del mundo» (Max Weber). Este desencantamiento con el desencantamiento implica un re-encantamiento. En arquitectura, Robert Venturi nos presenta las dos caras del postmodernismo: el desafío vivificante de la «difícil unidad inclusiva»; pero, también nos hace volver a nuevos reduccionismos. Al contrario, Rogelio Salmons, Luis Barragán y Eladio Dieste dan respuestas valiosas a este mismo desafío, como, por ejemplo la iglesia de Atlántida, por Dieste, a la vez científica y poética.

THOUGHTS AT THE EDGE OF ARCHITECTURE (1)

SOLITUDE AND THE MARVELOUS-REAL

"Things have a life of their own,"
the gypsy proclaimed with a harsh accent.
"It's simply a matter of waking up their souls."
Gabriel García Márquez (2)

RICARDO L. CASTRO, ASSOCIATE PROFESSOR OF ARCHITECTURE AT MCGILL UNIVERSITY

LITERATURE AND SOLITUDE

Ten years ago Colombian writer Gabriel García Márquez, in his Nobel Prize acceptance speech "The Solitude of Latin America," left us one of the most moving, succinct, and descriptive statements of that condition, "la soledad", (the solitude) which seems to inform and nourish the creative Latin American spirit, and to acquire a specific presence in artistic endeavors from music and poetry to painting, drama, cinematography and architecture. The notion of solitude has been the leitmotiv of García Márquez's own work. On a larger scale it is also a fundamental concept, one of the common threads that contributes to an understanding of diverse phenomena, whether political, social or expressive which arise from that vast area which includes over 15 nations sharing two main tongues, Spanish and Portuguese, as well as innumerable native languages.

For García Márquez that solitude has to do with that reality based on a weaving together of the most bizarre, unbelievable and fantastic events described by the earlier travellers and chroniclers of the Indies. These occurrences could be perceived as evidence of a certain madness, which, as we approach our own age, after the independence from Spanish domination, still hovers over the actions and thought of hundreds of millions of men and women in Latin America. As he points out to us, despots, dictators, five wars, seventeen—at the time, 1982—military coups, ethnocide, exile, and an increasing devaluation of life's worth have become, in these recent decades, a pervasive and virtually routine of Latin American reality. According to García Márquez it is this reality, "outsized reality," as he characterizes it, and not its literary expression that deserved the attention of the Swedish Academy of Letters. He points out: "A reality not of paper, but one that lives within us and determines each of our countless daily deaths, and that nourishes a source of insatiable creativity, full of sorrow and beauty....Poets and beggars, musicians and prophets, warriors and scoundrels, all creatures of that unbridled reality, we have to ask but little of imagination, for our crucial problem has been a lack of conventional means to render our lives believable. This, my friends, is the crux of our solitude." (3)

Moreover, the solitude of Latin America, the scale of that solitude, is conditioned by the remoteness with which those in the center—Europeans during the times of discovery, conquest and colonization, or the two superpowers in recent history—have perceived it. The corollary of solitude is isolation and a process of distancing, as the writer tells us: "...the navigational advances that have narrowed such distances between our Americas and Europe

seem, conversely to have accentuated our cultural remoteness." (4) This nautical metaphor could be considered alongside that of the attack on distance elaborated by philosopher Karsten Harries. According to him the main action by which modern man has been able to create the current homogeneous world, has been by overcoming previously conventional notions of distance. The consequences of such a process are still unpredictable. This attack on distance, its conquest, in a word, with the help of various technological devices—radio, tv, high speed vehicles—has brought about the obliteration of the sense of intimacy, that is, of a bounded domain which sustains local stimuli. Harries rightfully contends that "intimacy requires distance...eliminate one and you eliminate the other." Consequently "the chaotic state of our architectural environment which yet goes along with a high degree of interchangeability and uniformity is part of our technological culture, which insists not so much on dwellings as on machines for working and living." (5)

In attempting to come to terms with the architectural phenomena which are currently unfolding in the periphery of the Americas, particularly, in our case, those located in Latin America on one hand, and in Québec on the other, the previous metaphors acquire relevance as interpretative strategies. Specifically, the solitude, remoteness and isolation described by García Márquez generates that energy which "nourishes poets and beggars," and at the same time informs their work and makes it unique albeit still remote from the practices and discourses of the center. Its counterpart, the distancing defined by Harries, becomes the generator of the homogeneous context against which current practice both in the Canadian province, and for that matter in the North American context, I would argue, must strive to resist.

LITERATURE AND ARCHITECTURE

For those at the center, Alejo Carpentier's novels and essays, a rich amalgam produced between the mid 1920s, the starting point of his literary career, and 1980, when he died, has been one of the most underestimated literary contributions to the current Latin American narrative. Carpentier arrives at an understanding of the Latin American reality which is demonstrated throughout his extraordinary oeuvres, a collection rich in themes and covering an extensive range of cerebral commentaries on music, art, architecture, politics, literature, folklore and even cuisine. Carpentier's vision of the Spanish American reality is new. This vision is always distinctly associated with his discovery and diffusion of "the marvelousness of Spanish American reality (to which Gabriel

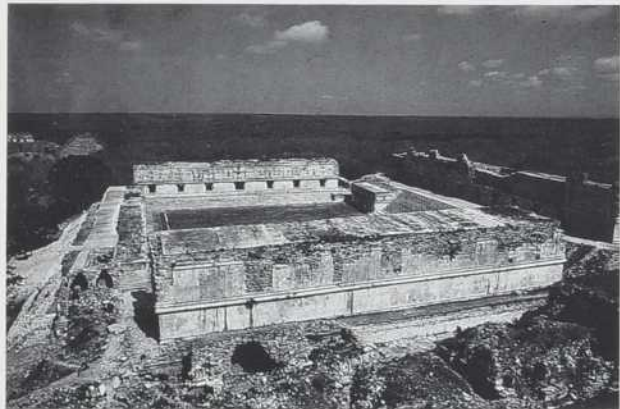
García Márquez was to pay tribute in his Nobel Prize acceptance speech) and his obsessive interest in time, which affects both the content and structure of his novels." (6)

Carpentier's ideas are a source of inspiration. By now this should not come as a surprise, as he has adapted them such that they are relevant in many other domains, architectural criticism included. Thus in several of his essays and novels he often addresses, describes and analyses architecture in a highly suggestive and imaginative prose. For instance, Carpentier's architectural reading of Havana in his essay "La ciudad de las columnas" (7) (The city of columns), a piece which unfortunately has yet to be translated into English, is a timeless source of reflection not only on the formal aspects of the Colonial city but on the many cultural aspects that converge on any architectural act.

But there are further implications that we can make of Carpentier's oeuvres. These deal with universal themes that are shared both by architecture and literature. First there is the notion of the baroque "which more than being a period style, is a state of the soul, a way of being, a spiritual trace, which can appear at any time, in any place, and consequently within any culture." (8) Thus, the baroque is a particular way of expressing a Latin American reality. This theme is always present, for Carpentier's language is baroque in its lexicography, syntax and use of literary devices. And so is his vision of the world, which includes such themes as enlightenment, fatalism, the labyrinth, circularity, inconclusiveness, and especially an extraordinary obsession with time, change and movement—not to mention his references to the humorous and the grotesque. Should not all of this be present in any attempt to discover the reality of Latin America architecture?

Edmundo O'Gorman has pointed out that Columbus, having set sail to explore the edge of the known world did not, after all, discover America. (9) How could he discover something that did not exist? America was invented. Four hundred and fifty years later Carpentier discovers this invented and contradictory land. In his exploration, instead of nautical devices, he uses a conceptual strategy which the Cuban writer coins as "lo real-maravilloso" (the marvelous-real). (10) The concept appropriately explains the syncretic reality which seems to exist throughout Latin America.

The concept of marvelous-real is basically a strategy, a technique which is... "designed to sharpen our awareness of the astonishing richness of observable reality." (11) Carpentier explicitly recounts the moment at which the awareness of the idea first struck him, as he was visiting Haiti in 1943. In the prologue of *El reino de este mundo* (12) (*The Kingdom of this World*), Carpentier's



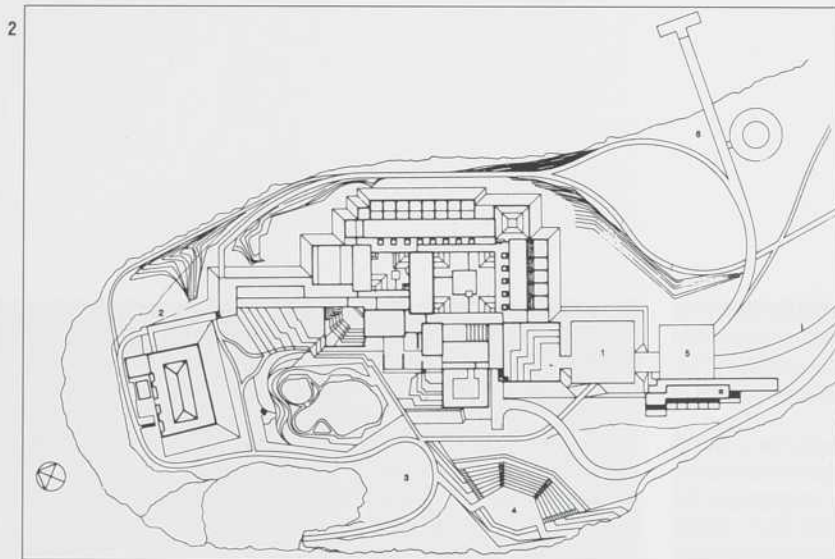
second novel, the writer has already sketched out the constitutive elements of the concept of the marvelous-real. They are further elaborated in his *Tientos y Diferencias* (13) (*Groupings and Disagreements*, 1964). Carpentier's sudden epiphany is the result of an architectural encounter, nourished and informed by his background. It is necessary to point out here that the writer had himself studied architecture, but was forced to discontinue his studies later when his father, an architect himself, abandoned his family and left the domestic financial burden on the shoulders of the writer-to-be. The epiphanic moment is succinctly explained by Shaw: "What the trip to Haiti seems to have done was to stimulate suddenly once more in Carpentier a realization that "in [Latin] America surrealism is an everyday, commonplace, habitual thing." Not only, as he had half-perceived in his descriptions of **naniguismo** and magical beliefs in earlier works, was there to be found the marvelousness of the present, but also the marvelousness of the past, which was revealed to him in the ruins of Henri Cristophe's palace of Sans Souci and the astounding citadel of La Ferrière." (14)

It appears that the concept of the marvelous-real, first conceived as a strategy to describe the existing reality, would also seem appropriate to construct it. I would argue here that this strategy is often implicit in the current work of architects whose designs are located in the periphery—both geographical and conceptual—of what we understand as the Americas.

In Latin America a new critical architectural attitude is beginning to address, with rigour, local traditions and precedents. The work of such architects as Eladio Dieste in Uruguay, Juvenal Baracco in Peru, and particularly, Rogelio Salmona in Colombia provide a continental view which definitely illustrates the hypothesis. In Québec, on the other side of the periphery, a similar production, although generated by different reasons, seems to be emerging while at the same time resisting the enormous pressures created by the homogenization of place and defying the current practice which responds only to economical, technical and formal concerns. Among those who are resisting such forces are Montréal architects Jacques Rousseau, Dan Hanganu and Paul Faucher, whose works are featured elsewhere in this issue. These peripheral practices seem to respond to the existential solitude which at many levels pervades the northern periphery.

SOLITUDE, THE MARVELOUS-REAL, ARCHITECTURE

The reading which follows, focusing on one of the recent works of Colombian architect Rogelio Salmona, attempts to discern, in a tacit manner, some of its many marvelous-real aspects and facets.



1. The Nunnery, Uxmal, Mexico. Pre-Columbian court in Mayan architecture.
2. President's Guest House, Cartagena, Columbia, Rogelio Salmona, Architect (1981-1982). Main plan.
3. Guest House. Entrance court.

Rogelio Salmons is still one of the architects at the interstice of contemporary architectural history. (15) But Salmons has been a very prolific architect. Among his most significant projects of the 1980s is the President's Guest House in Cartagena, completed in 1982.

Like an ancient Mayan quadrangle it is the Guest House which builds the site. It sits behind the old Spanish fort of El Manzanillo at the tip of a peninsula that forms the narrow entrance to the interior Bay of Cartagena. The site occupied by the Guest House and its gardens is part of the grounds of the Colombian Naval Academy. The existing fort, built in the mid-seventeenth century, is the major topographical feature of the peninsula. It was restored by German Téllez, (16) and became an integral part of the Guest House project.

Salmons's Guest House is a careful albeit distinct intervention in the landscape. While respecting and enhancing the silhouette of El Manzanillo Fort, it creates a new landscape where previously there was only barren land occupied by the ruins. To accomplish his architectural project, Salmons has used here simple and pragmatic planning principles derived from the pre-Hispanic and the Spanish-Moorish tradition. These commonplace, mundane, almost banal techniques, become the basis of the creation of a new enchanted world.

The Guest House is a compound formed of seven courtyards. Around them, the president's and guests' quarters, semipublic areas such as dining-room, living-room, library and meeting rooms plus service spaces are carefully orchestrated.

We approach the compound through a ceremonial plaza, which opens into a courtyard enclosed by a brick wall. Once inside the entrance courtyard we are welcomed by an aedicular entrance in which water, light, vegetation, stone and brick address our senses. These are local materials elevated to a new level of architectural expression. The stone used throughout is coral, the same type that was used in the construction of Cartagenas's fortifications and buildings. The vegetation is lush and indigenous. A cascade of tropical ferns, terracing from the roof to the entrance lobby, greets the visitor. Here, water is introduced visually and acoustically. It will be present, as in the Alhambra, throughout the whole project.

After crossing the entrance lobby the visitor is welcomed by a patio surrounded by galleries. The feeling of enclosure is now definite. Like a fort, the house acts as a defensive realm, protecting us from the climate and from visual intrusion.

From the reception patio, a network of six additional courtyards, galleries and chambers, some more private than others, starts to unfold as the visitor moves through the house. In each courtyard there exists the possibility of interacting with nature, as trees and water are always present. In each courtyard water spouts from mid-level of one or two of the walls and flows through geometrical channels carved in the floors, its presence continuously reiterated, its function as the vehicle conveying the marvelous, heightened. The direction of the canals serves as a device of orientation as one moves with or against the flow of water. Color has not been applied but results rather from the various luminous conditions.

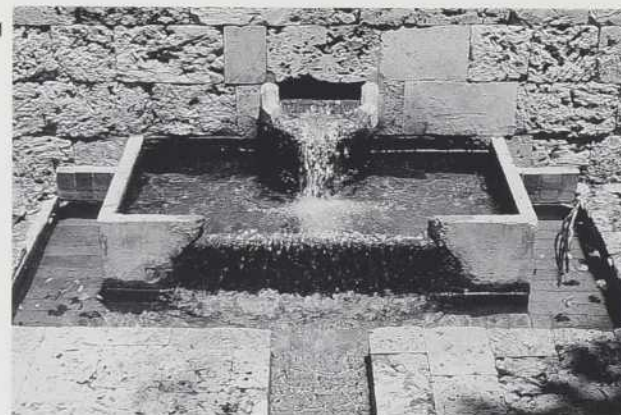
Each of the courtyards has been named after a natural feature which differentiates it from the others: patio de entrada (entrance courtyard), patio del agua (courtyard of the water), patio de los helechos (courtyard of the ferns), patio del caucho (courtyard of the rubber tree), patio del roble morado (courtyard of the purple oak), patio de las Bougainvillias (courtyard of the Bougainvillea) and patio de la fuente (courtyard of the fountain). Even in the naming of the open spaces of the complex, Salmons's pervasive urge to relate and integrate nature with architecture, landscape with building, manifests an expressive reverberation. From the roof the various open spaces reinforce the concert of open and void which the architect orchestrates at various scales using the physicality of stone and brick and the transparency, viscosity and lightness of plants and that precious element, water. Ultimately, as Salmons himself explains "the patios and spatial routes are constantly modified by light's incidence, by the flow of water, by the sound of a given moment." (17)

Roofs, themselves, are terraces in the Guest House, and to amble through them is to have the opportunity to view each of the courts from an entirely different perspective: this experience reinforces the notion that while each of the patios is distinct, it nevertheless shares a common unity with the others. Moreover, Salmons has effectively managed to add another dimension to the experience of walking through the roof terraces, since to do so is to simulate a promenade over the ramparts that form part of the defensive network of Cartagena. Clearly, this is a skilful manipulation by an architect of a planning principle so pervasive in vernacular architecture. And it is that manipulation which transforms the ordinary real into the marvelous-real.

The Guest House speaks clearly of sobriety and becomes a lesson in a sort of alchemical use of materials which combined with water contribute, nonetheless, to generate a magical and memorable piece of architecture which, like a pre-Hispanic ruin is discretely disguised in the tropical landscape. The promenade through the Guest House terminates at the tip of the peninsula marked by the restored fort. From here one can contemplate, far away to the North, the old city of Cartagena. Closer, the high-rise buildings of Bocagrande, the Miami Beach of Colombia, loom on the Northwest horizon. Fortunately, the urban expansion and recent tourist developments have taken place in this stretch of land, away from the old city, saving it from destruction.

EPILOGUE

Contemplating the President's Guest House we cannot help but recall those themes which characterize of that marvelous world of Carpentier's novels and essays, and feel the sense of expressive solitude described by García Márquez, which by a mysterious conjuration seem to acquire presence in the Guest House. Salmons, like Carpentier, is a sort of sorcerer, an architectural conjurer, who in saturating the simple ingredients of building with heady essences and a deep knowledge of the landscape, of color, of light, of forms, of history, is able to enchant a place. Here, in times of great disillusionment with the architectural status quo of the center, resides the significant prospects offered by the architecture of the periphery.



NOTES AND REFERENCES

1. I would like to acknowledge here the support of the Canada Council which through a project grant allowed me to carry out part of the research to complete this essay. I would also like to acknowledge the stimulating comments and editorial assistance provided by Rhona Kenneally for the elaboration of this essay.
2. GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *A Hundred Years of Solitude*, New York, Avon Books, 1970, p. 2.
3. GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, "The Solitude of Latin America" (Nobel lecture, 1982), trans. Marina Castañeda in Julio Ortega, ed., *Gabriel García Márquez and the Powers of Fiction*, Austin, University of Texas Press, 1988, p. 89.
4. *Ibid.* p. 90.
5. HARRIES, Karsten, "The Ethical Function of Architecture: A Philosophical Stand-point on the Anonymity and Homogeneity of Contemporary Architecture", *Journal of Architectural Education* XXIX, September 1975, p.160.
6. SHAW, Donald L., *Alejo Carpentier*, Boston, Twayne Publishers, 1985, Preface.
7. CARPENTIER, Alejo, *Tientos y Diferencias*, Montevideo, Editorial Arca, 1967, pp. 58-70.
8. MÁRQUEZ RODRIGUEZ, Alexis., *Lo barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*, Mexico, siglo xxi editores, 1982, p. 146.
9. O'GORMAN, Edmundo, *The Idea of the Discovery of America*, Mexico, 1951, cited in PAZ, Octavio, *The Bow and the Lyre*, trans. Ruth L.C. Simms, Austin, University of Texas, 1973, pp. 271-272.
10. There are innumerable books on this subject. A comprehensive analysis is found in MÁRQUEZ RODRIGUEZ, Alexis, *Lo barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*, pp. 29-178.
11. SHAW, Alejo Carpentier, p. 22.
12. CARPENTIER, Alejo, *The Kingdom of this World*, trans. Harriet de Onís, New York, The Noonday Press, 1989.
13. CARPENTIER, *Tientos y Diferencias*.
14. SHAW, Alejo Carpentier, p. 27.
15. FRAMPTON, Kenneth, *Modern Architecture and the Critical Present*, London, Garden House Press, 1982, p. 82.
16. German TÉLEZZ is an architect, historian, photographer and one of the most articulate Colombian architectural critics. His latest book *Rogelio Salmons: arquitectura y poetica del lugar*, Bogota, Coleccion SomoSur, 1991, is the most comprehensive analysis published to date on the work of Salmons.
17. CASTRO, Ricardo, *The Marvelous-Real in the Architecture of Rogelio Salmons* (forthcoming).

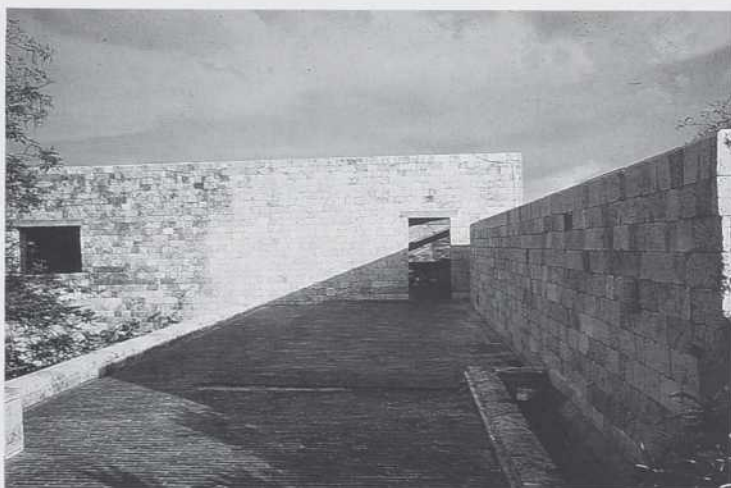
3



4



5



1. Guest House. Fountain in courtyard.
 2. Guest House. Detail atarjeas (canals) converging in a basin.
 3. Guest House. Courtyard.
 4. Gallery.
 5. Guest House. Roof terrace.
- (Photos: Ricardo L. Castro)

LA SOLITUDE ET LE RÉEL-MERVEILLEUX

Certains concepts issus de la littérature peuvent aider à interpréter les architectures américaines périphériques.

Ainsi, chez García Marquez, la «solitude», condition nourricière de la création et sa contrepartie, définie par le philosophe Karsten Harries, l'oblitération des distances, génératrice de l'homogénéisation à laquelle tentent d'échapper certains architectes nord-américains; ou encore, chez Alejo Carpentier, le «réel-merveilleux» qui permet non seulement de décrire la réalité latino-américaine, mais de la construire, une stratégie implicite dans les œuvres des architectes Eladio Dieste, Juvenal Baracco et Rogelio Salmona.

Au Québec, on pourrait citer les démarches parallèles bien que différemment motivées de Jacques Rousseau, Dan Hanganu ou Paul Faucher.

Le «réel-merveilleux» est illustré dans la résidence des invités du président de Colombie à Bogotá, par Rogelio Salmona. À partir de matériaux simples, de techniques ordinaires héritées de l'histoire, de végétation et d'eau, l'architecte a produit là un lieu magique et mémorable, installé dans la nature tropicale avec la discrétion d'une ruine préhispanique.

N'y a-t-il pas là un exemple qui pourrait inspirer même les pays du centre en ces temps de désillusion et de statu quo?

LA SOLEDAD Y EL REAL-MARAVILLOSO

Algunos conceptos literarios pueden ayudar a interpretar las arquitecturas periféricas de América.

Por ejemplo, la «soledad» de García Marquez, condición nutricia de la creación, y su contrapartida definida por el filósofo Karsten Harries: la «mata de las distancias» generadora de homogeneización que algunos arquitectos norteamericanos intentan evitar; o bien el «real-maravilloso» de Alejo Carpentier que permite no sólo la descripción pero también la construcción de la realidad latinoamericana. Este último está implícitamente en las arquitecturas de Eladio Dieste, Juvenal Baracco y Rogelio Salmona.

En Québec, las de Jacques Rousseau, Dan Hanganu o Paul Faucher tienen estrategias comparables aunque sea con motivos diferentes.

La Casa de Huespedes del Presidente, en Bogotá, por Rogelio Salmona, ilustra bien el «real-maravilloso». Con materiales sencillos y técnicas ordinarias, vegetación y agua, el arquitecto produjo un lugar mágico y memorable, implantado en el paisaje tropical con la discreción de una ruina prehispánica.

¿No sería eso un ejemplo valioso también para los países centrales en nuestro tiempo de desengaño y statu quo en arquitectura?

LA CASA GEZZI 1

PLAYA LA BARCA, LIMA, PERÚ

ARCHITECT

Juvenal Baracco, Lima

CLIENT

La Barca Beach Association

PROGRAM

The Gezzi House is the first weekend house developed for the Barca Beach Association. Built on a sandy slope with a view of the Pacific Ocean, its program includes conventional spatial domestic requirements ordered around a grand roofed terrace which opens to the sea. The use of austere materials enhances the whole.

YEAR OF CONSTRUCTION

1984

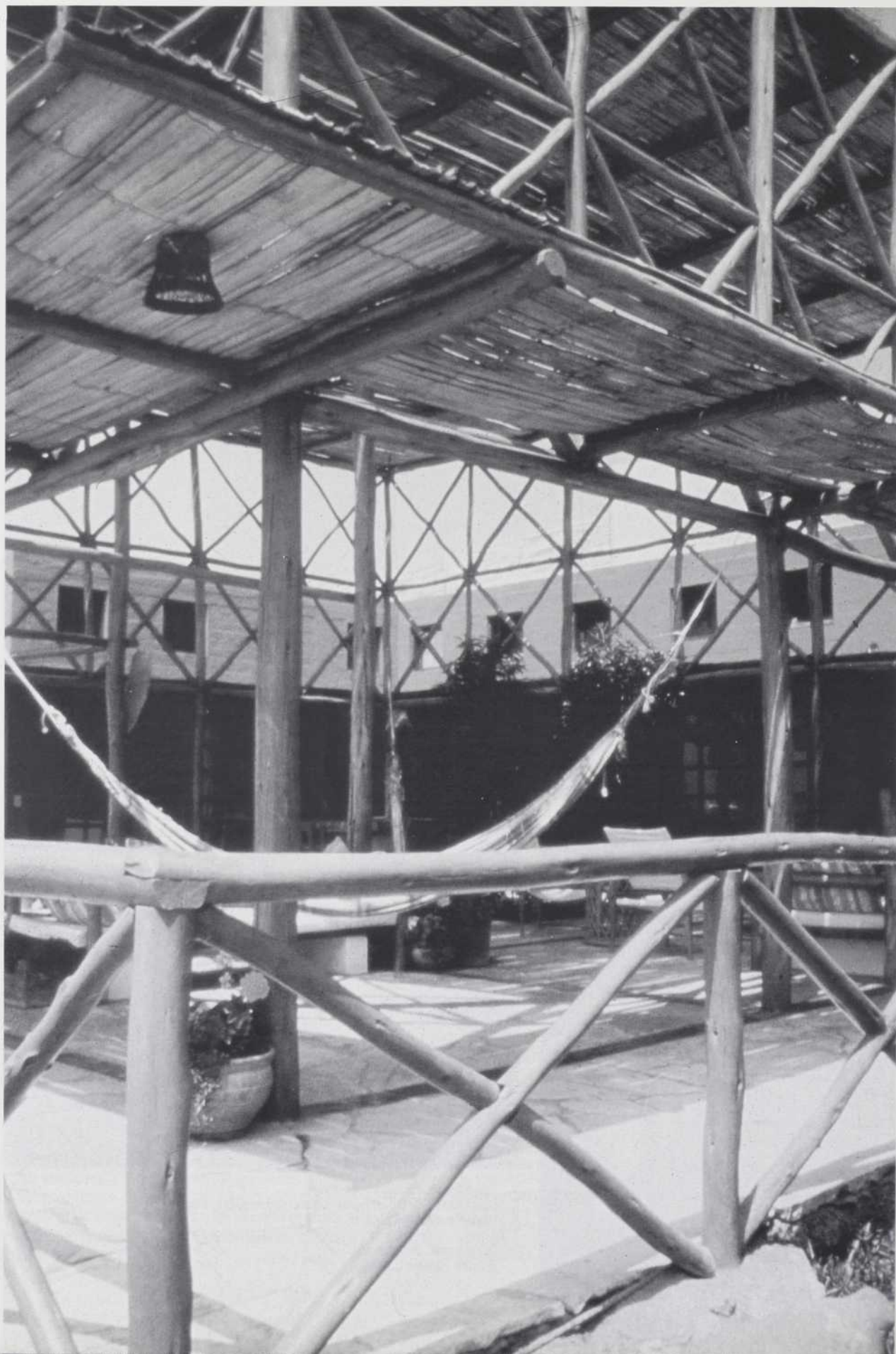
BEACH HOUSES

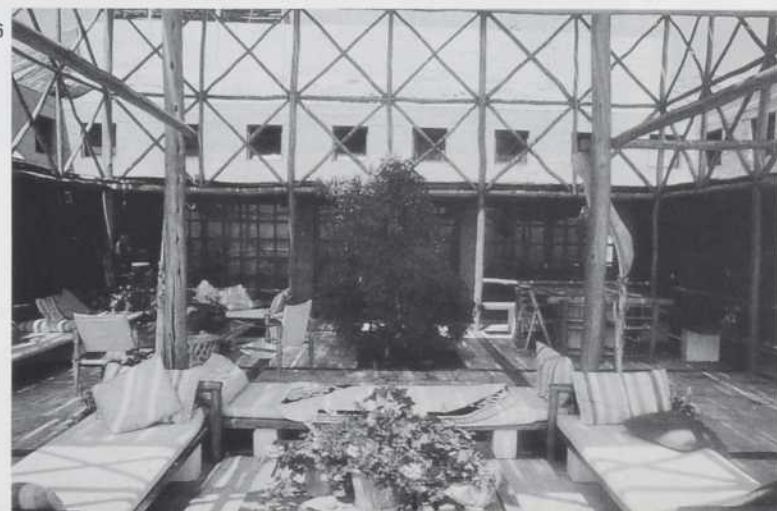
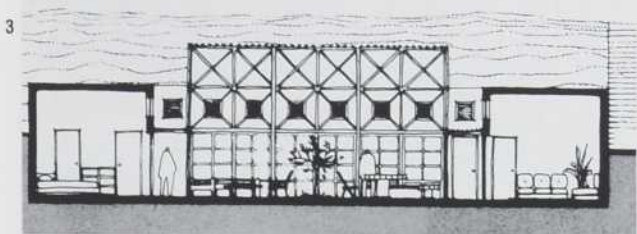
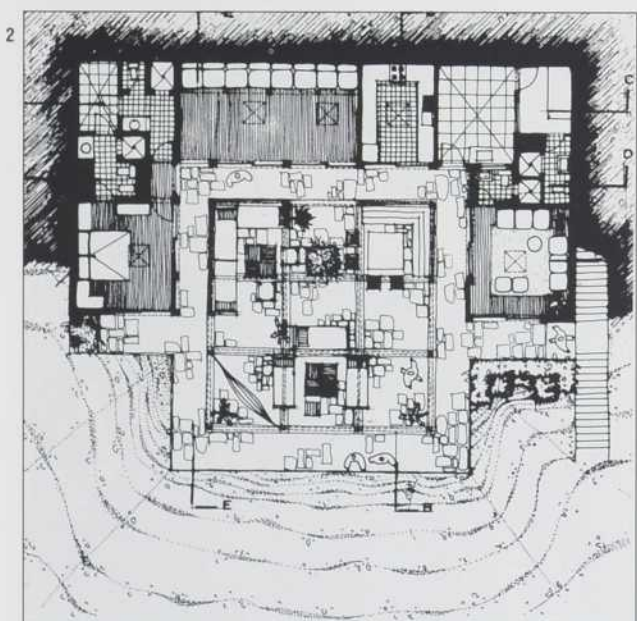
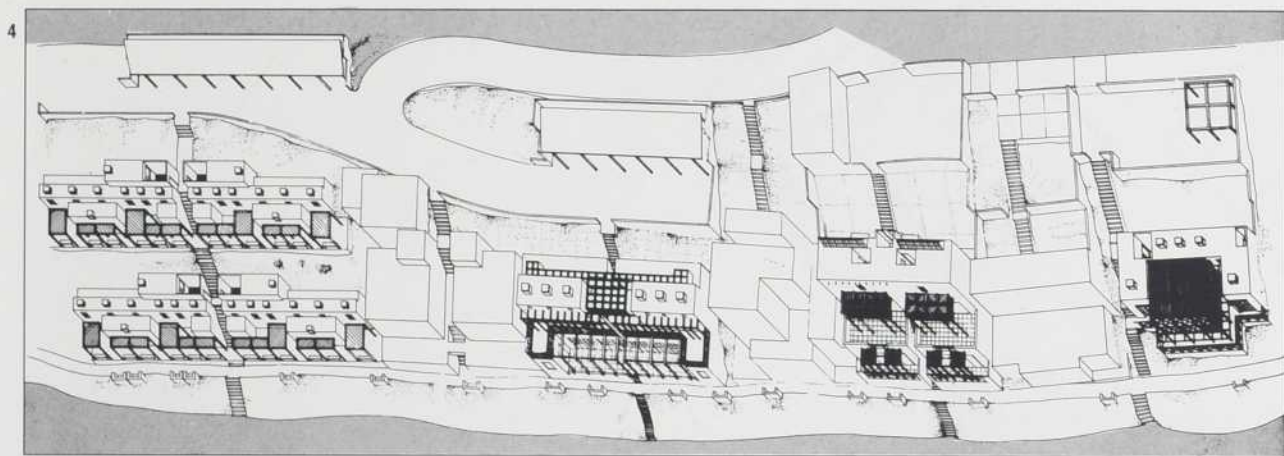
The La Barca Beach Association was founded in 1981 to develop that piece of coastline. It is located 40 km. south of Lima and in spite of its closeness to the capital's urban area, it had not been built previously perhaps because the ocean there is specially fierce. As one of the owners of the beach and [as] an architect I designed an urban scheme that allowed us to start building in 1984. The neighbors are old friends belonging to the upper middle class, who love camping and have children. They all have built austere simple shaped houses painted in bright colors in keeping with the tradition of popular Peruvian beach houses. They are mostly constructed on a 15 meter high sandy slope that looks into the sea, the spectacular sunset and the Pachacamac islands.

GEZZI HOUSE

The Gezzis were from the beginning one of the couples who most participated in forming the beach Association and their house in Lima was the center of multiple meetings for decision-making, stimulated by their contagious enthusiasm. They were the first to build, and their house continues to be a focal point for group gatherings.

...As a pioneer house, it represented a model for many neighbors in its ancestral language, a novelty for city dwellers. The design is a social and an architectural success; every weekend friends and family gather on the great roofed terrace, where bright colors frame the informal gaiety of these meetings. The panorama of nature is framed by cane poles whose Franciscan poverty is never noticed." (Excerpts taken from *Juvenal Baracco, Un Universo en Casa*, Bogota, SomoSur, 1988, p. 229.)





1. The wooden structure, details. (Photo: Carlos Morales)
 2. Plan of the Gezzi House.
 3. Cross-section D-D.
 4. The Barca Beach houses, axonometry.
 5. The house seen from the beach.
 6. The patio.
- (All other illustrations are taken from *Juvenal Baracco, Un Universo en Casa*, Bogota, SomoSur, 1988.)

COMUNIDAD LOS CASTAÑOS

LA REINA, SANTIAGO, CHILE

ARCHITECTS

Fernando Castillo, J. Pérez de Prada, E. Castillo, P. Labbé,
J. Velasco, P. Rubio, Chile.

PROGRAM

Fifteen housing units built around the collective organization of the land. The development criteria consist of a minimalization of private space, a maximization of collective land and a respect of the environment.

YEAR OF CONSTRUCTION

1984

THE COMMUNITIES

The community philosophy which pervades Castillo's projects of his latest architectural phase can be summarized as: "the joint purchase and collective organization of a piece of land; the minimalization of private space and the maximization of collective space; the respect of the environment."

COMUNIDAD LOS CASTAÑOS

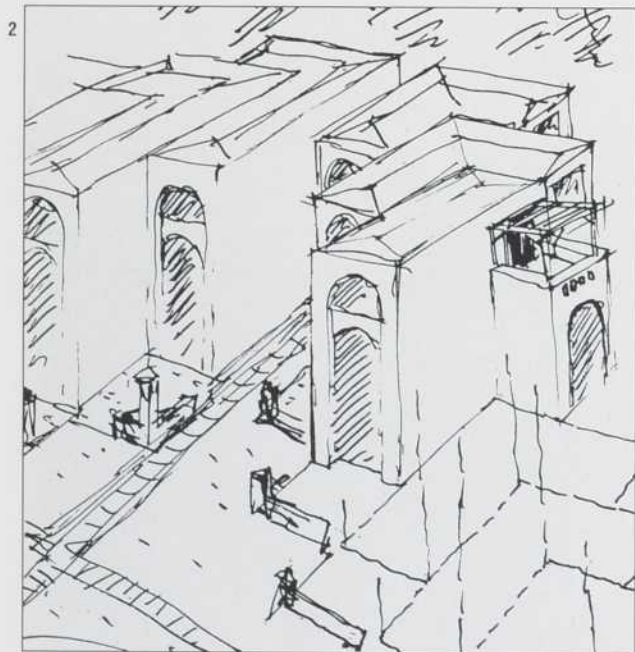
Located between the core of the city and the beginning of the Andes foothill, Las Comunidades de la Reina form a «complex of complexes» where special community-life has developed.

In Los Castaños community, the terrain itself imposed a layout in which two different groups of houses, one following a linear structure with patios, the other more vertical, share a wooded park which is the heart of the community. Neighbors meet here as children play. This is also the place that marks the group outings to demonstrate...

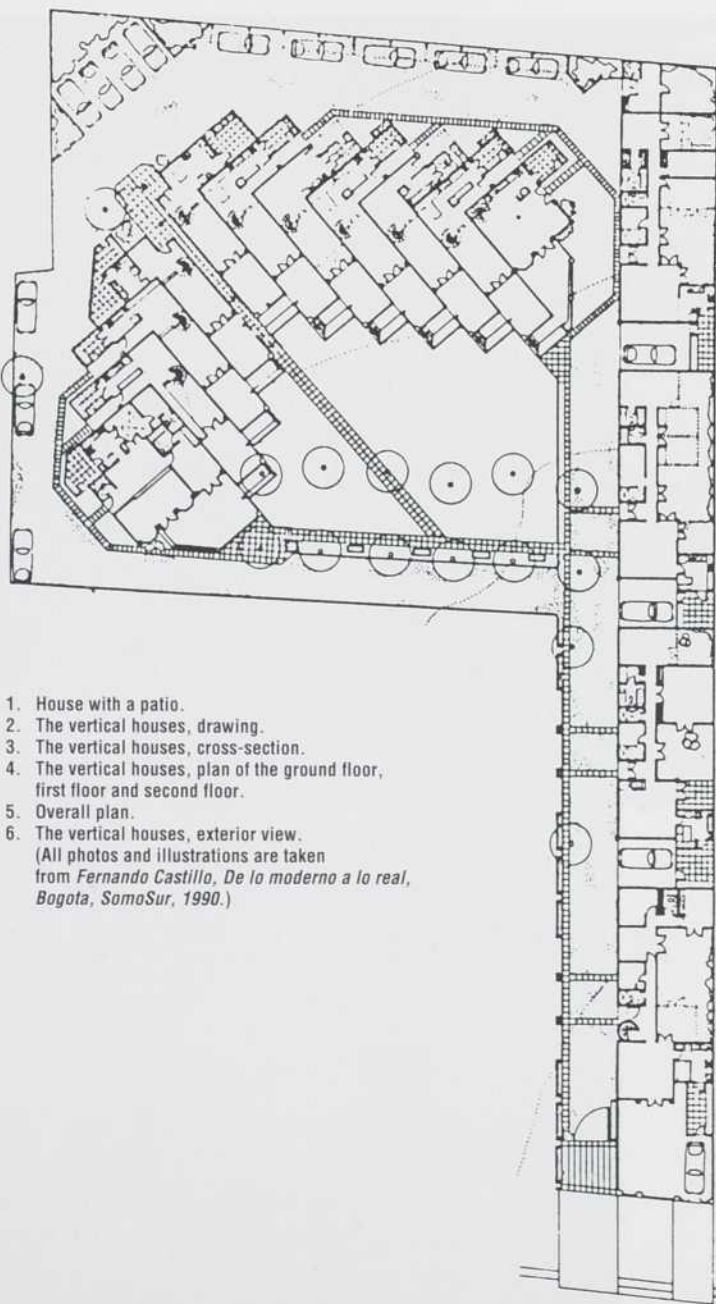
The architectural language of the houses, both at the individual and the group scale, acquires great variety within the homogeneity. The combination of reinforced concrete—as a bearing structure—with brick suggests the standardization of building elements without resorting to the repetitiveness created by the use of identical modules. (Excerpts from ELIASH, Humberto, *Fernando Castillo, De lo moderno a lo real*, Bogota, SomoSur, 1990, pp. 105 and 139-144.)



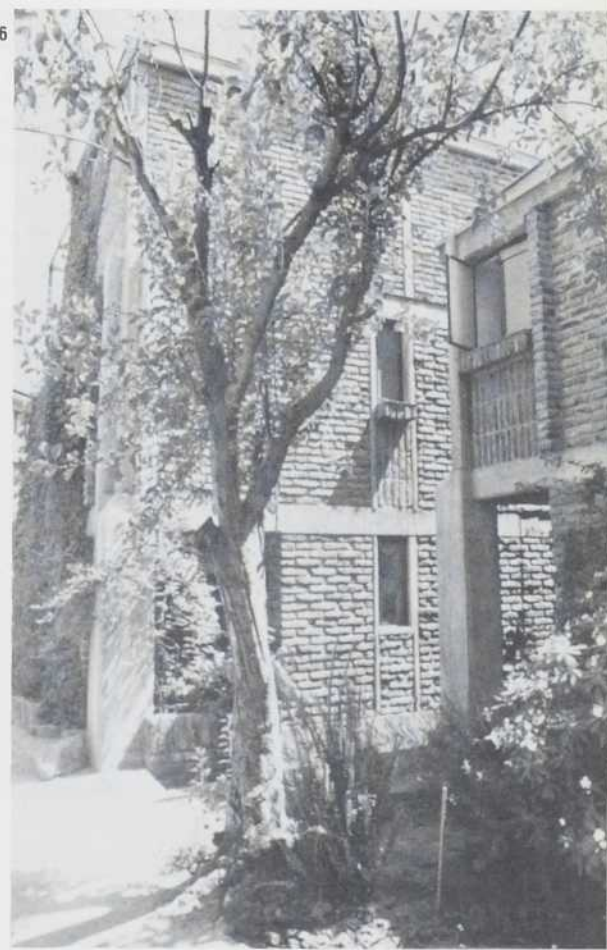
4



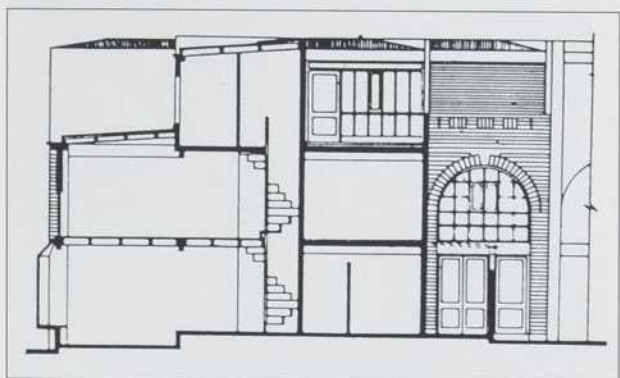
5



6



3



1. House with a patio.
 2. The vertical houses, drawing.
 3. The vertical houses, cross-section.
 4. The vertical houses, plan of the ground floor, first floor and second floor.
 5. Overall plan.
 6. The vertical houses, exterior view.
- (All photos and illustrations are taken from *Fernando Castillo, De lo moderno a lo real, Bogota, SomoSur, 1990.*)

CAPILLA DEL PANTEÓN

JUNGAPEO, MICHOACÁN, MÉXICO

ARCHITECT

Carlos Mijares, Mexico

PROGRAM

A new funerary chapel located in the outskirts of the Jungapeo cemetery on a low and wooded area. The architectural complex consists of two elements, the funerary room proper and a plaza which serves as its vestibule.

YEARS OF CONSTRUCTION

1982-1986

"This funeral chapel is on the edge of the Jungapeo cemetery, a wooded area far from town. The edifice is a volumetric composition of space: a cube with a cupola, opening out onto the cemetery through one of its large arches. At the center of the chapel, the altar receives vertical lighting through a skylight in the roof. A small plaza repeats the chapel's square dimensions and serves as a vestibule.

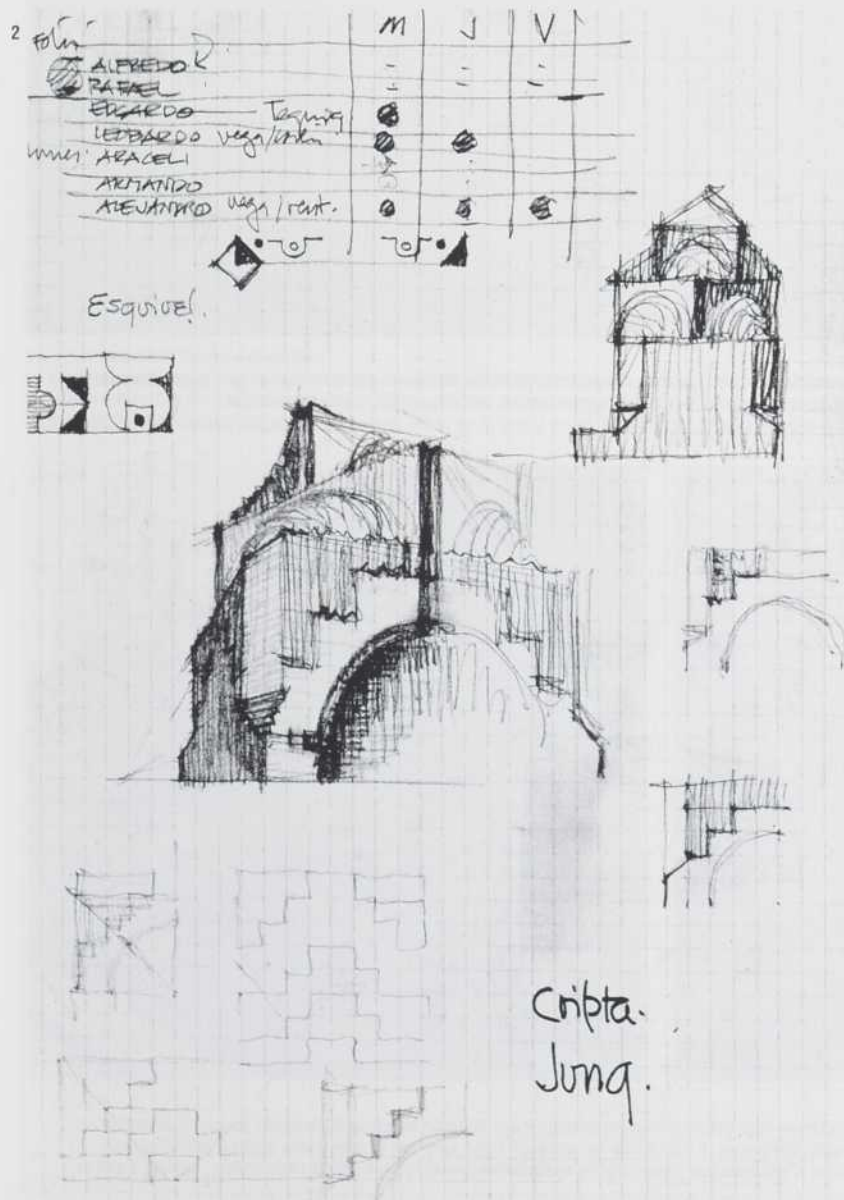
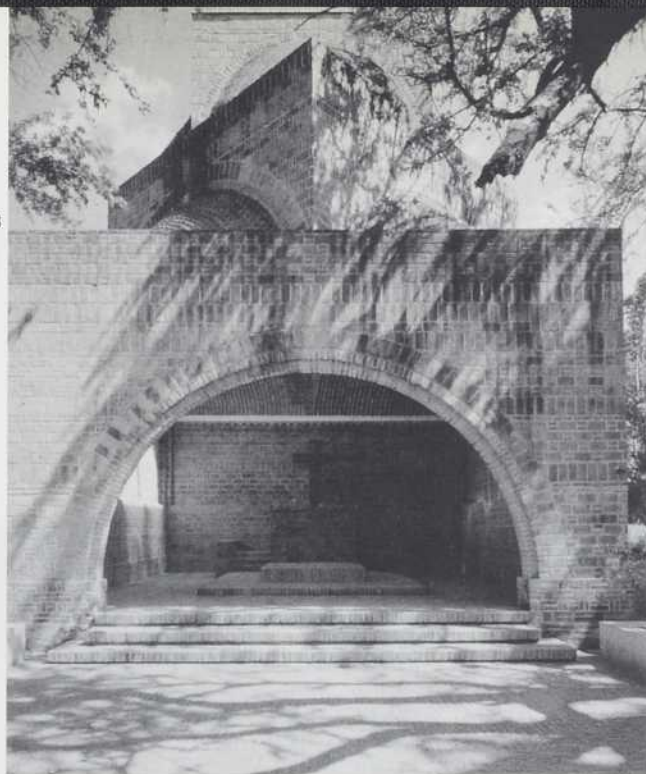
Material is brick with a concrete closure that articulates the cupola's inverted splayed vaults and a great brick arch. Walls define three sides of the cube, the fourth being the arch that leads to the cemetery. The vault is made up of eight splayed cones (four on four) which resolve the square geometry of the base in 45-degree rotations. Mijares compares this to a circular solution for a square plan.

As in an Arab mosque, the splayed vaults solve the bidimensional geometry of the walls in a cupola volume, and the elements retain a clear formal and structural function. In a sense the composition is minimalist, as its language could not be articulated with fewer elements.

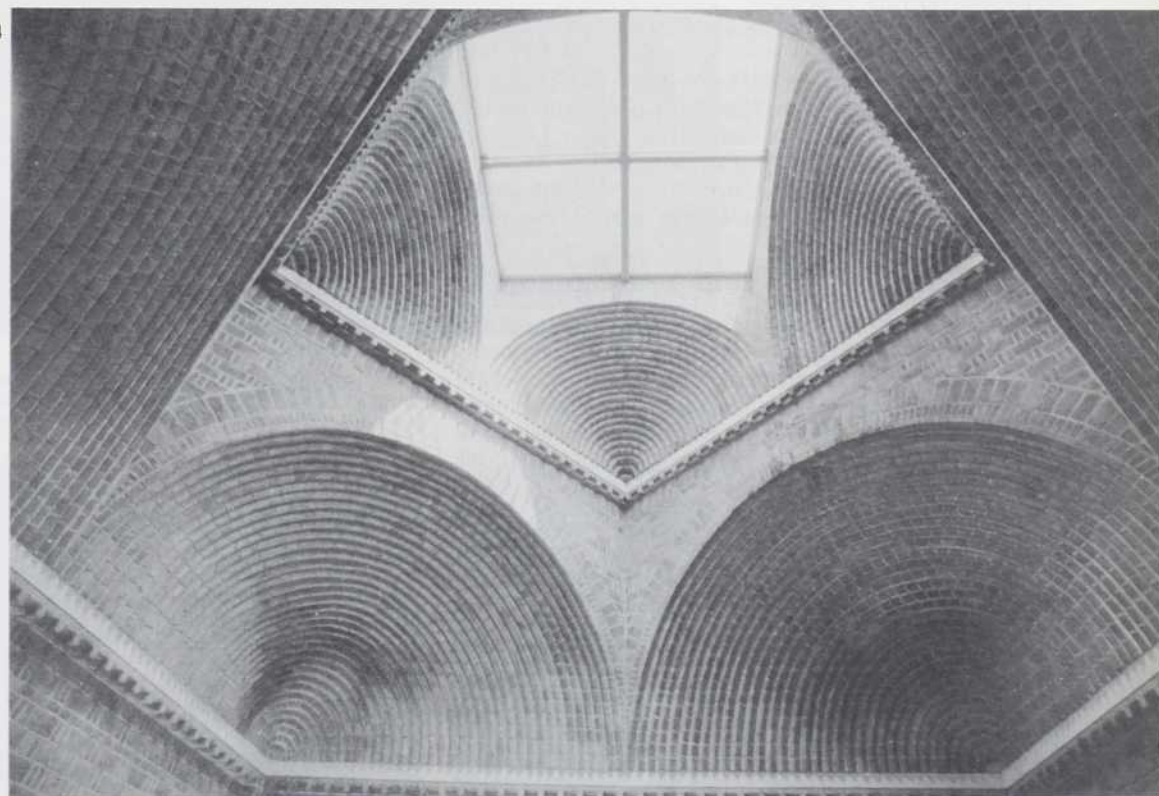
The chapel marks a synthesis in Mijares' language, symbolizing at the compositional level. The work is a temple, and its prismatic simplicity — apparently formal — achieved the symbolic and the functional." (SANTA MARIA, Rodolfo and Sergio PALLERONI, *Carlos Mijares, Tiempo y otras construcciones*, Bogotá, SomoSur, 1989, p. 134).



3



4



1. Rear exterior view.
2. Sketches of the Capilla des Panteón.
3. Archway to the funeral chapel.
4. Detailed squinches and skylight.

(All photos and illustrations are taken from *Carlos Mijares, Tiempo y otras construcciones*, Bogota, SomoSur, 1989).

RÉHABILITATIONS DU PATRIMOINE BÂTI

QUÉBEC

ARCHITECTES

Blouin Faucher Aubertin Brodeur Gauthier,
Montréal, Québec

LE PATRIMOINE ARCHITECTURAL: UNE CENTRALITÉ

La condition périphérique du Québec francophone découle d'une superposition de facteurs multiples qui ont progressivement opacisé son identité et l'optique même de son évaluation subséquente:

- les référents culturels et génétiques des origines françaises qui constituent le traumatisme existentiel propre du fait français en Amérique du Nord;
- la nordicité même du climat si présente qu'elle se confond souvent à la notion de «pays», ou même prévaut sur celle-ci;
- la sédimentation multicouches de la structure politique et économique coloniale britannique;
- les modèles socio-culturels américains lourdement imposés et médiocrement traduits.

Il est peu étonnant dans un tel contexte géographique, politique, économique et culturel que l'ampleur du vide du territoire et la faible densité d'occupation du lieu ne fassent qu'augmenter la marginalisation d'une identité régionale confrontée aux influences de l'américanité obligée. Que dire alors de la capacité d'un tel milieu à réagir, au plan de l'Architecture, à un tel poids d'impositions externes ?

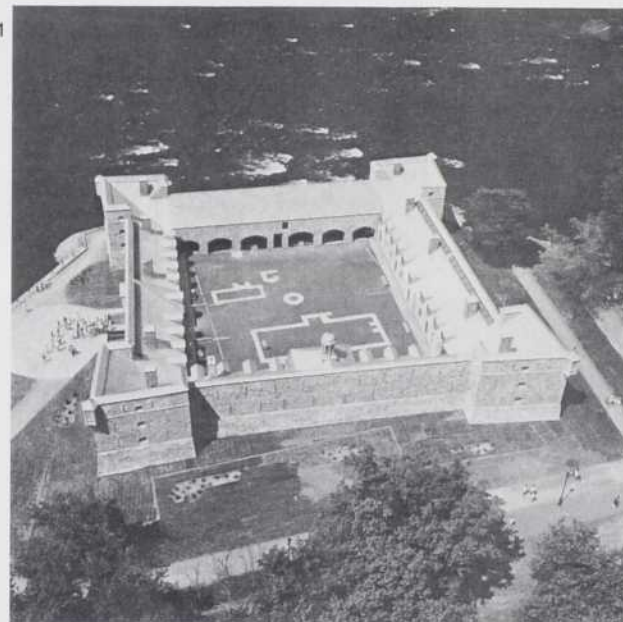
C'est dans le sens de cette inquiétude existentielle qui s'attache au fait «d'être périphérique», qu'il nous semble essentiel de considérer, en tant qu'architectes, l'importance d'un rapport à maintenir et d'un discours à développer sur la spécificité de ses propres racines, de son propre patrimoine, à la recherche et à la défense d'un MOI profond: pour éclairer son avenir par la confirmation de ses origines, pour projeter les virtualités de son identité future inconnaissable en extrapolation d'une identité préalable mieux reconnue...

Au-delà du geste de restauration et d'insertion et en opposition au simplisme de l'attrait vernaculaire et de la révérence passéiste, il s'agit d'établir un relais entre le langage architectural qui évolue et la réalité constructive qui perdure, dans un processus de ré-invention confrontant les valeurs du passé à celles du présent, par une sorte d'exploration psychanalytique du déterminisme architectural et symbolique et des réponses qu'il suscite en résonance comme en raisonnement.

Faire dire au bâtiment historique tout ce qu'il peut évoquer de son origine comme de son histoire accumulée tout en inscrivant, en continuité de son architecture, la marque visible et cohérente des interventions contemporaines. Se glisser dans le courant induit par des événements préalables et chercher les différents stratagèmes symboliques et construits (empreintes, séparations, confrontations de matières et de traitements, jonctions, articulations, superpositions, métaphores) susceptibles d'affirmer intelligiblement le développement du temps du projet en l'inscrivant succinctement dans le temps de sa visite.

Il s'agit en fait d'un exercice de réappropriation, d'un moyen de recentrer une démarche qui doit être cognitive si elle veut être conséquente: pour ne plus être uniquement la somme diffuse des influences d'ailleurs mais pouvoir prétendre utiliser une réflexion sur le Temps d'un lieu comme filtre à l'expression d'une réponse plus personnelle et plus cohérente à l'Espace contemporain.

PAUL FAUCHER



1. Le musée du Fort de Chambly

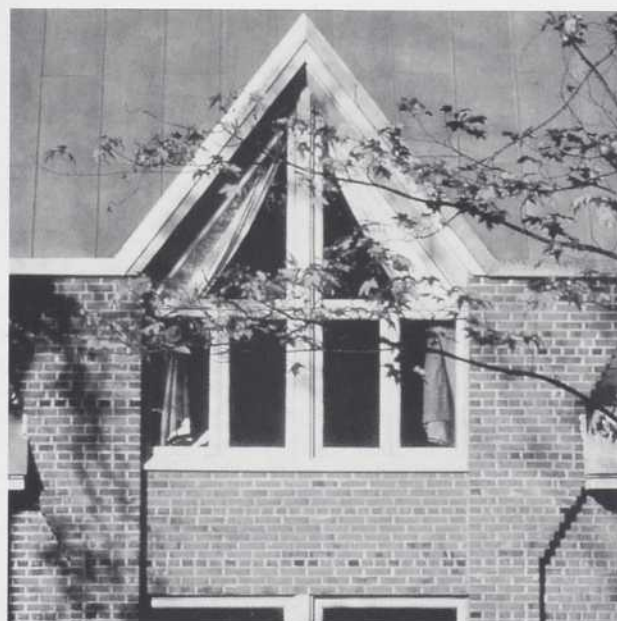
Le fort devient l'artefact majeur de sa propre démarche de commémoration muséale. Le défi consistait à faire dire au bâtiment tout ce qu'il pouvait évoquer de son origine comme de son histoire accumulée, tout en inscrivant, en continuité de son architecture, la marque visible et cohérente des interventions contemporaines.



2. La Bibliothèque municipale de Terrebonne

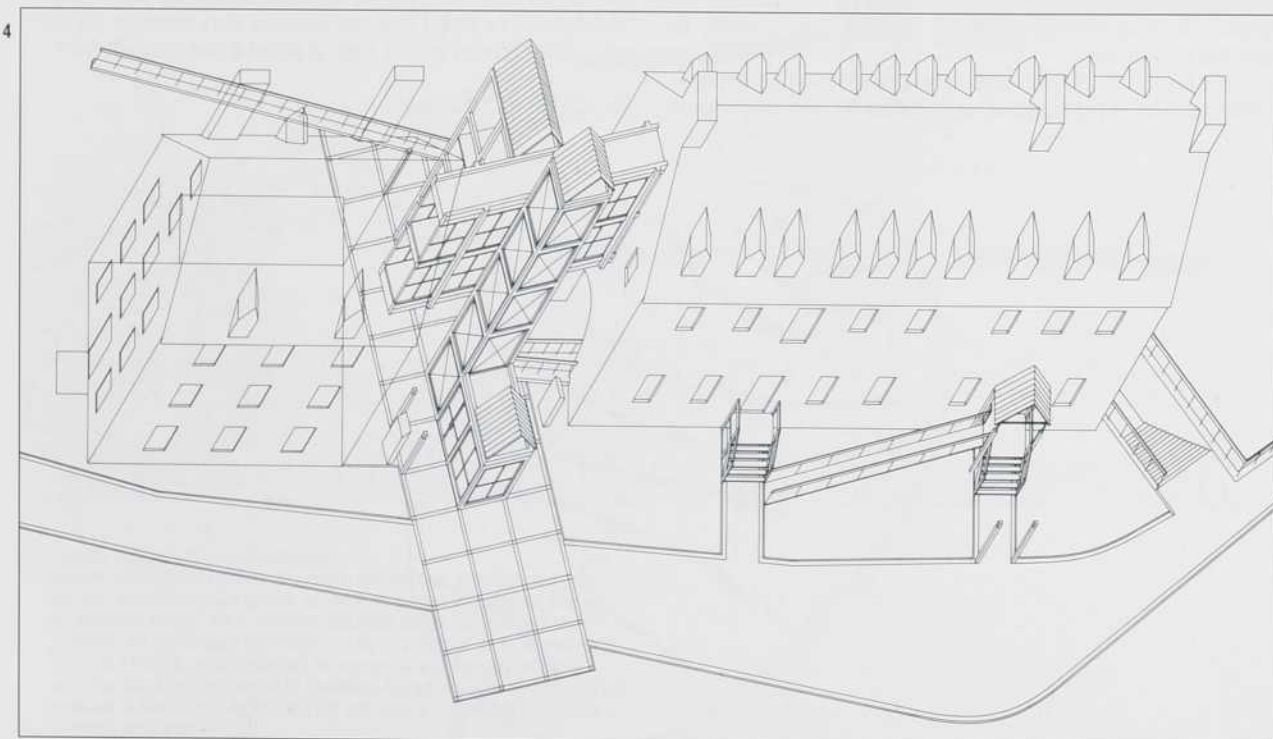
Le projet d'insertion de la Bibliothèque municipale de Terrebonne dans deux moulins historiques d'âge et d'état physique différenciés requérait de mettre en valeur leur implantation au-dessus d'un bras d'eau et de relier également la ville à l'île par un pont. C'est ainsi que le pont donne accès à la bibliothèque et unifie les deux anciens volumes de maçonnerie par le biais d'une insertion d'une relative neutralité occupant le centre de la composition, servant d'entrée et de noeud de distribution.





3. L'hôtel du manoir Rouville-Campbell

La démarche induite par ce projet recoupe plusieurs des précédents travaux de la firme en ce qu'il regroupe un travail de restauration proprement dit du manoir, un travail d'insertion interne de nouvelles fonctions (cuisine, salle à manger, chambres et service) dans les écuries d'origine, et l'addition d'une aile contemporaine d'accompagnement (chambres et salles de réunion) en extrémité de ce développement volumétrique exemplaire.



4. La boulangerie et le moulin neuf à l'île des Moulins de Terrebonne

Le hasard d'une deuxième commande à l'île des Moulins de Terrebonne nous a conduit, à quelque six ans d'intervalle, à reprendre notre première stratégie en ce lieu en unissant la boulangerie et le moulin neuf (projet en cours de construction). Dans ce cas, le bâtiment d'insertion recompose l'idée du pont et de l'entrée, mais se réduit à un simple dispositif de passerelles et d'ascenseur dont la transparence et la finesse s'opposent à l'opacité et à la massivité des bâtiments patrimoniaux abritant un centre culturel municipal.

LE PROJET DU NOUVEAU PORT

ÉTUDE SUR LE RÉAMÉNAGEMENT DU VIEUX-PORT DE MONTRÉAL

ARCHITECTE

Jacques Rousseau, Montréal, Québec

COLLABORATEURS

Marie Lestage et Jean-François Robert

ANNÉES D'ÉTUDE

1985-1989

Amorcé en 1985, lors de la consultation publique concernant le Vieux-Port de Montréal, «le projet du Nouveau Port» complète son cycle alors que je séjourne à Rome à titre de Prix de Rome du Conseil des Arts du Canada. Prétexé par excellence pour réfléchir sur l'espoir et la transformation de Montréal, le sujet du Nouveau Port m'est apparu comme le moyen d'informer une approche de la transformation de l'espoir de la ville. J'ai pensé le projet possible, nécessaire même et j'ai plongé.

LE PROJET DU NOUVEAU PORT S'EST DÉVELOPPÉ SOUS LA FORME DE DEUX VASTES TABLEAUX

Le premier, s'inspirant d'une analyse territoriale «Le Monument Ultime», pose le site en tant que fragment du monument plutôt que monument en soi et relativise les composantes du paysage. Dans ce premier tableau, le projet donne lieu et forme à quelques vérités incontournables. Muni d'une naïveté insolente, il efface l'essentiel des quais du port pour porter son énergie sur la rue de la Commune comme réel outil de transformation du site du port. Tel un doigt pointé sur la ville, le projet lui rappelle le débat qu'elle aura dorénavant à entretenir avec le site depuis qu'il n'est plus le port. Le deuxième tableau s'engage plus profondément dans le projet et

propose le rapport de la rue de la Commune au devenir du site du port. Dans une stratégie de re-présentation du projet, ce tableau s'éloigne du point de vue cartographique conventionnel qui porte à voir le site sous l'angle du port pour adopter un regard neuf et voir le site sous l'angle de la ville. Cette démarche de retour vers le sujet, littéralement exprimée par l'inversion des bases cartographiques, incarne des composantes historiques et sociales jusque là demeurées muettes. Dès lors, une quête intense de l'origine imprègne le projet jusqu'au point où elle fait naître une mémoire virtuelle, sorte de creuset pour l'espoir du site.

LES CONCEPTS FORMATEURS DU PROJET

«Les pays les plus jeunes sont encore les plus vieux» retrace une genèse du lieu, annonce une topologie imaginaire en mesure de structurer l'ensemble des qualités de l'espace en devenir et met en lieu **la dernière plage, la première île**. La dernière plage, lieu du retrait ultime des eaux, fondation du pays. La première île, l'île alluviale, la première construction, anthropologie virtuelle de l'homme en son lieu.

«De la soustraction à l'addition comme motif archéologique» met en perspective **les temps et les hommes**. Ici, découvrir un mur

pour le restaurer et l'exhausser pour l'utiliser. Là, d'anciens pieux enfouis et conservés serviront d'appuis pour fonder une nouvelle entreprise.

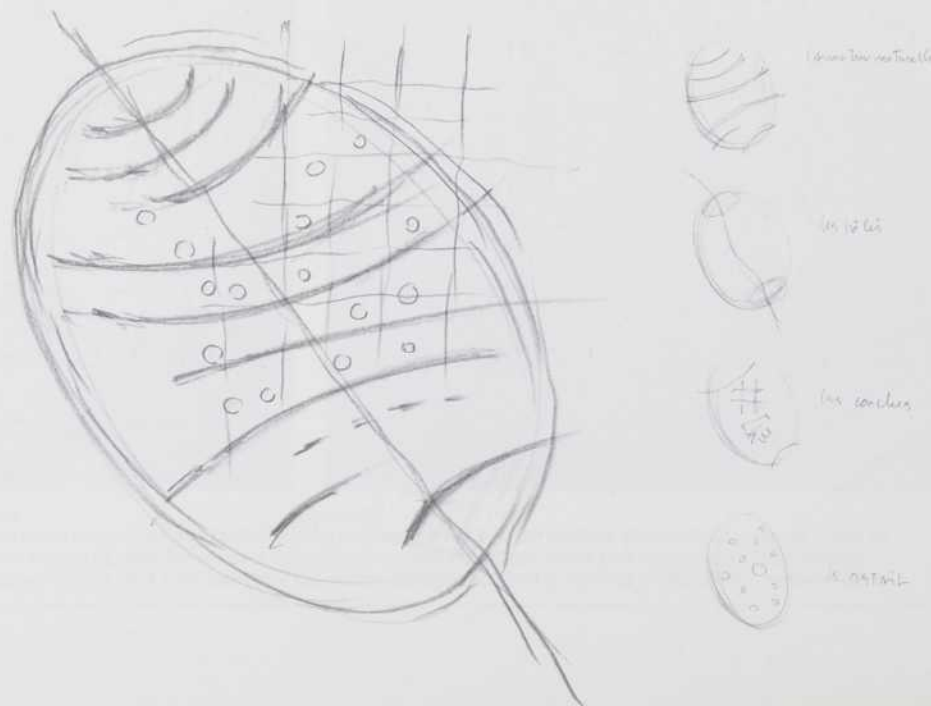
«Continuité et immédiateté, le travail précède le jeu» prononce une éthique de la transformation et questionne le caractère ludique du site pour insister plutôt sur **une vision industrielle** pour le site. Là-bas, tronquer des quais pour y générer un nouveau statut et enraciner leur persistance dans une nouvelle vision d'une société industrielle.

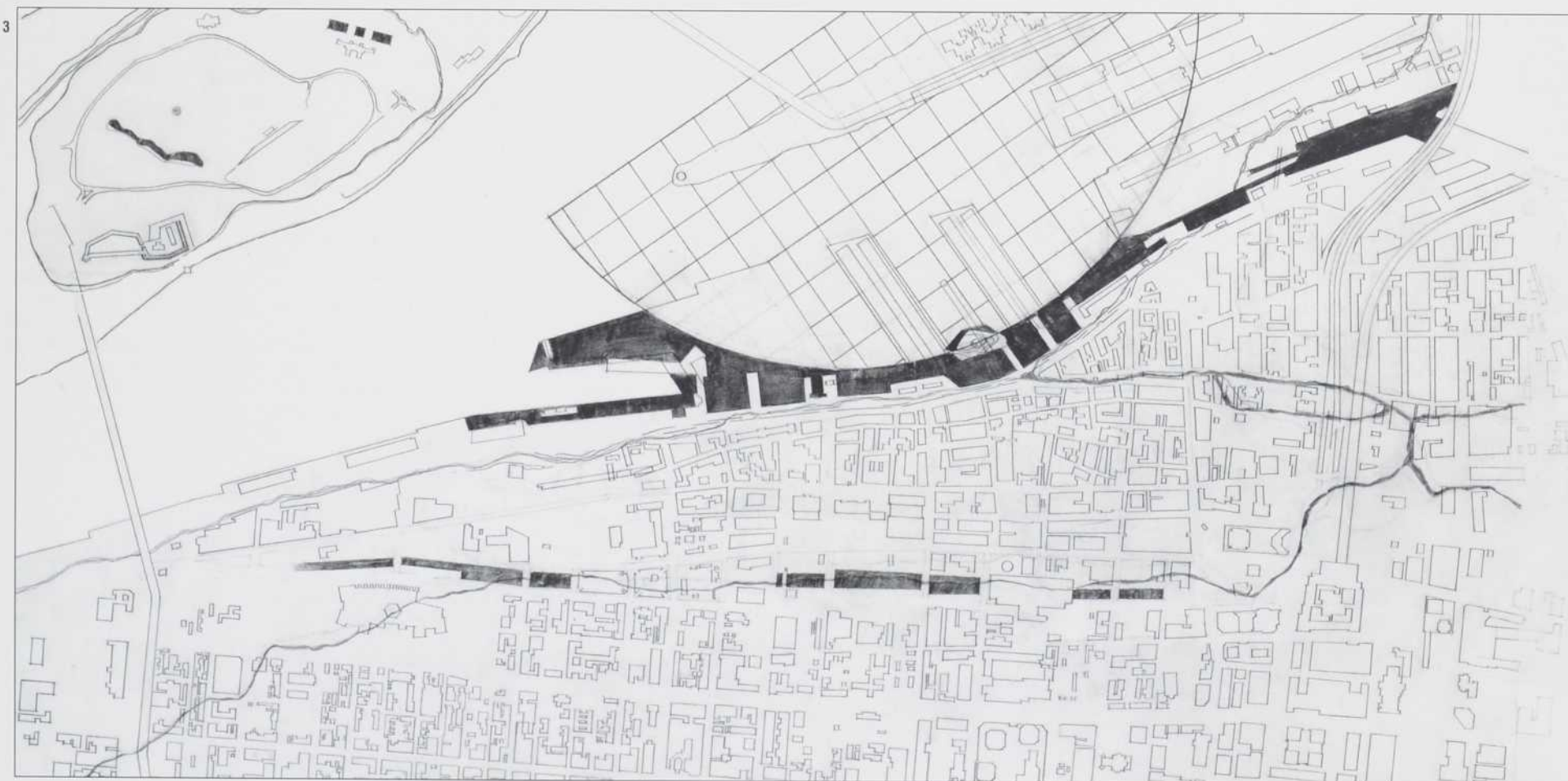
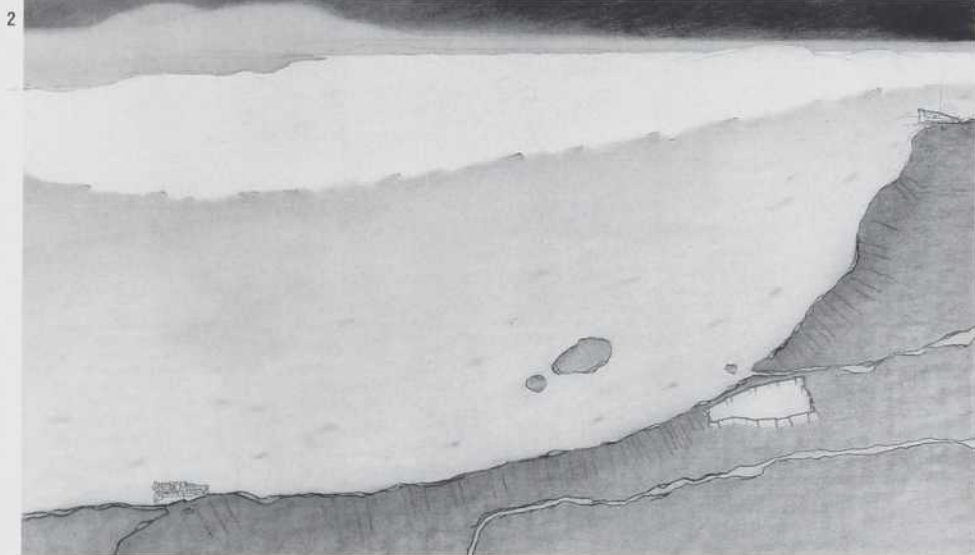
Alors qu'aujourd'hui le jeu est installé sur le site, le projet pour un Nouveau Port conserve sa pertinence en tant que réflexion et information sur la transformation de l'espoir de la ville. Ultimement, le projet critique le contenu ludique qui empreint plus que jamais nos moeurs urbaines et met au défi notre réel engagement en faveur d'une société industrielle.

Si le Nouveau Monde est apparu comme la source d'une grande aventure culturelle, serait-il sur le point de sombrer dans l'indulgence. Le projet pour un Nouveau Port demeure pertinent car il pose certains termes pour le projet d'une Nouvelle Ville.

JACQUES ROUSSEAU

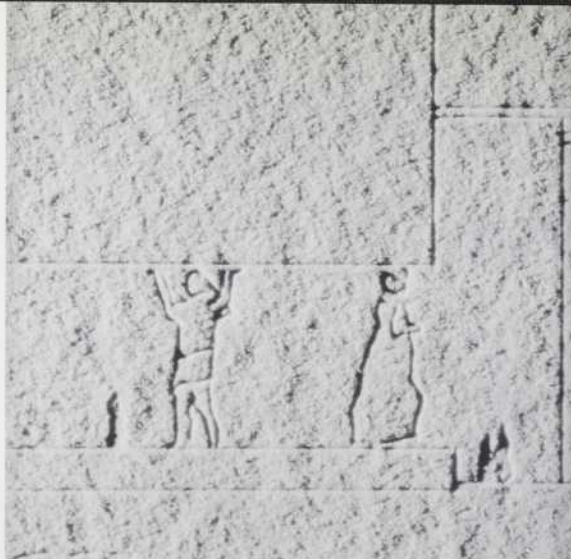
1





1. La ville comme «Monument Ultime».
2. Dessin initialiatique: «La Ville, Montréal, comme lieu, hérite de son plus profond caractère, de ce qu'elle est dans sa condition d'origine: une ville du Nouveau Monde. De la réflexion sur cette nature jaillit la notion de la destinée. En ces thèmes de l'origine et de la destinée, ici si intensément liés l'un à l'autre, se déroule tout le combat de son enracinement au nouveau sol. À peine apparaît le sédiment des générations qu'apparaît son érosion, si bien que la mémoire y est une oeuvre immédiate et fugitive.»
3. Schéma conceptuel.

1



1. Gros plan: la chapelle de la Pointe-à-Callière.

2. Le plan d'ensemble du Nouveau Port:

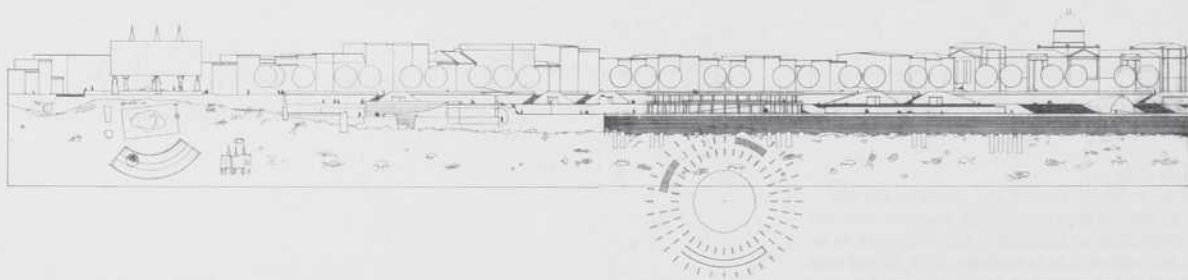
- affirme la rue de la Commune, limite entre la ville et le port, comme véritable moteur du développement urbain. La nécessaire réappropriation commerciale de ce «front de mer» est amorcée par trois interventions stratégiques qui transforment le marché Bonsecour, la Pointe-à-Callière et l'îlot au coin de McGill;
- dégage la berge, la met à l'échelle des usages contemporains par un travail sur le relief qui est aussi une découverte des strates archéologiques. L'esplanade étagée est offerte aux activités urbaines institutionnelles et spontanées;
- transforme les quais en îles industrielles, nouveaux lieux de production économique, espoir de la ville de demain.

3. Élévation de la rue de la Commune, du marché Bonsecour à la Pointe-à-Callière.

2



3



POINTE-À-CALLIÈRE

MUSÉE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE DE MONTRÉAL

Bâti en milieu ancien, tel était le défi qu'avaient à relever les architectes de ce musée historique érigé au cœur du Vieux-Montréal, sur le lieu même de la fondation de la ville, en un endroit où plus de six siècles d'histoire sont stratifiés. S'écartant d'un mimétisme simpliste, le nouvel édifice reconstruit le coin de la rue de la commune et de la place Royale. Épousant la silhouette du dernier bâtiment à occuper cet emplacement, il rétablit la continuité urbaine tout en s'affirmant comme une intervention résolument contemporaine.

En forme d'éperon, le nouvel édifice est une masse de pierre grise qui s'insère avec une grande justesse dans le tissu urbain existant. Sa localisation stratégique sur le front urbain du Vieux-Port permet la réunification de cette portion des plus significative de la vieille ville, au confluent de la rivière et du fleuve, d'abord établissement amérindien, ensuite place publique et premier marché, enfin square de la douane. La tour, qui meuble le coin et rappelle celle de l'ancien édifice de la Royal Insurance Co., est à la fois un élément symbolique et fonctionnel : volume fragmenté et asymétrique, elle s'affirme, de loin, comme le signal visuel du musée et, de près, elle marque son entrée; s'élevant au dessus des arbres, elle est aussi un belvédère sur le Vieux-Port. Rue de la Commune, une grande façade minérale prolonge l'alignement tandis que du côté de la place, lieu d'accueil et de rassemblement, le musée s'ouvre sur son environnement. Dans le dessin du projet, les rapports entre pleins et vides sont essentiels pour souligner à la fois la permanence du lieu et son accessibilité. La masse construite en un matériau traditionnel est trouée de hautes fenêtres qui découvrent le trésor que contient le musée, les vestiges, montrent l'activité qu'il abrite, la déambulation de visiteurs, mais encore permettent des percées visuelles qui mettent en relation la ville et le port, suggérant ainsi la raison d'être même du lieu.

Mais l'Éperon n'est que la partie émergée du musée. Son volume construit est déposé sur un système de pieux implanté avec soin entre les vestiges souterrains mis en valeur. Il abrite l'accueil et la salle multimédia, espaces où les visiteurs sont mis au fait de l'histoire de Montréal avant de s'enfoncer dans le sous-sol pour découvrir les strates archéologiques de l'édifice et de la ville. En outre, dans les étages supérieurs, il renferme un restaurant panoramique et des salles d'exposition rencontrées sur le chemin du retour.

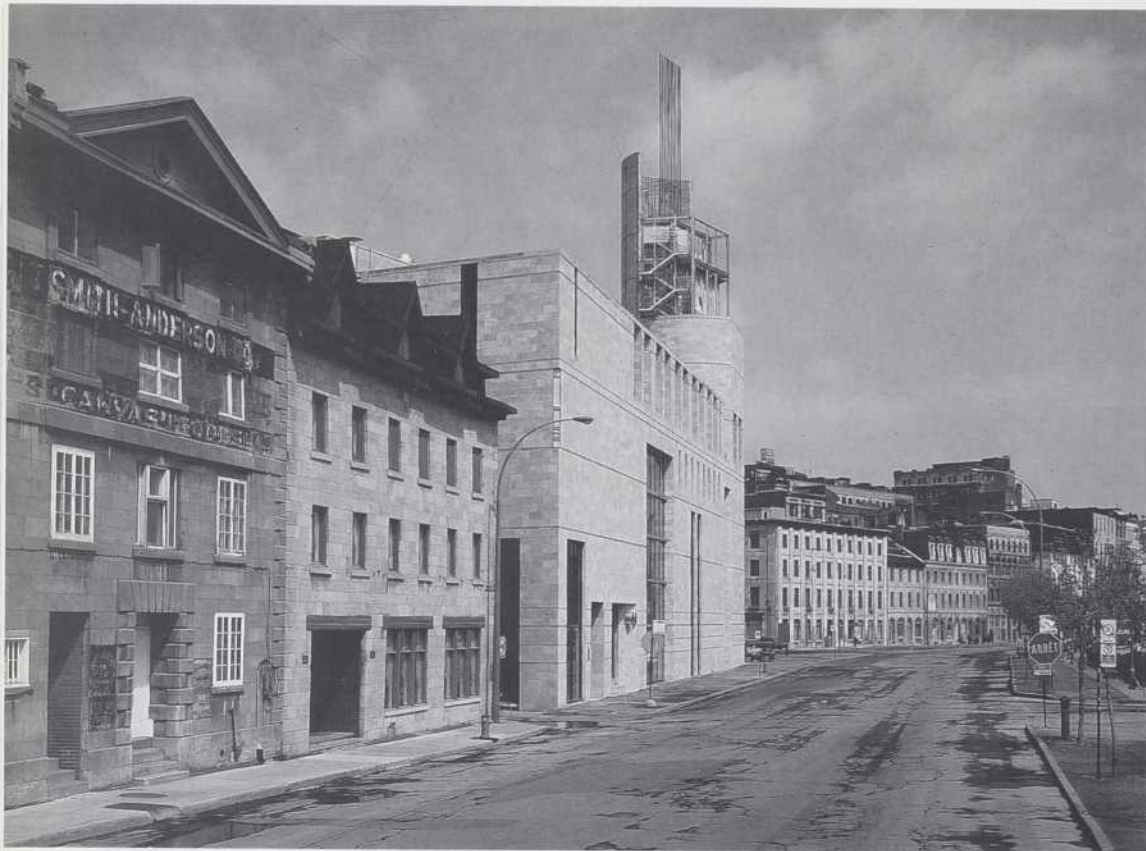
Soulignons le travail au plan du détail architectural. Là encore, le contraste prévaut pour marquer la tension entre passé et présent, mémoire et action : les éléments de fermeture, de séparation et de recouvrement, tant intérieurs qu'extérieurs, réalisés à partir de matériaux et composants métalliques standards, soulignent les grands pans de maçonnerie. Fonction et ornementation ne sont pas antinomiques.

Notons enfin que ce projet fait partie d'un ensemble qui comprend l'Ancienne-Douane, un édifice réhabilité par les architectes LeMoyné, Lapointe, Magne.

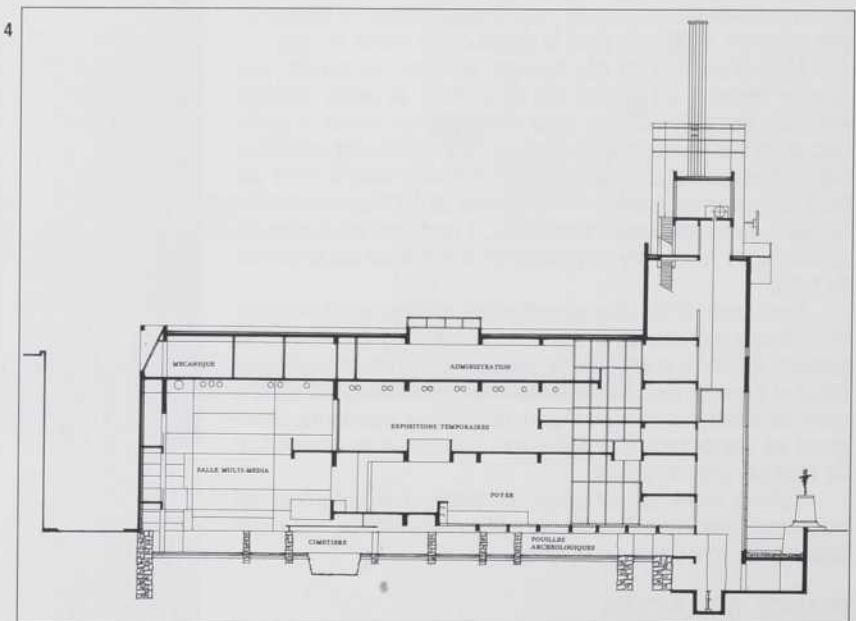
FRANCE VANLAETHEM



L'édifice de l'Éperon.



1. L'alignement de la rue de la Commune.
 2. Plan du rez-de-chaussée.
 3. Plan au niveau des vestiges.
 4. Coupe longitudinale.
 5. Détail : fenêtre sur le hall.
 6. Le hall d'entrée et les portes d'accès à la salle multimédia, une oeuvre de Peter Krauss, «Les voiles du temps».
- (Photos: Roderick Chen)



ARCHITECTES

Dan Hanganu / Provencher & Roy, architectes

MAÎTRE D'OUVRAGE

Ville de Montréal

RÉALISATION

Société immobilière du patrimoine architectural de Montréal (SIMPA)

PARTENAIRES

Communications Canada

Bureau fédéral de développement régional (Québec)

Ministère des Affaires culturelles du Québec

Ville de Montréal.

PROGRAMME

Sur l'emplacement même de la fondation de Montréal, un centre d'interprétation de la ville par la mise en valeur des vestiges archéologiques et la présentation d'un spectacle audio-visuel.

Le projet comprend, d'une part, un nouvel édifice, l'Éperon, qui abrite l'accueil et le restaurant, la salle multimédia, la salle d'exposition temporaire et l'administration, et, d'autre part, sous la place Royale réaménagée, la crypte archéologique.

SUPERFICIE

6935 m²

COÛT DE CONSTRUCTION

13 500 000 \$



S'ARRACHER À LA PÉRIPHÉRIE

LA VOIE SCANDINAVE ET LA VOIE AMÉRICAINE

MAURICE LAGUEUX, PROFESSEUR AU DÉPARTEMENT DE PHILOSOPHIE DE L'UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

Il ne fait pas de doute qu'il est possible de circonscrire sur une carte du monde un ensemble de régions où les initiatives en matière d'architecture exercent une telle influence sur les autres régions que celles-ci, sur le plan culturel, semblent graviter autour des premières. Pour caractériser cette situation, il est assez tentant de parler de Centre et de Périphérie, un peu à la façon dont certains économistes d'inspiration marxiste ont utilisé ces notions pour stigmatiser la domination économique exercée par des puissances capitalistes *centrales* sur les régions économiquement moins développées qui étaient ainsi présentées comme *périphériques*.

À première vue, on pourrait objecter à un tel rapprochement entre architecture et économie que si ces économistes voulaient souligner, à tort ou à raison, que le Centre siphonne à son profit les ressources de la Périphérie, il en va autrement en architecture où la diffusion des idées semble s'effectuer en sens contraire. Pourtant, si l'on observe que, sur le plan économique, les régions périphériques sont également inondées de produits, de capitaux et de technologies qui leur viennent du Centre - et qui, aux yeux de ceux qui insistent sur l'opposition du Centre et de la Périphérie, permettent justement à ce Centre de tirer profit en dernier ressort des richesses de la Périphérie -, on peut être amené à soutenir que mutatis mutandis il n'en va pas autrement en architecture. Les traditions architecturales du Centre se sont solidement implantées dans la Périphérie où elles ont souvent été développées selon des voies inédites, mais le résultat de ces ingénieuses adaptations risque fort de ne jamais être perçu comme une contribution originale de la Périphérie. On y verra plus volontiers les ramifications d'un style issu du Centre à la grandeur duquel un hommage supplémentaire se trouve ainsi rendu.

Telle est bien la situation de l'architecture du Nouveau Monde. On y admire les églises baroques de l'Amérique latine, les maisons géorgiennes des États-Unis et les demeures victoriennes du Canada, mais cette admiration se voit quelque peu diluée par la conviction que de telles œuvres ne sont que de pâles reflets en terre d'exil de conceptions grandioses qui ont pris naissance en Italie, en Angleterre ou ailleurs en Europe. Ce sentiment ambigu se voit consacré par les histoires générales de l'architecture dont seules les notes infrapaginales ou les chapitres marginaux soulignent qu'en des régions excentriques du globe le génie du baroque a su, en s'alimentant au folklore local, retrouver une vitalité nouvelle. L'habileté de ceux qui ont su adapter à un contexte nouveau une architecture venue d'ailleurs n'en est certes pas diminuée pour autant; mais entre la création d'un style indigène et son adaptation à un nouveau contexte, il demeurera toujours un écart béant qui constitue pour l'architecture du Nouveau Monde un handicap majeur et incontournable.

Or il n'y a pas que le Nouveau Monde qui ait été ainsi réduit à un rôle périphérique sur le plan culturel et sur le plan architectural en particulier. C'est aussi vers la Périphérie qu'ont été reléguées la plupart des régions nordiques de l'Europe où les grands mouvements culturels émanant de Toscane ou d'Île-de-France ne se sont diffusés qu'avec un retard considérable. Les pays scandinaves, en particulier, ont longtemps constitué un parfait exemple de zone périphérique sur le plan architectural. Tout au long de leur histoire tumultueuse, ces pays ont accueilli avec avidité les courants culturels venus du Sud. On peut même parler dans leur cas d'un

exemple pur de colonisation *culturelle* puisque, à bien peu d'exceptions près, ces pays n'ont jamais été colonisés *politiquement* par le Centre dont ils ont su, depuis l'époque des Vikings, se faire respecter sur le plan militaire. Or l'architecture scandinave, ainsi confinée à la Périphérie pendant des siècles, a réussi, au XX^e siècle, à s'imposer au point où il est devenu difficile de ne pas voir en elle un élément constitutif de ce qu'il y a lieu d'appeler «le Centre».

Certes, d'autres architectures comme celle des États-Unis et celle du Japon ont contribué aussi, au XX^e siècle, à élargir un noyau central qui, jusque là, s'identifiait au cœur historique de la civilisation européenne. Le Japon constitue toutefois un cas à part du fait qu'il a hérité d'une riche culture à laquelle il continue de puiser, abondamment même, depuis que sur le plan architectural, comme sur tant d'autres plans, il a choisi de s'intégrer de façon spectaculaire à la culture occidentale. Pour une raison inverse, les États-Unis constituent également une exception dans la mesure où ce pays est en quelque sorte parvenu à s'identifier culturellement et politiquement à la nouveauté même du Nouveau Monde. (1) D'où l'intérêt du cas scandinave qui offre l'exemple d'une architecture qui, sans avoir dû rompre avec son passé comme l'architecture japonaise, ou s'identifier à l'avenir comme l'architecture étatsunienne, a pu se ménager une sorte de passage en douceur de la Périphérie au Centre.

Depuis que la christianisation y a introduit les germes de la culture européenne, les pays scandinaves n'ont cessé de se tourner vers le Sud pour y chercher une inspiration architecturale. (2) Il est touchant de voir comment la cathédrale de Lund, par exemple, réinterprète avec une fidélité un peu naïve ce chef-d'œuvre d'architecture romane que constitue la cathédrale de Spire. De même, la fascination exercée par le gothique, cette innovation venue du Sud, n'a pas tardé à gagner les pays scandinaves. À Uppsala en Suède et à Roskilde au Danemark, les principes de ce style nouveau ont vite été adaptés à une architecture de briques moins coûteuse et marquée par ce vague mélange de sobriété et de romantisme qui rend si attachante l'architecture nordique.

C'est avec la même déférence pour la culture européenne que les pays scandinaves, comme tous les pays d'Europe à vrai dire, allaient à la Renaissance prendre l'Italie pour modèle. Cette contrée étant toutefois fort lointaine, c'est par l'intermédiaire, entre autres, des Pays-Bas, plus familiers du commerce de la Baltique — et même par l'intermédiaire de nombreux architectes néerlandais, français ou germaniques qui ont fait carrière en Scandinavie — que les principes de la Renaissance et de l'architecture classique allaient être assimilés par les architectes scandinaves. Il est vrai que, dans son désir d'élever son pays, ou du moins sa capitale, au rang des grands centres culturels de l'Europe, Christian IV du Danemark a cherché à imposer un style très personnel à l'architecture danoise; mais le recours audacieux à des motifs aussi originaux que l'étonnante vrille coiffant la tour centrale de la Bourse de Copenhague ne pouvait suffire à faire de l'architecture de son pays un élément du Centre. Par une voie moins originale, Stockholm s'approchait davantage de la grande tradition européenne avec des bâtiments comme le Riddarhuset, issu, il est vrai, de la collaboration d'architectes d'origine française et néerlandaise qui n'ont pas manqué d'y laisser la marque des traditions architecturales aux-

quelles ils devaient leur formation. Ce sont toutefois Nikodemus Tessin et surtout son fils, l'auteur du Palais Royal de Stockholm, qui semblent avoir contribué le plus à façonner l'image de la capitale suédoise à l'âge classique, grâce à leur maîtrise indiscutable de l'architecture, mais, encore une fois, d'une architecture venue d'ailleurs. Certes, la personnalité propre des pays scandinaves a exercé une certaine sélection au niveau de ces influences. Ainsi, dans cette forteresse luthérienne que constituait la Scandinavie, l'architecture baroque, d'origine catholique, ne pouvait connaître que de timides échos, à l'encontre de l'architecture néo-classique dont la plus grande sobriété rejoignait sans doute davantage la sensibilité proprement nordique. Mais, comme en témoigne à sa façon la belle homogénéité architecturale du quartier central d'Helsinki, largement conçu par Engel, un architecte d'origine allemande au service d'une autorité russe, ce sont des conceptions venues d'ailleurs qui, au XIX^e siècle encore, ont le plus marqué l'architecture scandinave.

Comment expliquer alors qu'une région aussi typiquement périphérique ait pu, au XX^e siècle, renverser la vapeur et imposer ses conceptions architecturales aux pays où elle avait constamment puisé son inspiration. Une première réponse vient à l'esprit quand on observe qu'au tournant du siècle un puissant mouvement nationaliste a marqué l'architecture de chacun des pays scandinaves. Au moment où l'Art nouveau florissait en Europe, c'est un «romantisme national» qui, à Stockholm, à Copenhague et surtout à Helsinki, a inspiré divers architectes de façon d'autant plus remarquable que les traditions folkloriques ainsi mises à contribution n'avaient laissé que bien peu de traces dans l'architecture scandinave des siècles précédents. Sans doute, les formes qui ont permis d'évoquer les épopées nordiques et le symbolisme qui leur était traditionnellement associé n'ont pas toujours été architecturalement très convaincantes, même si ce mouvement a produit certaines œuvres de qualité comme le Musée national finlandais et surtout, quoique plus indirectement, la célèbre gare d'Helsinki. Ceci importe assez peu d'ailleurs, car ce n'est pas cette affirmation nationale comme telle qui a permis à l'architecture scandinave de se tailler une place au sein d'un Centre auquel elle ne devait être associée que plus tard, à partir des années 1930. Ce qu'a permis, par contre, cette affirmation nationale c'est de rompre définitivement le cordon ombilical qui réduisait l'architecture de ces pays à n'être que le prolongement tentaculaire de recherches stylistiques réalisées ailleurs.

Désormais libérés de leur séculaire sentiment de dépendance culturelle, il restait aux architectes scandinaves à s'affirmer comme créateurs d'une architecture du XX^e siècle susceptible de s'imposer au reste du monde. Ce fut là l'œuvre d'architectes comme Eliel Saarinen, Gunnar Asplund et Alvar Aalto. Le premier a su délaisser le «romantisme national» dont il avait été l'un des adeptes pour proposer, à l'occasion du concours du *Chicago Tribune*, le projet fameux qui a tant contribué à relancer l'architecture étatsunienne sur la voie d'un modernisme authentique en matière de construction de gratte-ciel. De même, Asplund a su, pour sa part, mettre en veillesse sa manière néo-classique pour suggérer des solutions audacieusement nouvelles qui allaient renouveler l'architecture des bibliothèques, appelées à prendre un essor nouveau au XX^e siècle, et des chapelles funéraires, qui en Scandinavie sont loin de

constituer des oeuvres mineures. S'il faut voir dans la bibliothèque municipale de Stockholm et dans la chapelle d'un cimetière du sud de cette ville des étapes importantes dans l'histoire de l'architecture moderne, ce n'est pas à cause de quelconques relents de nationalisme suédois, c'est parce que ces monuments ouvraient des voies nouvelles qui, au lendemain de l'émancipation nationale de l'architecture suédoise, ne pouvaient plus être considérées comme de simples adaptations d'une architecture venue d'ailleurs.

Il revenait à Aalto de créer, pour répondre à ces besoins nouveaux, un style résolument moderne qui allait toutefois faire place de plus en plus aux exigences d'un humanisme que la pensée scandinave, particulièrement sensible aux valeurs écologiques et «welfaristes», valorise assez spontanément. Si l'oeuvre d'Aalto a pu consacrer l'entrée de la Finlande et de la Scandinavie au sein du Centre en matière d'architecture, ce n'est pas parce que Hitchcock et Johnson ont daigné y faire écho dans leur panorama du Style International, c'est parce qu'elle a apporté des réponses nouvelles adaptées aux besoins modernes en ce qui a trait aux hôpitaux, aux bibliothèques, aux églises et aux centres culturels, et que ces réponses ont pu se prêter à de multiples variations expressives et prendre racine dans les pays du Centre. Plus décisivement encore, Aalto et d'autres ont su contribuer à la mise au point de ce «design scandinave» qui devait bientôt envahir le monde. Il ne s'agit pas ici de porter aux nues l'oeuvre des concepteurs scandinaves; la variante scandinave du fonctionnalisme a fait l'objet de critiques décisives qui ont tué dans l'oeuf le développement de cette «scandinavomanie» qui a gagné l'Europe au lendemain de la Seconde Guerre mondiale et les oeuvres toujours remarquables d'un Arne Jacobsen sont parmi celles qui font l'objet des critiques les plus sévères des contempteurs contemporains du style International. Ce qui importe, c'est que la réflexion en matière d'architecture doit désormais compter avec la Scandinavie, comme en fait foi non seulement le respect porté aux oeuvres d'Aalto mais aussi l'attention internationale suscitée plus récemment par les oeuvres audacieuses de Revell, de Utzon et de Spreckelsen.

Il est intéressant d'observer une importante différence entre cette voie scandinave vers le Centre et celle qui avait permis, un peu plus tôt, à l'architecture étatsunienne d'y accéder également. La brève histoire de celle-ci a été marquée, il est vrai, par une déférence à l'égard de l'architecture européenne tout aussi entière que celle qui a caractérisé pendant de nombreux siècles l'architecture scandinave. De même, aux États-Unis comme en Scandinavie, les architectes ont cherché à afficher leur nationalisme et ce, dès le dernier tiers du XIX^e siècle. Toutefois, ils ne pouvaient le faire, comme leurs collègues scandinaves, en remontant vers des origines mythologiques. Car le handicap des héritiers de la culture coloniale au Nouveau Monde n'est pas d'avoir été colonisés mais d'avoir été littéralement transplantés. Dans la mesure où ils sont de tradition française, anglaise ou hispanique, les architectes du Nouveau Monde ne peuvent sans ambiguïté puiser dans les riches traditions autochtones pour alimenter une production architecturale proprement américaine. Et quand ils se tournent vers les traditions et les mythologies qui ont façonné leur propre mode de penser, ils se heurtent au fait que celles-ci appartiennent d'abord à des mères patries dont il s'agit justement de s'émanciper. Aussi est-ce une voie différente qui a permis à l'architecture

étatsunienne d'affirmer d'abord son caractère national puis de s'imposer comme partie intégrante de ce qui constitue le Centre. Faute de pouvoir prendre appui sur le passé, les États-Unis se sont tournés résolument vers l'avenir pour affirmer, de façon quelque peu impérialiste, un nationalisme tout à fait original. Forts de leur situation de plus en plus avantageuse sur les plans économique et politique, ces Américains ont compris que, pour rompre leur dépendance culturelle à l'égard de l'Ancien Monde, il leur suffisait de s'identifier résolument aux virtualités du Nouveau Monde. En architecture, ce nationalisme s'est affirmé en particulier chez Richardson (3) dont le romantisme titanique préparait la voie à ceux qui, comme Sullivan et Root, devaient créer une architecture adaptée au gratte-ciel en voie de devenir le symbole de l'avenir et des États-Unis d'Amérique. C'en était assez pour conférer à la jeune architecture étatsunienne, ce dynamisme et cette assurance qui devaient permettre à Wright et à ses successeurs d'apporter, avant les Scandinaves, des solutions modernes aux problèmes architecturaux relativement inédits qui proliféraient en Amérique.

Cependant, en adoptant cette voie, les États-Unis ne pouvaient que la monopoliser à leur profit. Le Canada, par exemple, ne pouvait l'emprunter à son tour sans que son architecture ne soit considérée comme une simple ramification de l'architecture étatsunienne, tout comme elle était jadis perçue comme une simple ramification de l'architecture européenne. Faut-il en conclure que les architectures canadienne et québécoise sont vouées à demeurer éternellement périphériques? Même si, pour échapper à ce destin, tant la voie scandinave que la voie étatsunienne semblent leur être décidément fermées, il faudrait, pour tirer cette conclusion, une certaine dose de pessimisme et de dogmatisme. Il est vrai qu'on voit mal comment on pourrait définir une architecture proprement canadienne ou proprement québécoise, mais, on l'a vu, le nationalisme architectural constitue moins un but en soi qu'une étape permettant aux architectes d'un pays de rompre leur dépendance culturelle à l'égard d'un Centre qui, sans une telle rupture, risque d'absorber littéralement leurs productions les plus originales. Qu'une authentique contribution à l'architecture puisse avoir lieu et surtout être reconnue comme telle sans que son autonomie ait d'abord été consacrée par une affirmation nationaliste non équivoque constitue donc un défi de taille. Mais puisque aucune réflexion sur l'histoire ne saurait dicter les voies de l'avenir, identifier ce défi et en souligner l'importance n'est pas soutenir qu'il ne peut être relevé par les architectes du Nouveau Monde qui s'efforcent d'arracher l'architecture de leur pays au destin ambigu réservé aux architectures de Périphérie.

■ NOTES ET RÉFÉRENCES ■

1. Sur ce thème, voir LAGUEUX, Maurice, *Conditions américaines d'une tradition nationale en architecture*, Cahiers du Département de philosophie de l'Université de Montréal, no 9011, 1990, 14 pages.

2. Sur l'histoire de l'architecture scandinave, on pourra consulter, par exemple, PAULSSON, Thomas, *Scandinavian Architecture*, Newton, Massachusset, Brandford Ed., 1959, 256 pages.

3. Voir MUMFORD, Lewis, « The regionalism of Richardson », *Roots of Contemporary American Architecture*, Dover, New York, Mumford Lewis (ed.), 1972 (1952), p. 117-131.

THE SCANDINAVIAN WAY AND THE AMERICAN WAY

Architecturally as well as economically, there are "central" dominating countries and "peripheral" dominated ones whose contribution is seldom acknowledged, even when they adopt the traditions of the center and develop them in original ways.

The Scandinavian and Finnish case is original. Here is an architecture which did not break with its past, as in Japan; or identify itself with the future, as in the United States, but nevertheless made it smoothly from periphery to center. At the turn of the century, national affirmation liberated those countries from their age-old feeling of cultural dependence, but did not, in itself, allow them a place at the center.

This was achieved by architects like Eliel Saarinen, Gunnar Asplund and, above all, Alvar Aalto who opened truly new paths in the process of answering new social and cultural demands.

In the United States, the transplantation of Western culture created a different condition. Lacking the reference to a past, the architects identified themselves with the future of the New World. Canada followed suit, thus placing itself in the shadow of its powerful neighbour.

Must we, then, conclude that Canada and Québec are forever condemned to architectural "peripherality"? That they can't reach architectural significance without a previous nationalistic affirmation?

Historical reflexions alone cannot answer those questions. We can only identify the challenge and hope that the architects will rise up to it.

LA VÍA ESCANDINAVA Y LA VÍA AMERICANA

Que se trate de economía o de arquitectura, existen países centrales dominantes y países periféricos dominados. Aún cuando la periferia adopte las tradiciones del centro y las desarrolle de manera inédita, su contribución resulta generalmente desconocida.

Los países escandinavos y la Finlandia ofrecen el ejemplo de una arquitectura que, sin romper con su pasado, como la de Japón, ni identificarse con el futuro como la de los EEUU, llegó suavemente a pasar de la periferia al centro.

Al final del siglo pasado, la afirmación nacional les permitió liberarse de su antigua impresión de dependencia cultural. Por lo tanto, no les dio acceso al centro. Fueron arquitectos como Eliel Saarinen, Gunnar Asplund y, sobretudo, Alvar Aalto quienes, cubriendo nuevas necesidades sociales y económicas, abrieron caminos verdaderamente nuevos.

La senda seguida en los EEUU difiere un poco en lo que allí, la cultura occidental se halló trasplantada y por no tener el recurso de un pasado, se identificaron resueltamente con el futuro del Nuevo Mundo. Canadá adoptó el mismo punto de vista y, por lo tanto, se colocó en la dependencia de su poderoso vecino.

¿Se debe entonces llegar a la conclusión que las arquitecturas canadiense y quebecense están condenadas a una eterna situación periférica? ¿Que no se pueden alcanzar a una arquitectura significativa sin haber previamente conseguido la autonomía por el medio de una clara afirmación nacionalista?

Reflexiones históricas no bastarán para responder a esos problemas. Solo podemos enunciar el desafío que nos enfrenta y esperar que los arquitectos le contesten.

ÉTHIQUE ET TECHNOLOGIE, UNE ÉQUATION À DEUX INCONNUES

«Architecture, éthique et technologie», un titre qui en son libellé évoque l'inscription d'une médaille où le mot technologie apparaît à l'envers de l'exergue, du côté opposé au mot éthique. Une confrontation en «pile ou face» dont l'objectif était sans doute de provoquer le débat et d'en conduire les discussions dans une marche qui ne soit pas d'entrée condamnée à l'errance. Mais aussi une confrontation qui à sa propre ambiguïté semble donner crédit à une pensée raisonnante en termes de dualismes simplistes et de valeurs manichéennes.

Mettre ainsi en jeu la coexistence de deux éléments dont on laisse entendre qu'ils pourraient être irréductibles, voire antagonistes (le texte d'introduction du programme du symposium est à cet égard particulièrement révélateur), n'est-ce poser ici de façon négative le rôle de la technologie?

Avant de répondre à cette question, qui mène tout droit au cœur de la problématique recherchée, il convient d'abord de présenter les quelques participants qui ont manifesté de l'intérêt à l'égard du thème, bien qu'ils n'en aient pour la plupart discuté qu'un aspect. Le but de cette opération n'est pas de faire parader devant le lecteur les troupes en grande tenue, mais bien plutôt de tendre un fil conducteur là où il y avait, issu d'un monde varié, un ensemble de messages d'une grande pluralité.

QUESTIONNEMENT OU ATTITUDE ÉTHIQUE ?

«L'architecture est un art conscient qui porte en lui ses propres conditions éthiques: la pertinence, la vision, le doute et la transformation ... l'architecture est un dur métier, et nous le faisons dur comme nous le voulons.» Pour Jacques Rousseau, conscience et éthique sont les composantes essentielles d'un même engagement qui stimule le besoin de mieux comprendre les fondements de sa discipline et d'en partager les enseignements à travers une pratique du projet qui éclaire le double sens, intellectuel et existentiel, du métier d'architecte. Un engagement à la fois épistémologique et ontogénique qui conduit à un principe d'engendrement: la convivialité. «La convivialité entre les idées et le projet, entre les êtres que l'on porte en soi. Il y a mobilité des idées d'un projet à l'autre; tous les projets se côtoient, grandissent et s'usent mutuellement.» Le processus de conception architectural devient ainsi pour Rousseau le lieu d'une expérimentation, mais aussi celui d'une quête où la genèse de ses propres conceptions sur la manière de faire et d'habiter l'espace questionne au plan éthique la raison d'être et l'usage de l'architecture aujourd'hui.

Plus engagé que Jacques Rousseau dans une pratique professionnelle de service (ce qui est loin d'être péjoratif), en son discours, Peter Rose reste proche de la définition lexicographique du mot éthique: l'art de diriger la conduite. Mais chez lui cet art ne concerne en rien la morale au sens religieux ni même philosophique du terme. Il dérive d'une responsabilité intellectuelle et civique (publique) qui se traduit concrètement par une appropriation respectueuse du site et par un traitement de détails architectoniques dont les références formelles et stylistiques procèdent de la citation historique. «L'architecte doit satisfaire les besoins et les préoccupations du client en tenant compte de l'intégrité du site et des traditions locales. Il doit trouver dans les traces historiques reconnaissables la légitimité du projet, de l'acte architectural.»

Il s'agit en fait d'une conception de la pratique du projet fondée sur un double mandat: formuler une hypothèse sur la demande permettant de maintenir un rapport harmonieux entre les besoins

d'une modernité à construire et l'idée d'une certaine continuité de l'architecture; extraire du site directement ou par voie d'archives des matériaux (collection d'objets, cartographie, typologie... etc..) qui témoignent de l'unité formelle de son cadre bâti et de la pérennité de certains éléments architecturaux distinctifs.

De l'usage approprié de l'histoire dans la conception du projet à la stratégie du fondement et de l'immanence, il n'y a qu'un pas.

La «mémoire du lieu» et l'«esprit du lieu», voilà en effet les expressions maîtres d'une attitude éthique qui milite en faveur de la résurrection d'un état antérieur irréductible ou interprété comme tel. Le «site specify» devient ici le credo sur lequel se fonde la conduite des manipulateurs d'images qui tirent du lieu «des archétypes, des figures idéales» pour en révéler la permanence, fait remarquer Irena Latek, mais aussi pour en faire une «réalité imaginaire», d'ajouter Melvin Charney. L'œuvre projetée ou réalisée réifie ainsi ce qu'elle exhume dans un univers métaphorique où tout ce qui participe de l'expression du lieu, de son «narratif», échappe à une reconstitution archéologique classique.

Mais la métaphore ne sert pas ici uniquement à affirmer d'un absolu une nature contenue ou dévoilée, elle permet aussi d'inventer une fiction qui devient le motif, la «réalité du projet»: «Faire un projet, selon Richard Henriquez, c'est proposer sa vision du monde et imaginer un univers formel qui lui corresponde ... le monde est un objet, et il y a de cet objet quelque part dans un bâtiment ... en exacerber la présence revient à en assurer la continuité, l'intégrité.»

Tantôt prolixe, tantôt laconique, le discours des adeptes du «site specify» encourage à son tour l'articulation d'une attitude éthique face aux conditions habituelles de mise en œuvre de la pratique architecturale. On peut définir cette attitude à partir des objectifs qui en rendent le programme plus explicite: opposer la valeur symbolique à la valeur marchande; approfondir le rapport historique du projet; combattre la pragmatique de la construction. Loin de l'idéologie de la permanence et du musée à l'échelle du territoire, c'est sous le mode des formules à la fois lapidaires et infinies (André Gide) que Philippe Madec aborde la question éthique en architecture: «L'architecture est une vérité, bien au-delà du goût, du jugement et des valeurs. Elle est une adhésion à la vie, avant d'être une loi, une idée ou un savoir-faire. De là elle tire son sens: poser là des lieux de liberté dans lesquels l'imprévisible peut surgir; dans lesquels le dessein de la vie tire sa ligne; dans lesquels le hasard et la nécessité trouvent leur champ; dans lesquels la vie trouve son siège, sa stalle.»

Pour Philippe Madec, «considérer l'architecture d'un point de vue éthique, c'est en renforcer le projet ontologique: édifier la vie là où la communauté s'établit, là où l'Art et la Technique sont convoqués à l'organisation de l'Autre indépendamment de leurs déterminations particulières. Un projet qui, par conséquent, renonce à l'utopie, bien qu'il se pense en dehors de toutes formes d'autorité menant à des jugements qui valoriseraient moralement une loi, une idée ou simplement un type ... l'architecture ne transmet pas, mais reçoit le sens; l'arché est hors du récit.» Un projet où il n'est pas demandé à l'architecte d'avoir le pressentiment du monde et d'en donner une représentation - telle est d'ailleurs, depuis deux siècles, sa vanité - mais de servir la vie, de veiller à son installation en lui ménageant des lieux de silence (l'abstraction est le lieu du silence de l'architecture) qu'elle puisse s'approprier.

LES ENJEUX ÉTHIQUES: L'AUTEUR OU LA SOCIÉTÉ?

Comme le soulignait le philosophe Maurice Lagueur, «la théorie de l'histoire ne vient que légitimer l'aventure esthétique, elle n'a aucune autorité sur l'entreprise cognitive». Cela, Robert Prost, chercheur au MIT, l'a bien compris. C'est pourquoi il a choisi d'éclairer le questionnement éthique en architecture à partir de la notion de processus.

En nous invitant ainsi à considérer les œuvres architecturales sous l'angle de la conception, Prost n'insiste pas moins sur le rapport de celles-ci aux formations sociales dans lesquelles elles s'inscrivent. «Nous pensons que le questionnement éthique en architecture ne peut se fonder uniquement sur la conscience individuelle et qu'il réclame des considérations sur l'ensemble des acteurs sociaux faisant apparaître des consciences et des responsabilités de nature collective et non seulement professionnelle.» L'intérêt d'une telle approche c'est qu'elle permet de dévoiler certains enjeux éthiques spécifiques qui ne sont pas toujours présents au cœur des débats sur l'architecture dans les sociétés occidentales contemporaines: la crise d'adaptation entre les formations sociales en mouvement constant et les formes architecturales irrémédiablement stables; la détermination des conditions et dispositifs d'appropriation et de transformation des œuvres en devenir.

Notons d'abord les enjeux éthiques relatifs à la crise d'adaptation: Pouvoir constamment tout détruire - il faut assurer une adaptation constante aux nouveaux besoins de la société.

Pouvoir toujours tout conserver - il faut résister à la notion d'éphémère en lui opposant des idées «conservatrices» fondées sur une nostalgie du passé et sur un manque de confiance à l'égard de toute proposition contemporaine.

Comme le fait remarquer Robert Prost, «les enjeux éthiques issus de la crise d'adaptation sont généralement inscrits dans des attitudes moins caricaturales (modalités extrêmes) qui cherchent à circonscrire les conditions les moins mauvaises pour aborder le problème de la transformation des œuvres existantes (restauration, conservation, réhabilitation, modernisation, etc.). D'autant que se pose ici la question du rapport entre le «substantif» et le «procédural»: qui doit décider de conserver, de transformer, de détruire? ... la question du patrimoine renvoie à celle plus générale relative à l'état de pensée démocratique en matière d'architecture». Notons maintenant les enjeux éthiques inhérents à la transformation des œuvres en devenir: Faut-il penser au départ le processus de conception architectural comme un des lieux stratégiques pour la compréhension des conditions de transformation/adaptation des œuvres d'architecture?

Faut-il ne pas vouloir prendre en charge cet aspect du problème, partant du principe que toute saisie du destin d'une œuvre est dérisoire, indécidable?

Faut-il s'opposer de manière explicite à l'idée même de transformation en assortissant les œuvres d'un statut qui consacre leur permanence (soit par des choix constructifs, stylistiques, formels ou symboliques) et impose à la communauté de prendre la responsabilité de maintenir cette permanence?

En introduisant ainsi dans la pensée de l'architecture les conditions de sa propre transformation, Prost veut interdire toute forme de discours qui exclurait la place du sujet: la transformation étant bien le rapport et la résultante d'un système d'actions complexe. Il nous incite également à relativiser l'explication de

l'oeuvre (production sociale et historique collective) par l'acte originel du créateur, lequel occupe une place hybride où il est à la fois artiste et acteur social.

UNE ÉTHIQUE APPLIQUÉE À L'ARCHITECTURE EST-ELLE POSSIBLE ?

L'éthique est une conduite humaine, et on ne justifie pas la nature humaine, on ne la légitime pas davantage. Aussi, est-il difficile de s'entendre sur une attitude éthique adaptée, appliquée et unifiante, d'autant que nos actes se déploient dans une culture pluraliste où se confrontent des points de vues qui sont différents tant par leur source et leur contenu que par leur niveau. L'éthique est un phénomène anthropologique, nous dit Wittgenstein, elle n'a pas d'état pur ou essentiel, mais seulement un état «civil». Elle n'a d'autre justification que celle qui consiste dans le fait d'inspirer des actions réelles ou possibles dont la valeur dépend du lieu et du moment.

C'est pourquoi nous ne pouvons interroger l'éthique à partir de notions traditionnelles comme celles de la conscience morale, du bien et du mal : un bon architecte, celui qui est reconnu pour la qualité de ses réalisations, n'est pas nécessairement un architecte bon, et ce dernier n'a pas à avoir la conscience plus tranquille du seul fait que, se sachant bon, quoi qu'il fasse, il ne sera jamais intrinsèquement fautif. Le moralisme professionnel, comme le moralisme existentiel ne sera jamais la preuve que le sens d'une action est bon. Et si l'idée du devoir en soi est aussi dépourvue de contenu que l'idée de la bonne route en soi, le *fay ce que voudras* de Rabelais est aussi éthique que le *fais ce que dois* de Henri Bourassa. Car dans les deux cas nous portons un jugement de valeur sur un système de valeurs.

Puisqu'elle convoque des critères, des procédures et des méthodes, l'activité architecturale, telle qu'elle se pratique habituellement, répond déjà ainsi à des «attitudes éthiques». Celles-ci sont intimement liées au cadre constitutif où se définissent les obligations professionnelles de l'architecte. C'est pourquoi, comme le proposait Maurice Lagueur, ce dont l'architecture a besoin, c'est moins d'une éthique nouvelle que d'une éthique originale. Une éthique ouverte sans cesse relancée de nouvelles interrogations qui soit révélatrice de la façon dont nous pensons, vivons et projetons de transformer notre propre monde. Mais aussi une éthique critique qui oblige l'architecte à reconnaître que la réalité a, elle aussi, ses projets et que les responsabilités dont il se sent investi peuvent parfois dépasser sa compétence, fait remarquer Alain Findeli.

QUE DIRE DE LA TECHNOLOGIE ?

Bien que préoccupante pour plusieurs, la question de la technologie n'a pas soulevé beaucoup d'enthousiasme lors de ce symposium. À l'exception de Dalibor Vesely et de Margaret Somerville qui, tous deux, ont abordé cette question sous des angles très «pointus» - l'évolution des connaissances humaines en rapport avec l'apparition de phénoménotecniques qui leur correspondent; la pratique médicale face à l'«appareil» techno-génétique -, aucun des conférenciers n'a vraiment voulu élaborer sur les rapports de l'architecture à la technologie. Et pourtant, la société moderne connaît aujourd'hui une importante transformation technologique dont on peut mesurer l'étendue dans tous ses lieux de manifestation. On peut même dire que la technologie déborde la culture qu'elle

contribue à définir. Une culture plurale, complexe, dissipée, inquiète, imprévisible mais prometteuse, parce qu'il s'y dégage un processus d'invention jusque là inconnu. Une culture obsolète, certes, mais une culture accessible qui pénètre les chaumières par des voies multiples, matérielles ou virtuelles.

Mais il est vrai que notre compréhension de la nature même de la technologie est limitée. Nous ne disposons pas encore d'une épistémologie des valences qui permettrait de réunir, de combiner, et par là même, d'éclairer l'ensemble des connaissances, scientifiques ou autres, sur lesquelles est basée la technologie moderne. Une épistémologie qui se comporterait comme une véritable entreprise encyclopédique, telle que l'imaginait Diderot.

Il est aussi vrai, comme le souligne Dalibor Vesely, que nous sommes encore incapables de discuter les problèmes technologiques d'un point de vue non instrumental, non technique. «Il y a une hégémonie de la pensée technique dans le discours sur la technologie». Une pensée qui n'apporte aucune intelligence au débat sur les rapports de la technologie aux autres modes de production de connaissances, dans la mesure où elle confond le fait technique (machines, objets produits, situations de travail) avec le déterminisme technologique.



Alexandre Rodchenko, «auto caricature», 1924, papier collé.

En consultant les définitions que proposent certains lexicographes anglo-saxons, on comprend difficilement qu'une telle confusion puisse exister. La technique y est interprétée comme «an intelligent application of knowledge», c'est-à-dire comme un système d'opérations capables de prévoir, de diriger, de régulariser, et la technologie, comme «a discovery application of knowledge», c'est-à-dire comme une règle de méthode, une vision du monde qui invente de nouvelles façons d'informer la réalité. La technologie n'a donc pas ici d'objet propre, de contenu précis et particulier, elle n'a pas inéluctablement comme objet la technique. C'est là, par ailleurs, toute la difficulté d'une tentative de définition systématique du terme. Selon Jean-Claude Beaune, philosophe réputé pour ses écrits sur les significations des techniques, «si l'on peut à la rigueur savoir ce que n'est pas la technologie, il n'est pas possible de savoir vraiment ce qu'elle peut être à travers ce qu'elle est dans ses réductions, dédoublements et pluralismes».

Dans l'état actuel de notre ignorance sur la problématique qui entoure le phénomène de la technologie, une telle affirmation d'impuissance nous apparaît très sage. D'autant que les idées reçues, celles qui naissent de certitudes aveugles ou de théories laborieusement édifiées et peu sensées ont souvent tendance à pêcher par empiricité négative, ou encore par glissement. À cet égard, l'exemple le plus révélateur est sans doute celui où la technologie est posée comme la figure principale d'un procès dans le déroulement duquel défense et accusation développent tour à tour des discours symétriques, optimistes (Jules Verne) et apocalyptiques (George Orwell). Un procès qui définit un espace judiciaire commode que chacun remplit à son gré, compte tenu de l'absence d'identité de l'accusé. Mais aussi un procès où les convergences actuelles de la cybernétique témoignent d'une «agitation politique-utopique» qui cherche à conjurer les manques de la civilisation industrielle en magnifiant un symbole, l'ordinateur, et le statut social correspondant, le «technologue-manager» au rendement galopant. «La culture occidentale ne se pense pas à travers sa technologie», mais comme le souligne Jean-Claude Beaune, «elle se rêve à travers elle, dans une mythologie sommaire, à travers les reconstructions fantastiques et fantasmagiques de sa genèse et de sa mort.»

L'indépendance de la technologie à l'égard de la science, de la technique et de l'idéologie politique est donc souhaitable. Elle pourra ainsi s'armer d'arguments critiques pour ne pas devenir totalitaire, doctrinaire. Elle pourra affiner sa capacité d'être autre que ce que les stéréotypes en font et ce que ses propres utopies complaisantes lui renvoient de sa propre image. Elle pourra, enfin, échapper aux métaphysiques implicites qui entretiennent l'illusion technocratique d'un «culturalisme technologique», moteur du progrès et responsable de notre destinée historique.

On comprend mieux ainsi pourquoi l'efflorescente prolifération du discours de la technologie dans l'éventail des savoirs mais aussi des pratiques socio-culturelles suscite un débat sur l'éthique en architecture et met sous tension le problème de l'activité architecturale aujourd'hui.

SERGES GAGNON

Le symposium multidisciplinaire «Architecture, éthique et technologie» s'est déroulé les 15 et 16 novembre derniers au Centre Canadien d'Architecture, sous les auspices de l'Institut de Recherche en Histoire de l'Architecture (IRHA).

JUVENAL BARACCO

Juvenal Baracco est né à Lima, au Pérou, en 1940. Reçu ingénieur en 1963, il obtient son diplôme d'architecte quatre ans plus tard. L'année 1968 marque les débuts de sa carrière d'enseignant et de praticien en architecture. Son cheminement, qui s'est déroulé en phases bien distinctes, tout en demeurant axé sur la notion d'espace, a donné lieu à l'une des productions les plus remarquées en Amérique latine pour la joie de vivre, la sensibilité et la sensualité qui s'en dégagent.

**Les Architectes BLOUIN FAUCHER
AUBERTIN BRODEUR GAUTHIER**

Fondée en 1954 par André Blouin, auquel s'associe Patrick Blouin en 1966, puis Paul Faucher, Gilles Aubertin et André Brodeur en 1975, et plus récemment Éric Gauthier et Jacques Plante en 1988, la société, en plus de 35 ans de continuité, a oeuvré dans des domaines très diversifiés. Elle a réalisé, seule ou en association, au pays et à l'étranger, des projets d'importance qui lui ont valu plus de 30 prix et distinctions d'architecture. Les projets en cours témoignent de cette diversité: restauration et réaménagement du Monument-National; étude d'un théâtre transformable pour l'Espace Go et le Festival de théâtre des Amériques; restauration et ajout d'un bâtiment d'insertion à l'Île des Moulins de Terrebonne; restauration et réaménagement de la Biosphère de l'Expo '67 en musée du Saint-Laurent; bibliothèque centre-ville de l'Université Concordia; Ateliers municipaux de la Ville de Montréal; Archives nationales du Canada à Gatineau, ces trois derniers projets en association avec d'autres firmes réputées.

FERNANDO CASTILLO

Originaire du Chili, l'architecte Fernando Castillo ne tarit pas de produire depuis 1945. Pendant sa longue carrière, il a touché à presque tous les types de construction, depuis la petite maison résidentielle en passant par l'hôtel et le gratte-ciel, jusqu'au bâtiment institutionnel. À l'aube des années 1970, Castillo s'est engagé dans des projets de construction communautaires dans lesquels il voit une forme alternative de vie urbaine. L'architecte s'est aussi manifesté dans les milieux de l'éducation et de la politique, comme professeur, président d'université et maire.

DAN S. HANGANU

Né en Roumanie, Dan S. Hanganu obtient son diplôme en architecture de l'université de Bucarest en 1961 et acquiert sa première expérience professionnelle dans son pays d'origine. En 1970, il arrive au Canada et travaille comme chargé de design dans différents bureaux de Toronto et de Montréal. En 1979, il ouvre son propre atelier, Dan S. Hanganu, architecte, un contexte qui lui a permis d'élaborer une véritable oeuvre architecturale. Parmi ses plus récentes réalisations, notons l'extension de l'hôtel de ville de Montréal, le complexe Chaussegros-de-Léry, et le musée Pointe-à-Callière, tous deux dans le Vieux-Montréal.

CARLOS MIJARES

Né à Mexico en 1930, Carlos Mijares fait partie de cette génération d'architectes dont la carrière, amorcée à la fin des années 1940, s'est développée pendant cette période de grande effervescence à laquelle on réfère en parlant du «miracle mexicain». Après avoir adhéré aux principes du mouvement moderne, Mijares prendra ses distances avec l'architecture internationale. Cherchant à explorer et à exprimer les racines profondes du lieu, il redécouvrira les potentialités de l'architecture régionale.

PROVENCHER & ROY, ARCHITECTES

Au début des années 1980, Claude Provencher et Michel Roy unissaient leurs intérêts professionnels en établissant leur firme à Montréal. L'expérience de la firme est reconnue dans plusieurs domaines d'intervention tels que l'architecture, le design urbain et la programmation. La nature et la diversité des mandats réalisés incluent des projets multifonctionnels, des projets d'insertion en milieu urbain, de revitalisation ainsi que des rénovations majeures.

Parmi les plus importants, mentionnons le centre Master Card de la Banque Nationale du Canada, le complexe 750 Peel, le complexe Place Marc-Aurèle-Fortin, le Centre de commerce mondial de Montréal, l'Hôtel Intercontinental et, plus récemment, le musée d'archéologie et d'histoire de Montréal, Pointe-à-Callière.

JACQUES ROUSSEAU

L'architecte Jacques Rousseau poursuit depuis plus de dix ans un travail de recherche et d'application dans les domaines urbain et architectural, son objet d'investigation et d'intervention privilégié étant la ville de Montréal. Depuis 1982, il est professeur invité au département de Design de l'Université du Québec à Montréal. En 1988, le Conseil des Arts du Canada lui décernait le Prix de Rome. C'est à l'occasion de ce séjour en Italie qu'il terminait le projet théorique du Nouveau Port, publié dans cette livraison.

RICARDO L. CASTRO

Ricardo L. Castro est architecte diplômé de l'université de Los Andes, à Bogotá en Colombie, ainsi que de l'université de l'Oregon, aux États-Unis, où il a poursuivi des études supérieures en histoire de l'art et en architecture. Présentement, il mène ses activités professionnelles sur plusieurs fronts: il enseigne le design architectural de même que l'histoire et la critique de l'architecture à l'université McGill à Montréal; il collabore à diverses publications canadiennes et colombiennes à titre d'analyste en matière d'architecture; et enfin, il pratique la photographie d'architecture. Il siège aussi au Comité de rédaction d'ARQ ainsi qu'au comité consultatif de *Canadian Architect*.

YVES DESCHAMPS

Formé comme architecte à l'École d'architecture de Montréal et comme historien à l'université Columbia, Yves Deschamps a enseigné depuis 1969 à la faculté d'aménagement de l'Université de Montréal, au département d'Histoire de l'Université Laval et aux départements d'Histoire de l'art et de Design de l'UQAM. Depuis 1974, il est professeur au département d'Histoire de l'art de l'Université de Montréal. Les questions de l'identité et des rapports entre la culture et l'architecture au Québec l'ont amené à se pencher sur les problématiques de l'américanité. En 1990, il organisait avec Ricardo Castro de l'université McGill un colloque intitulé «Conditions américaines de l'architecture», dans le cadre du congrès de l'UIA.

PAUL FAUCHER

Paul Faucher, diplômé en 1964 de l'École d'architecture de l'Université de Montréal, est associé depuis 1975 de la société Blouin et associés, devenue depuis Les Architectes Blouin Faucher Aubertin Brodeur Gauthier. Concepteur et coordonnateur de projets, il a dirigé, entre autres, de nombreuses réhabilitations et reconversions d'édifices patrimoniaux. Il travaille présentement à l'élaboration du dossier des Archives nationales du Canada à Gatineau, confié conjointement à son agence et à la firme IKOY de Winnipeg. Il est membre du Comité consultatif de la ville de Montréal sur la protection des biens culturels.

CHRISTIÁN FERNÁNDEZ COX

Architecte diplômé de l'Université catholique du Chili, Cristián Fernández Cox dirige l'agence Cristián Fernández Cox y Asociados, arquitectos. Vice-président du Collège des architectes du Chili entre 1977 et 1980, il a organisé en 1977 la première biennale d'architecture du Chili. Son intérêt pour l'architecture couvre la culture moderne de son pays et de l'Amérique latine en général, comme en témoigne sa participation aux travaux du Taller América. Auteur de *Modernidad apropiada en arquitectura* (1990), il a publié récemment des articles et prononcé des conférences sur les problèmes de l'identité et de la modernité.

SERGES GAGNON

Serges Gagnon est titulaire d'un doctorat en aménagement de l'Université de Montréal. Il enseigne au département de Design de l'Université du Québec à Montréal où il s'intéresse aux questions épistémologiques que pose et met en évidence l'intégration des nouveaux outils infographiques dans le processus du projet d'architecture.

ADRIANA IRIGOYEN

De nationalité argentine, Adriana Irigoyen obtient en 1984 son diplôme d'architecte de l'université de Buenos Aires, où elle enseigne l'année suivante l'histoire de l'architecture. Elle devient par la suite secrétaire de rédaction de la revue argentine *Summa*. Auteure du livre *Nueva arquitectura argentina. Pluralidad y coincidencia* (Escala, Bogotá, Colección SomoSur, 1990), elle signe aussi des articles sur l'architecture latino-américaine pour des publications en Argentine, au Brésil, en Colombie et en Espagne. Présentement, elle dirige la maison d'édition Editorial Escala en Argentine tout en assumant un poste d'enseignante en architecture argentine à l'université de Buenos Aires.

MAURICE LAGUEUX

Maurice Lagueux est professeur au département de philosophie de l'Université de Montréal. Spécialisé en philosophie de l'économie et en philosophie de l'histoire, il s'intéresse depuis quelques années aux rapports de la philosophie et de l'architecture. Il a rédigé divers travaux portant sur les relations entre l'architecture et la modernité, l'économie, l'éthique, le nationalisme et la pensée critique.

ALBERTO SALDARRIAGA ROA

Architecte diplômé de l'université nationale de Colombie, Alberto Saldarriaga Roa mène de front une carrière académique d'historien et de théoricien à l'université nationale et une pratique dans le cadre du CEAM (Centro de Estudios Ambientales, Bogotá). Il a publié, entre autres livres, *Arquitectura y cultura en Columbia* (1986) et *Arquitectura para todos los días* (1988).

FRANCE VANLAETHEM

France Vanlaethem est diplômée architecte de l'École nationale supérieure d'architecture et des arts visuels-La Cambre, Bruxelles (1969). Depuis 1975, elle est professeure au département de Design de l'Université du Québec à Montréal. Son enseignement et sa recherche portent autant sur l'architecture que le design. En 1989, elle publiait une monographie sur Gaetano Pesce (Rizzoli), et, en 1990, elle organisait une exposition sur l'oeuvre de Dan S. Hanganu. Intéressée par la diffusion, elle est rédactrice en chef de la revue ARQ depuis 1990.

** La traduction et la synthèse de certains des textes publiés dans la présente livraison ont été assurées par Yves Deschamps, Ernesto Castro et Nicole Larivière-Parenteau.*

ARQ

A R C H I T E C T U R E . Q U É B E C

Après 11 ans de publication, ARQ est considérée comme une institution dans le milieu de l'architecture au Québec. Nombre de ses fidèles lecteurs regrettent aujourd'hui de ne pas avoir précieusement conservé tous les numéros parus. Fort heureusement pendant que la cigale chantait, la fourmi faisait ses provisions. C'est ainsi que nous pouvons maintenant offrir aux personnes et organismes intéressés la collection ARQ des numéros 1 à 60 inclusivement au prix de 500,00 \$ (+ taxes: 577,80 \$). Collections complètes seulement. N'attendez pas inutilement, les stocks sont limités: premiers arrivés, premiers servis. Prévoyez un délai de 4 à 6 semaines pour le traitement de votre commande.

Adressez votre commande dès maintenant à:

Lucie Vallée
GROUPE CULTUREL PRÉFONTAINE
1463, rue Préfontaine
Montréal (Québec)
H1W 2N6

P.S.: Libellez votre chèque à l'ordre du GROUPE CULTUREL PRÉFONTAINE.



ULTRA/COLOR

coulis à joints révolutionnaire
pour carreaux de céramique

32 nouvelles couleurs **EXCITANTES!**

- Séchage ultra rapide
- Force initiale très élevée
- Meilleure uniformité de couleur
- Surface plus unie
- Modifié aux polymères

**Demandez votre carte de couleurs
chez tous les distributeurs MAPEI
ou appelez au 514-662-1212.**

BIENFAITEURS

LA GÉNÉREUSE CONTRIBUTION DES BIENFAITEURS SUIVANTS
AINSI QUE CELLE DE LA REVUE ARCHITECTURE-QUÉBEC
A RENDU POSSIBLE POUR DES ÉTUDIANTS EN ARCHITECTURE
DE L'UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL
UN ÉCHANGE CULTUREL MONTRÉAL-PRAGUE

CENTRE CANADIEN D'ARCHITECTURE

A R Q / ARCHITECTURE - QUÉBEC

BIÈRE SHARP'S DE MILLER

CENTRE INTERNATIONAL DE DESIGN

LIMOCOLOR INC.

LITHO ACME INC.

CARDINAL ET HARDY, ARCHITECTES ET URBANISTES

DU PONT CANADA

DUPRAS, LEDOUX ASSOCIÉS

GROUPE VAL-ROYAL

A. LAMOTHE

LEGAULT ET TOUCHETTE INC.

LESSARD BEAUCAGE LEMIEUX INC.

PRÉFOTO



UN TOUR D'HORIZON

LES PRODUITS

Saviez-vous que la fibre de polypropylène (oléfine) :

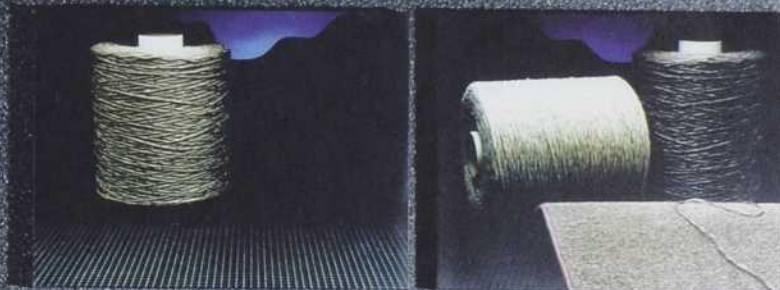
- est naturellement résistante à la décoloration causée par l'exposition aux rayons du soleil ?
- est naturellement résistante aux produits d'entretien les plus corrosifs, tels l'eau de javel et acides ?
- est naturellement résistante aux taches, aux bactéries et à la moisissure ?
- est naturellement résistante aux charges électrostatiques ?

LA FIBRE SYNTHÉTIQUE NATURELLEMENT RÉSISTANTE !!!

Revêtements muraux et de sol de polypropylène (oléfine)

Tissus et Fibres d'Amoco Ltée
955, boul. St. Jean, Suite 402
Pointe-Claire, Québec H9R 5K3

Téléphone : (514) 694-9860
FAX : (514) 694-0105



Marquésa/
Lana/St
Scotchgard

SOLARE
SOLARE LANA

PATLON™
SCF UV Stabilized Outdoor Carpet Fibers

ActionBac
Secondary backing

PolyBac
FLW/IAS
Anti-static primary backing

SAQQARA

PermaColor
D'AMOCO



TISSUS ET FIBRES D'AMOCO LTÉE est fabricant de fibres et de fils et non de tapis finis.
Marquésa Lana et Marquésa Lana/ST est une marque de commerce enregistrée de tissus et fibres d'Amoco Ltée pour le filament continu d'oléfine manufacturé par TISSUS ET FIBRES D'AMOCO LTÉE.

Tissus et Fibres d'Amoco Ltée
955, Boul. St-Jean, Suite 402
Pointe-Claire, Québec H9R 5K3
Canada Tél.: (514) 694-9860

Visez haut

Ingénieurs et architectes voient leurs horizons s'élargir grâce aux produits Lafarge. Le ciment présente, en effet, un ensemble de qualités structurales et esthétiques exceptionnelles, grâce auxquelles vous pouvez laisser libre cours à votre imagination.

Nous sommes au diapason de votre créativité. Dans leurs laboratoires de Montréal, les nombreux spécialistes qui forment notre équipe de recherche nord-américaine concentrent leurs efforts sur la mise au point de nouveaux produits à base de ciment et adaptent la technologie moderne à de nouvelles utilisations. Ces recherches vous procurent les matières nécessaires à la réalisation de vos projets les plus audacieux.

Atteignez de nouveaux sommets grâce aux produits Lafarge.



**Lafarge
Canada Inc.**

Le ciment, la base de vos créations!

Un milieu dynamique et **innovateur**.

Une métropole à la **fine pointe** de la technologie.

VIVRE
MONTREAL
c'est innover



Avec ses
14 000
employé-e-s,
la Ville de
Montréal est
fière de
contribuer à
l'amélioration
de la qualité
Montréal.

Un centre de recherche **par excellence**.

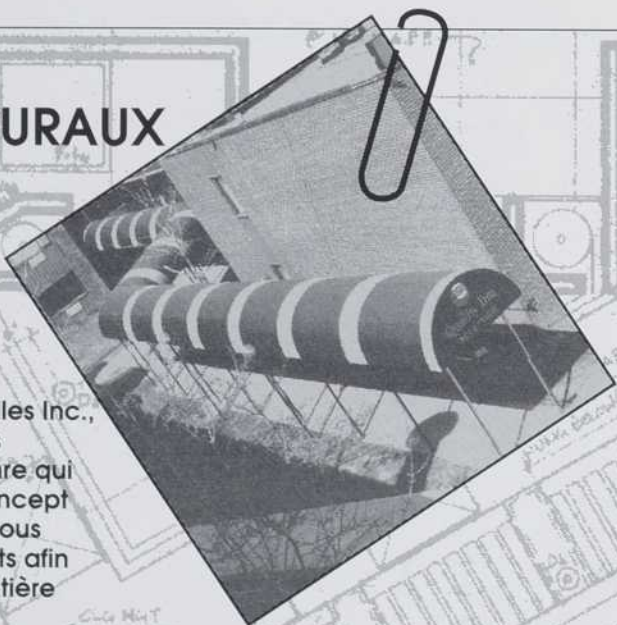
PRODUITS ARCHITECTURAUX EN TISSU

Impressions Structurelles Inc., conçoit et réalise des structures de tout genre qui s'intègrent à votre concept architectural. Nous nous adaptons à vos projets afin que vous obteniez entière satisfaction.

Produits: auvents, marquises, banderoles, structures sous tension, création sur tissu.

Services: conception, ingénierie, fabrication, consultation.

Communiquer avec nous pour de plus amples renseignements.



Structural
Impressions
Structurelles

Impressions Structurelles
5524 Saint-Patrick
Suite 370
Montréal, Québec
H4E 1A8
Tel: (514) 769-5775
Fax: (514) 769-3597

LES SPÉCIALISTES DU BOIS



Bois et contre-plaqué
imprégné sous pression au CCA-K33.

Différents profilés de parement traités sous pression
ou pré-teints en usine dans un éventail de 12 couleurs.

Différents profilés de cèdre de l'ouest
et de pin blanc séché à 19% d'humidité et moins.

Bois de charpente
en sapin Douglas.

Poutres lamellées
en sapin Douglas.

Bois et contre-plaqué
ignifugé au Flameproof L.H.C.

Planchers
de bois franc "Bruce".

Fondations de bois
imprégné au CCA-K33.

QUALITÉ ■ SERVICE

Catalogues et échantillons disponibles sur demande

Tél.: (514) 635-6511. Ligne watt pour code 514:1-800-361-7144. Ligne watt pour codes 819/613/418:1-800-361-6503 Fax: (514) 635-3730. Demandez André Rashotte



A MÉNAGER UNE VILLE NEUVE DANS UN QUARTIER HISTORIQUE.

Le Silver Dollar Saloon

L'Édifice Grothé

Le Monastère du Bon Pasteur

La Gare Dalhousie

La Maison Allen

La Caserne 7

La Caserne 21

Le Complexe Chaussegros-de-Léry

Le Centre de commerce mondial

L'Hôtel Inter-Continental

Le Centre d'histoire de Montréal

Le Champ de Mars

Le Théâtre Corona

La Maison Cuvillier-Ostell

Le 740, rue Saint-Maurice

Le 408, rue McGill

Pointe-à-Callière

La Brasserie Eckers

Le Chevet Notre-Dame

Le 351, place d'Youville

Le 460 est, rue Saint-Paul

La Maison Bagg

Le Vieux-Montréal revit. Il suffit, pour le voir, d'en parcourir les rues. Ici, un immense complexe dédié au commerce mondial. Là, un grand ensemble à vocation multiple où se côtoient les affaires et l'habitation. Partout, de petits immeubles dissimulent, derrière leurs façades restaurées, des intérieurs chaleureux entièrement repensés. La renaissance du «Vieux» est engagée. Elle ne fait que commencer.

Principal acteur du renouveau du Vieux-Montréal: la SIMPA. Nos principaux partenaires: vous les architectes, ingénieurs, designers, développeurs, investisseurs, promoteurs et financiers. Nous aménageons ensemble une ville nouvelle dans un lieu privilégié.

NOS CHAMPS D'EXPERTISE:

- Conseils techniques et administratifs
- Conception de projets en coparticipation
- Élaboration de structures de financement

**Société immobilière du patrimoine
architectural de Montréal**



164 est, rue Notre-Dame
Vieux-Montréal (Québec)
H2Y 1C2
Téléphone: (514) 872-6230
Télécopieur: (514) 872-6225

SIMPA

La Simpa est une société à but non lucratif dont les actionnaires sont la Ville de Montréal et le gouvernement du Québec (ministère des Affaires culturelles).

L a b r i q u e d e c a l c i t e

Depuis plus de 30 ans dans la fabrication de produits de qualité, Alba a développé une expertise qui le place leader de son industrie. Le souci quotidien de fournir ce qu'il y a de meilleur donne à la brique de calcite Alba ses lettres de noblesse.

Une brique exceptionnelle dont la texture offre une surface éclatée se comparant avantageusement à la pierre naturelle.

La composition de la brique Alba permet des couleurs éclatantes et stables. 5 formats de brique, des blocs architecturaux et des briques sur mesure multiplient les possibilités d'utilisation des produits Alba.

Forte d'un produit de haute qualité et de méthodes de fabrication éprouvées, l'équipe Alba assure un support technique compétent et un service après-vente responsable.



CLAUDE BOUCHER, *architecte*

Faites le choix Alba en toute quiétude.

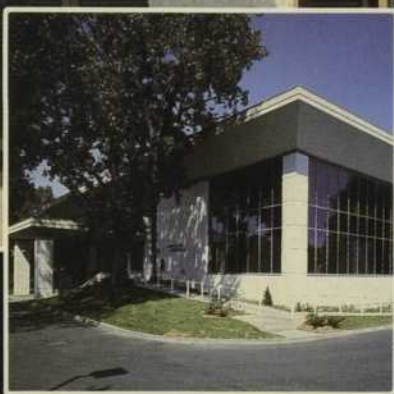
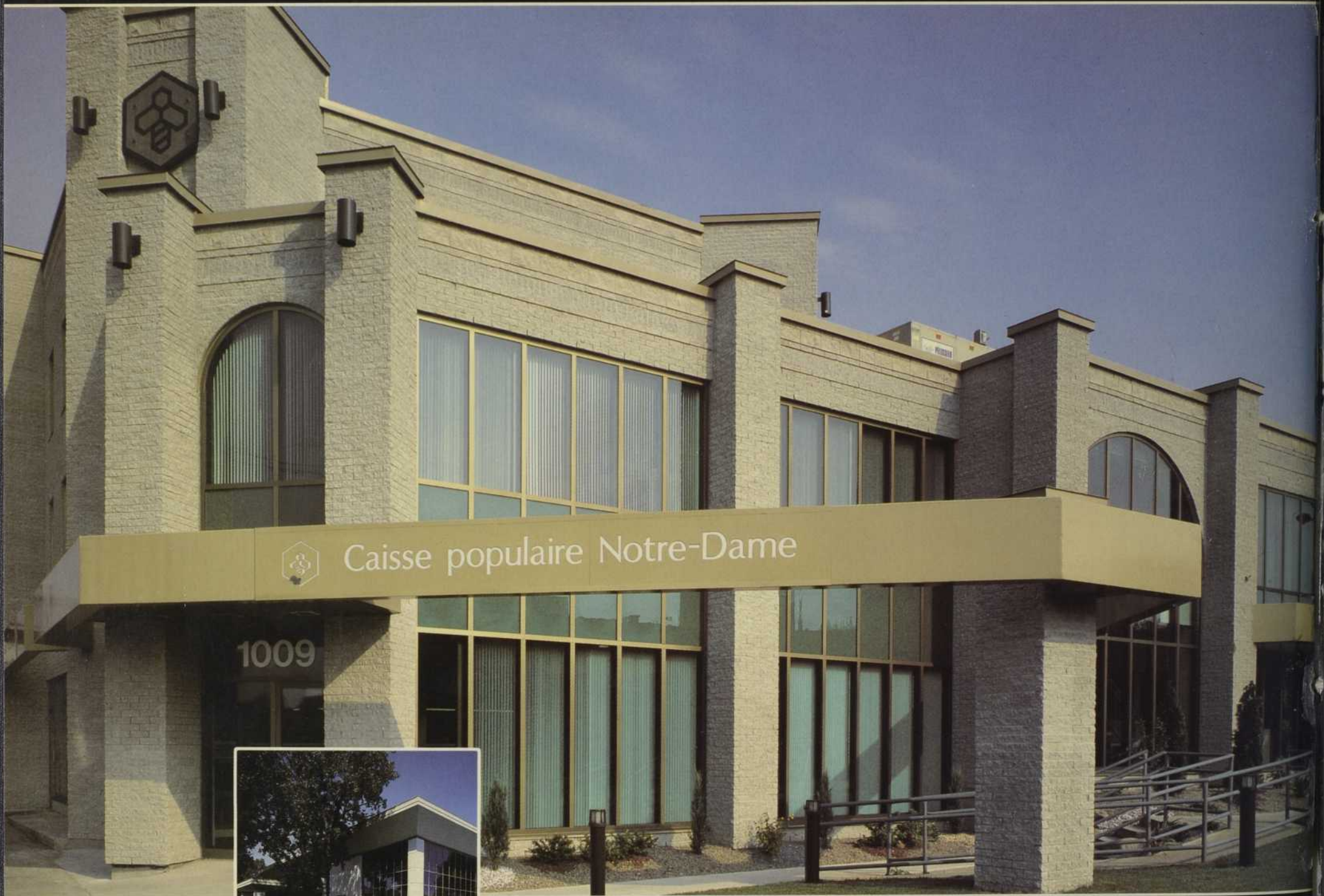
alba

B R I Q U E D E C A L C I T E

**PRODUITS ALBA INC.
BRIQUES ET BLOCS ARCHITECTURAUX DE CALCITE**

8138, boul. Métropolitain est
Anjou (Québec)
H1K 1A1
Téléphone : (514) 355-0112 1-800-265-2522
Télécopieur : (514) 355-2922

Permacon fait sa brique... à l'image de la pierre!



Les briques de béton de Permacon honorent toutes structures architecturales en leur conférant la richesse de la pierre. Nos briques sont composées d'agrégats de calcite de la plus grande pureté afin de vous offrir un choix de teintes des plus contemporaines. Grâce à Permacon vous transformez une structure de brique en une merveille d'architecture à l'image de la pierre.



MONTREAL (514) 351-2120 QUEBEC (418) 622-3333 SHERBROOKE (819) 564-1414
TROIS-RIVIERES (819) 378-2721 OTTAWA (613) 836-6194 TORONTO (416) 949-9560

La seule façon de faire