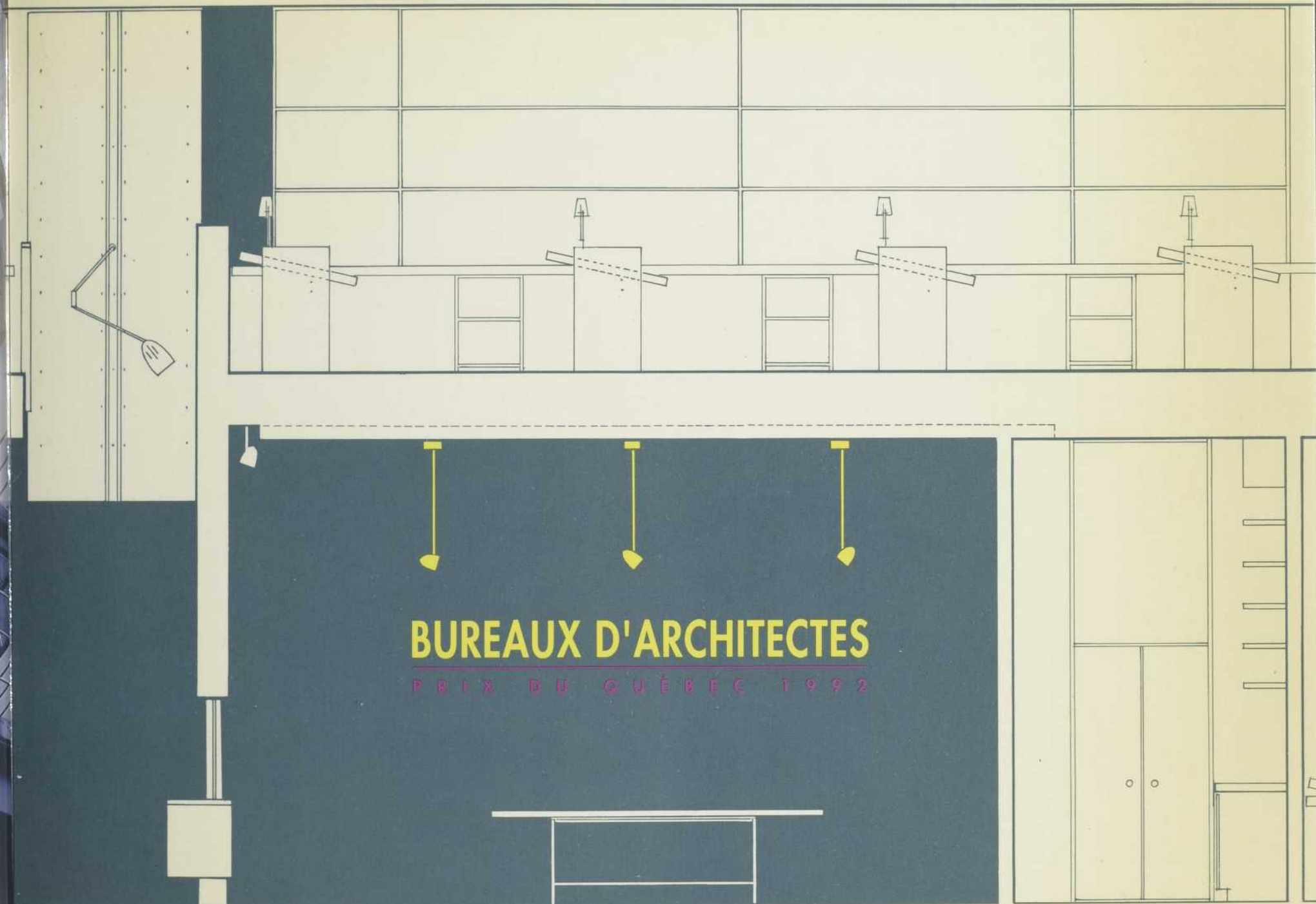


PER
A-799

A R Q

ARCHITECTURE · QUÉBEC

PERMIS 2^e CLASSE #5699



BUREAUX D'ARCHITECTES

PRIX DU QUÉBEC 1992

72

La brique SM[®]
de BETCON...
partenaire
de votre
créativité

La brique SM[®] de BETCON donne libre cours à votre imagination et répond aux exigences esthétiques et techniques des concepteurs les mieux avertis.

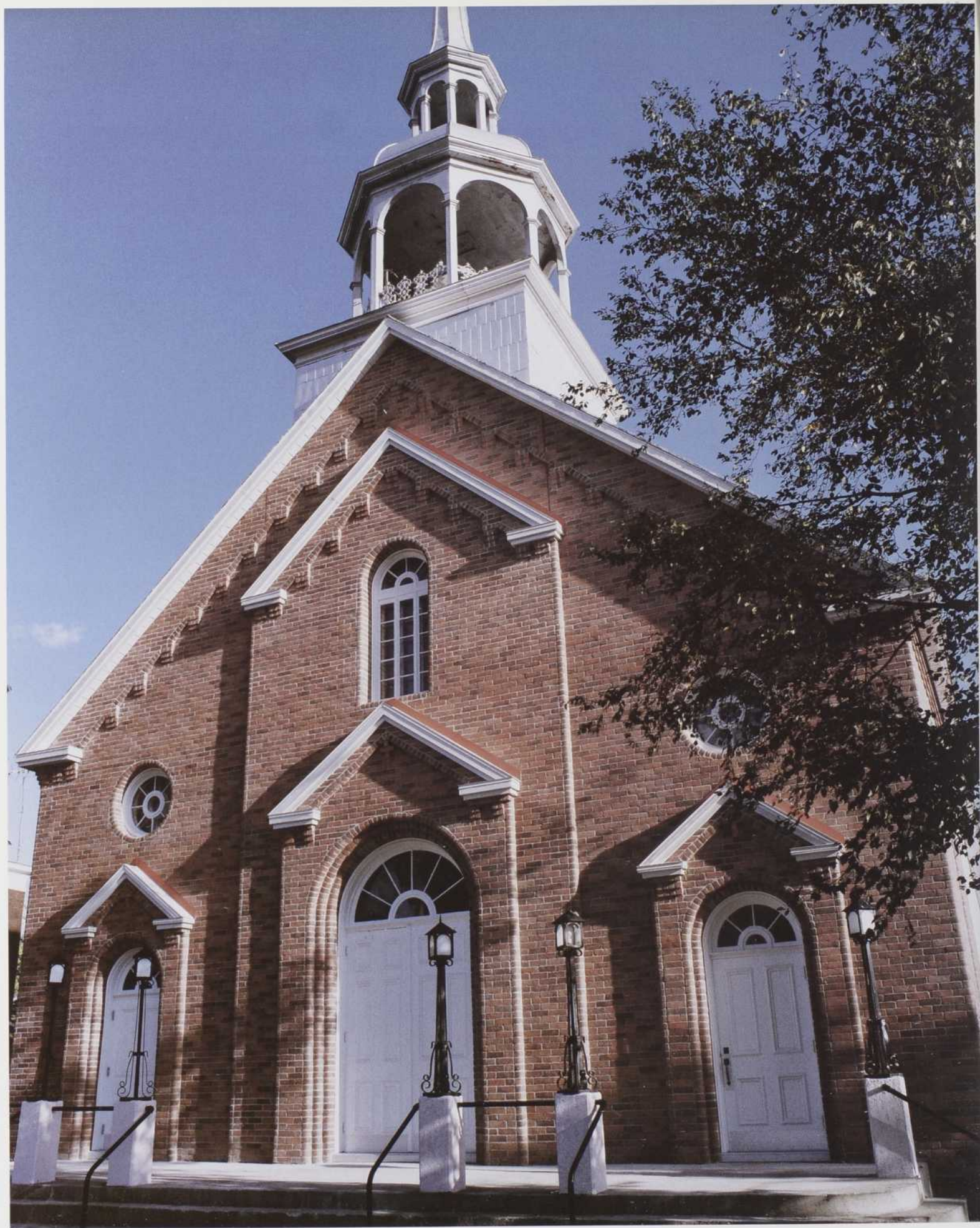
Sa supermodularité, ses coins ronds, son fini unique et ses multiples couleurs en font un choix de tout premier ordre pour vos réalisations.

La SM[®] de BETCON... partenaire de votre imagination et de votre créativité.



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

9 **ÉDITORIAL**

FRANCE VANLAETHEM

LES BUREAUX D'ARCHITECTES

10 ARCHITECTS AND THEIR LAIRS

UN DOSSIER PRÉPARÉ PAR RICARDO CASTRO

13 SAUCIER + PERROTTE, ARCHITECTES

14 BLOUIN ET ASSOCIÉS, ARCHITECTES

15 L'ATELIER BIG CITY

16 DAN S. HANGANU, ARCHITECTE

17 CARDINAL HARDY ET ASSOCIÉS, ARCHITECTES

18 LOUIS-PAUL LEMIEUX, ARCHITECTE

19 MERCIER, BOYER-MERCIER, ARCHITECTES

21 L'ORIGINE DES IDÉAUX DE LA PRATIQUE AMÉRICAINE

HÉLÈNE LIPSTADT

POLÉMIQUE

LE 1250, BOULEVARD RENÉ-LÉVESQUE

24 SCALING THE ADVANTAGE OF HEIGHT

JULIA BOURKE

25 LE MEILLEUR DES PIRES

YVES DESCHAMPS

PRIX DU QUÉBEC 1992

26 DAN S. HANGANU, PRIX PAUL-ÉMILE-BORDUAS 1992

27 JEAN-CLAUDE MARSAN, PRIX GÉRARD-MORISSET 1992

PUBLICATIONS ET ÉVÉNEMENTS

28 LA FIN DES CONFÉRENCES ALCAN

UN COMMENTAIRE DE FRANCE VANLAETHEM

28 SYLVAIN DUBUISSON, DESIGNER

UNE EXPOSITION AU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS DE MONTRÉAL VUE PAR FRANCE VANLAETHEM

35 ARCHITECTURE - UNE ANTHOLOGIE,
SOUS LA DIRECTION DE JEAN-PIERRE ÉPRON

UN OUVRAGE LU PAR JEAN-PIERRE CHUPIN

35 POUR UNE HISTOIRE DES JARDINS DE JOHN DIXON HUNT

UN SÉMINAIRE À L'UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL SUIVI PAR GEORGES ADAMCZYK

36 L'ALLÉGORIE DU PATRIMOINE DE FRANÇOISE CHOAY

UN LIVRE LU PAR PAUL FAUCHER

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

CÔPILIA DESIGN INC.

DIRECTION ARTISTIQUE

JEAN-H. MERCIER

REPRÉSENTANTS PUBLICITAIRES:

JACQUES LAUZON ET ASSOCIÉS



• 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, UNIT 7

RICHMOND HILL, ONTARIO, L4B 1M6

TÉLÉPHONE: (416) 866-4141, FAX: (416) 866-9175

ARQ EST DISTRIBUÉE À TOUS LES MEMBRES DE

• L'ORDRE DES ARCHITECTES DU QUÉBEC ET DE

• LA SOCIÉTÉ DES DÉCORATEURS ENSEMBLIERS DU QUÉBEC.

DÉPÔT 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 À:

GROUPE CULTUREL PRÉFONTAINE

1463, RUE PRÉFONTAINE

MONTRÉAL, QUÉBEC

H1W 2N6

TÉLÉPHONE: (514) 523-6832

ABONNEMENTS: LUCIE VALLÉE

• AU CANADA

- 6,42 \$/NUMÉRO

- 38,52 \$/6 NUMÉROS

- 64,20 \$/INSTITUTIONS ET GOUVERNEMENTS

NUMÉRO D'ENREGISTREMENT T.P.S.: R 102 208 469

NUMÉRO D'ENREGISTREMENT T.V.Q.: 1001146203T0001 SS

• HORS CANADA:

- 6,00 \$/NUMÉRO

- 48,00 \$/6 NUMÉROS

- 60,00 \$/INSTITUTIONS ET GOUVERNEMENTS

PAGE FRONTISPICE

L'AGENCE SAUCIER + PERROTTE,

ARCHITECTES, MONTRÉAL

PORTION DE COUPE.

NOTRE BÉTON CERTIFIÉ
VOTRE ASSURANCE QUALITÉ



"Un PARTENARIAT gagnant"

Pour des réalisations en béton préparé répondant
à vos besoins et à vos standards de qualité

*CONSULTEZ un producteur
membre de l'ABQ et EXIGEZ
un béton certifié selon
le programme conjoint ABQ/BNQ*

Pour de l'information supplémentaire ou la liste des usines
de votre région, contactez:



(514) 463-3569



(418) 643-5813

LES SPÉCIALISTES DU BOIS



GOODFELLOW

CHARPENTE SOLIDE en sapin, pruche
poutres en GLULAM L. V. L. et PARALLAM.

BOIS D'OEUVRE clair séché à 10% et moins en sapin,
pruche, cèdre, séquoia, pin et bois franc.

Patrons en cèdre, séquoia, pin clair
et nouveaux selon votre spécification.

Parement pré-teint
avec 2 couches de finition «machinecoat».

Bois et contre-plaqué IMPRÉGNÉ SOUS PRESSION
au A. C. C. K33.

Bois et contre-plaqué
ignifugé au «Pyro-Guard».

FONDATEMENTS de bois
imprégné au A. C. C. K33.

Planchers de bois franc
pré-fini «BRUCE».

Clous et vis en acier inoxydable
garantis de 60 ans contre la corrosion.

QUALITÉ ■ SERVICE

Catalogues et échantillons disponibles sur demande

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

■ RAPPORT
D'ÉVALUATION

- CCMC-09232-L
TOITURE VENTILÉE
- CCMC-12307-R
MUR EXTÉRIEUR

BENOTHERM
ISOLANT THERMIQUE DE CELLULOSE *Léger* 1.6 DENSITÉ*


Un produit efficace, sécuritaire et propre



Un isolant
respectueux de
l'environnement

BENOLEC

2420 De La Province, Longueuil (Québec) Canada J4G 1G1 Tél.: (514) 651-5151 Fax: (514) 679-1578



LA COULEUR PAR EXCELLENCE

AFIN D'OBTENIR LA
COMMANDE DE
RÉAMÉNAGER LE
THÉÂTRE DU RIDEAU
VERT, SAUCIER ET
PERROTTE ARCHITECTES
AVAIENT SOUMIS UN
PROJET AUDACIEUX.
ET QUAND ILS ONT EU À
CHOISIR UNE PEINTURE
QUI TRADUIRAIT LE MIEUX
CETTE AUDACE, ILS ONT
OPTÉ POUR SICO.
SICO POUR LE CHOIX
DE SES COULEURS
ET POUR LA QUALITÉ
DE SES PRODUITS.
IL SEMBLE QU'ILS
AVAIENT BIEN VU.

SICO
Ça change tout

THÉÂTRE DU RIDEAU VERT,
GRAND PRIX D'EXCELLENCE EN ARCHITECTURE 1991,
SAUCIER ET PERROTTE ARCHITECTES,
ARCHITECTES LEMAY ET ASSOCIÉS.



Les ingénieurs Lexus ont su gagner de voiture un peu partout. M



Voici la toute nouvelle Lexus. À mi-chemin entre

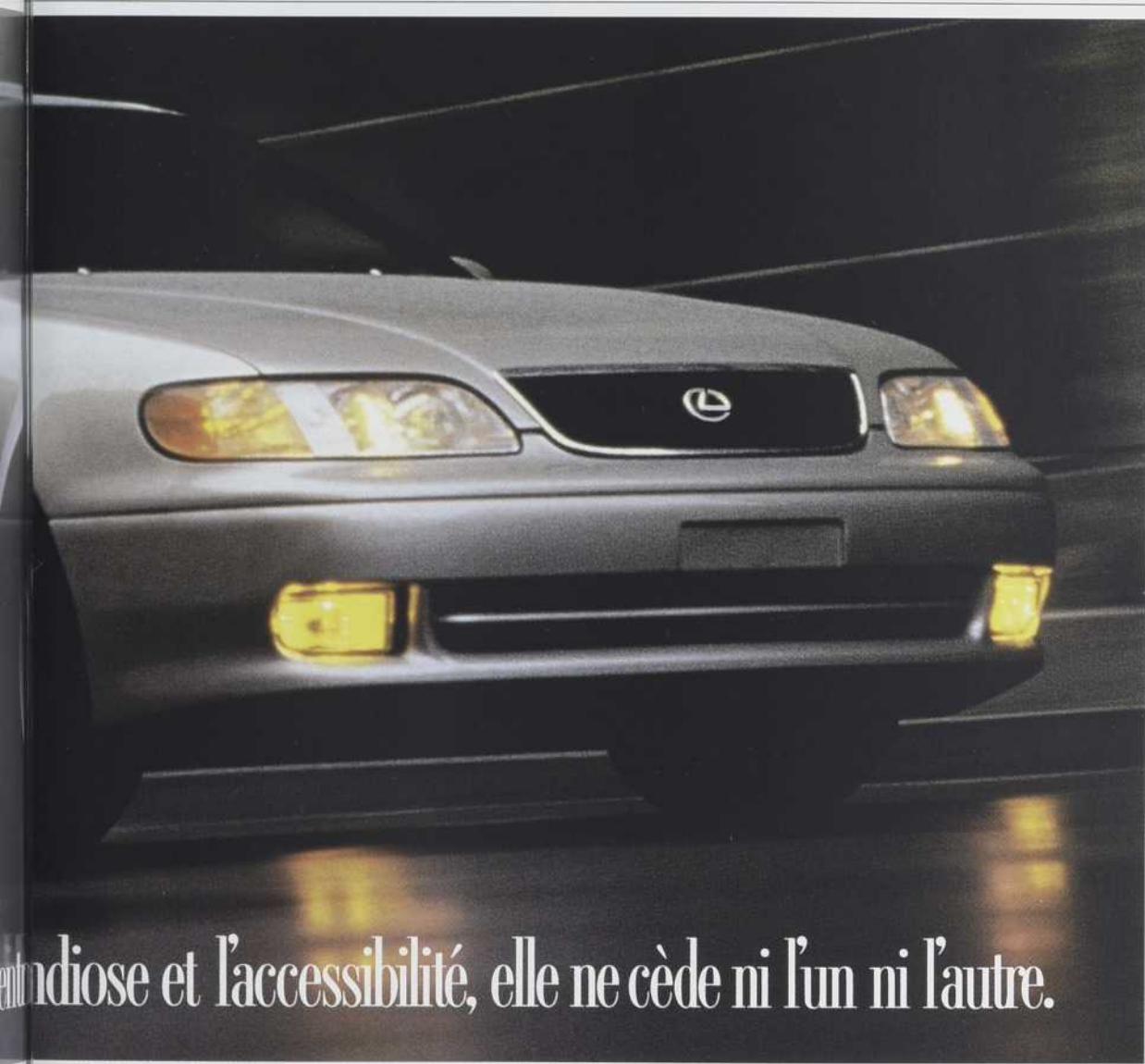
Lexus offre maintenant une voiture qui intègre les meilleures caractéristiques de tous les modèles Lexus : le vaste intérieur luxueux de notre berline grand tourisme, les lignes excitantes et énergiques de notre coupé sport, et la valeur remar-

quable que représente notre berline sport. Nous vous présentons la nouvelle Lexus GS300, une voiture conçue pour toucher à la fois votre cœur et votre esprit, et même plus.

À l'intérieur de l'habitacle silen-

cieux, le cuir riche, le noyer véritable et le superbe système sonore Nakamichi. Les 280 watts sont autant de détails de luxe peu courant. Mais avec son moteur 6 cylindres en ligne de 220 chevaux et sa suspension à double bras triang

coeur et la raison des amateurs nous voulons encore plus.



entendiose et l'accessibilité, elle ne cède ni l'un ni l'autre.

ement calibrée pour la performance,
300 est, sans contredit, une voiture
eux qui aiment conduire. Toute
ougue a été parfaitement équilibrée
spectant les normes de qualité
écurité Lexus où il n'y a pas de

place pour les compromis.

Pour en savoir plus, téléphonez au
1-800-26-LEXUS pour connaître le
nom du concessionnaire le plus près de
chez vous.

Et venez élever votre esprit.


LEXUS

À la conquête de la perfection

Lexus vous recommande de boucler votre ceinture et de conduire prudemment.



**Bien sûr,
il y a
aussi
étanche
que les
membranes
Soprema...**

mais seule Soprema offre une Assurance étanchéité à toute épreuve

Soprema est le seul fabricant de membranes d'étanchéité de toiture à vous offrir une garantie de 10 ans (matériaux et main-d'oeuvre) couverte par une police d'assurance. Cela est possible grâce à la qualité reconnue de nos membranes de bitume modifié SBS – plus de 38 millions de mètres carrés déjà installés au Canada – et à un réseau de couvreurs accrédités. En adhérant à notre Programme Alliance Qualité (PAQ), ces derniers reçoivent une formation complète et doivent se conformer aux normes d'installation les plus sévères. Notre engagement donne aux architectes et à leurs clients l'assurance de profiter longtemps de leur tranquillité d'esprit.



Pour en savoir davantage, communiquez avec nous. Nous répondrons vite à l'appel.

Halifax
(902) 468-1505
1 800 565-0605

Montréal
(514) 521-6856
1 800 561-1386

Toronto
(416) 673-8240
1 800 265-2842

Regina
(506) 525-4060
1 800 665-4009

Calgary
(403) 291-3928

Québec
(418) 681-8127
1 800 463-2382

Ottawa
(613) 727-0537

Winnipeg
(204) 694-2849
1 800 665-7663

Edmonton
(403) 447-1007
1 800 252-7529

Vancouver
(604) 522-3944
1 800 242-1983

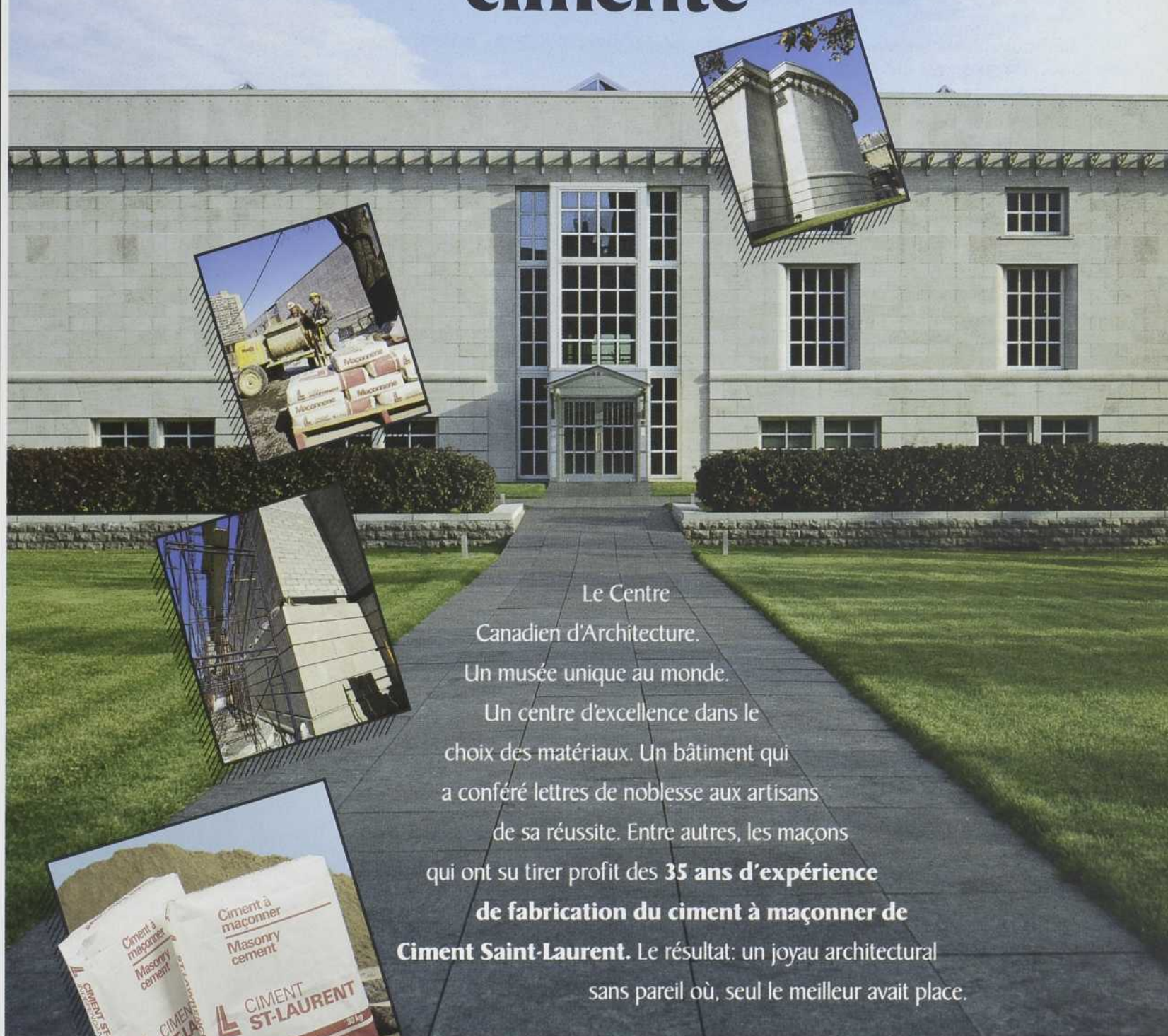


SOPREMA

L'étanchéité assurée



Un joyau bien cimenté



Le Centre
Canadien d'Architecture.
Un musée unique au monde.
Un centre d'excellence dans le
choix des matériaux. Un bâtiment qui
a conféré lettres de noblesse aux artisans
de sa réussite. Entre autres, les maçons
qui ont su tirer profit des **35 ans d'expérience**
de fabrication du ciment à maçonner de
Ciment Saint-Laurent. Le résultat: un joyau architectural
sans pareil où, seul le meilleur avait place.



**CIMENT
ST-LAURENT**

Une liaison durable

Première

LA BRIQUE **MODULAIRE** QUI FACILITE VOS PROJETS

La nouvelle dimension de 9 3/4" de longueur équivaut à trois assises de briques, éliminant ainsi toute perte de temps reliée à la coupe de la brique afin qu'elle devienne au même niveau que l'assise soldat.

De plus, ce nouveau format vous permettra d'élargir votre créativité et facilitera la réalisation de vos projets .

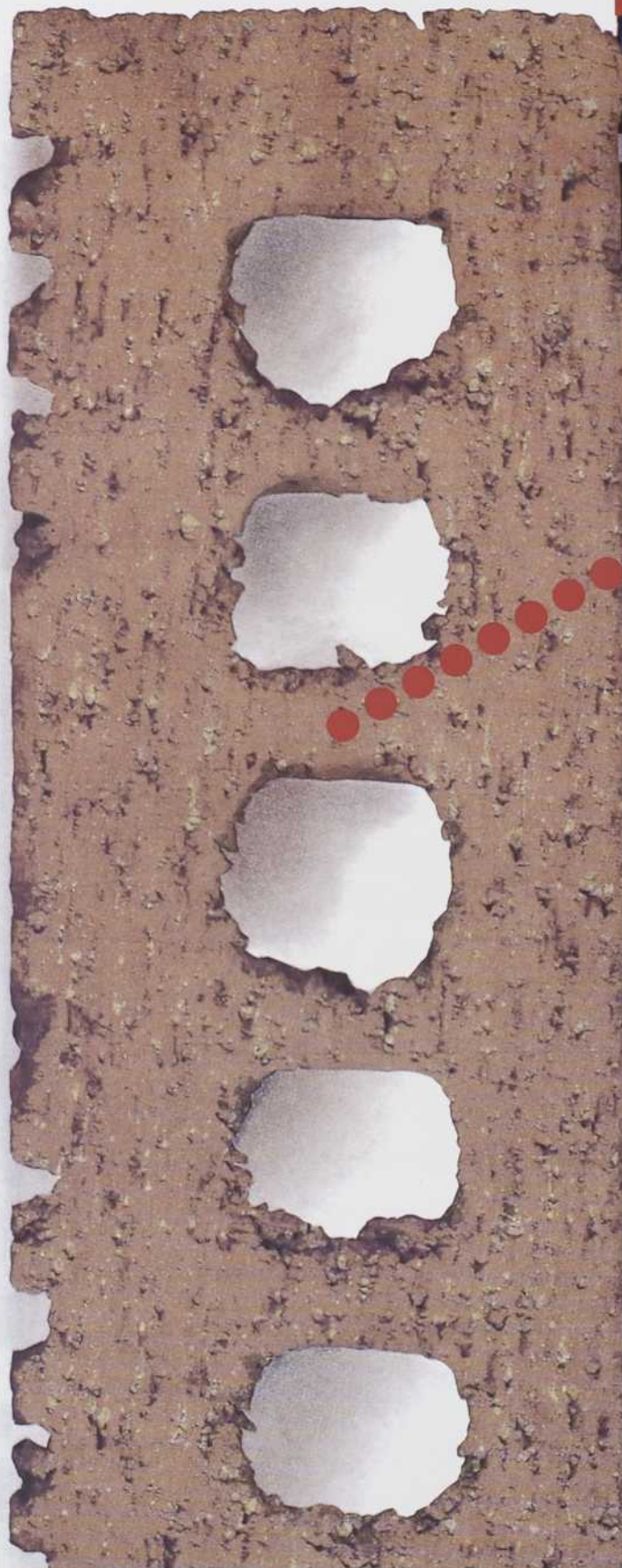
La brique Première est offerte dans une gamme de couleurs et de textures attrayantes. N'hésitez pas à contacter un conseiller technique de l'équipe Brique Citadelle afin que vous discutiez ensemble de la façon dont la brique Première peut vous faire gagner du temps et économiser de l'argent.

Tout simplement, la brique Première sera le choix privilégié des professionnels.

**BRIQUE
CITADELLE
LTÉE**

**BRIQUE
BRAMPTON**

Beauport, Québec
418•663•7821
1 800 463•1565



L'ESPRIT À CONSTRUIRE



AU-DELÀ DU DESIGN, LES AGENCES D'ARCHITECTES

Signe des temps. De nos jours, au Québec, les architectes ne se construisent plus leur propre édifice comme ont pu le faire, à la fin des années vingt, les architectes Ross & Macdonald, en érigeant sur la côte du Beaver Hall au coin du boulevard Dorchester, un gratte-ciel, *The Architects' Building*, une bâtisse qui si elle n'avait été démolie, aurait été un témoignage des plus intéressants de l'architecture art déco à Montréal. Nos contemporains font plutôt comme Ernest Cormier qui, à quelques pas de là, avait rénové une maison sur la rue Mansfield, décorant les espaces de réception au rez-de-chaussée, lambrissant les murs de bois et de marbre, dessinant les appareils d'éclairage originaux, commandant des meubles à Paris et installant son équipe dans le studio aménagé à l'étage. Néanmoins, aujourd'hui, le quartier de prédilection des architectes n'est plus le centre-ville moderne de Montréal. Chargé de nous instruire sur la manière dont certains architectes ont récemment réaménagé leur espace de travail, Ricardo Castro a retenu sept agences, sept localisations qui se distribuent pour la plupart entre le Vieux-Montréal et le Plateau Mont-Royal, sept lieux plus ou moins «designés», sept manières, parmi d'autres, d'exprimer sa position dans le champ culturel, mais aussi de pratiquer l'architecture, de manifester son idéal professionnel et d'inscrire les relations de travail dans l'espace. Dans la revue illustrée des agences, leurs résidents s'en expliquent. Entre le bureau et l'atelier, et ses référents économiques et politiques, l'usine et l'école (des beaux-arts), oscillent ces organisations spatiales et sociales dont le professeur Hélène Lipstadt nous esquisse la formation historique aux États-Unis dans la seconde moitié du XIX^e siècle, alors que la profession d'architecte s'institutionnalisait dans ce pays. De l'atelier à la communauté, dans la tradition du mouvement *arts and crafts*, des maîtres de l'architecture moderne cherchaient un nouvel idéal, non seulement de travail mais encore de vie. Du bureau à la galerie (d'architecture), certains architectes d'aujourd'hui réservent dans leur agence un espace pour l'exposition de leurs oeuvres architecturales ou de celles des autres, voire ouvrent une vitrine sur la rue. Leur but n'est plus de se rapprocher de la population comme au temps de l'Advocacy Planning et des GRT, mais de montrer l'architecture et de se montrer, une stratégie qui est confirmée par leur localisation urbaine. Ils cherchent de nouvelles voies pour affirmer publiquement leur talent, ils assument la médiatisation de leur art tout autant qu'ils y aspirent, celui-ci n'étant au Québec que trop rarement à la une de la presse écrite ou parlée.

ARCHITECTS AND THEIR LAIRS

A "MYSTORY" ON THE SPACES OF ARCHITECTURAL PRACTICES

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

The following essay (1) comprises an unorthodox reading of parts of the city, in this instance architectural offices. The narrative has been conceived in an apparently unstructured manner as to permit entrances into the text at any point. As in an urban voyage or in a video montage, the reading of the narrative will hopefully elicit various interpretations according to the point of entry, the engagement, the emphasis placed by the reader on subsequent motifs and the ultimate recollection of this visual and textual collage.

I. "MYSTORY"

A "mystory" brings in to play one's experience on three levels of discourse—personal (autobiography), popular (community stories, oral history or popular culture), expert (disciplines of knowledge.) There are elements of "mystery", "myth" and "my" in the generation of a "mystory". (2) The following narrative (II, III, IV, V, VI, VII) combines in a text-montage an attempt to create a "mystory" on the spaces of architectural practices.

II. "CONCRETE ISLAND" (3) AS ARCHITECTURAL LAB (POPULAR + PERSONAL)

Robert Maitland is a 35-year-old architect and the main character of J.G. Ballard's brilliant novel "Concrete Island". After his Jaguar crashes when driving off the high speed exit lane of one of the motorway interchanges in London, Maitland finds himself trapped in a... small traffic island, some two hundred yards long and triangular in shape, that lay in the waste ground between three converging motorway routes." Maitland thus becomes a sort of late 20th-century Robinson Crusoe who must fight against all odds to free himself from his bondage to this island which has been created by the technology of displacement. In a certain sense, the concrete island off the M4 (motorway 4) becomes the equivalent of Maitland's architectural studio. Here, as happens in many architects' everyday practices, his inventiveness and creativity are put to the test, continually demanding the best of himself. In Maitland's case, however, the island—studio-laboratory-new dwelling—becomes a model of his head as he is, little by little, embodied in the island.

Ballard narrates: "At each point a small ritual would signify the transfer of obligations from himself to the island. He spoke aloud, a priest officiating at the eucharist of his own body. 'I am the island.' The air shed its light." "Concrete Island" is not only a superb example of modern narrative but it is also an extraordinary source of allegories.—embodiment, discipline, fight against odds, exploration, serendipitous discovery, accomplishment—which may help us to understand better the character and setting of current architectural practices. Literature, once again, informs architecture.

III. URBAN TRAVEL AND AUTO(BIOGRAPHY)

As I travel through Montreal's geography I identify seven practices in seven precise locations. Each one provides unique cues.

■ Saucier + Perrotte, architectes.

5334 St. Laurent Boulevard.

The office occupies the ground and second floors of a triplex. The top floor is used as an apartment. The architects' gesture here consisted of bringing architecture to the street, to the level of the *flâneurs* and window-shoppers. A relevant part of the new office program included the creation of a showroom opening to the street at ground level. This room, the first that anyone visiting the office encounters and whose size is that of a comfortable living room, acts as the foyer (anti-chamber) of a theatre. Thanks to its large window this office-foyer has become an immense showcase which serves as a buffer zone between the public domain of the street and the more private administrative areas in the interior of the ground floor.

■ Blouin et Associés, architectes.

Fry Hall. Intersection Masson St. and de Lorimier Ave.

Originally a gym built in 1928 by J.S. Fry & Sons (Canada) Ltd. to commemorate the bicentenary of the foundation of this chocolate company. The building was designed by Frederick R. Foster, a native of England and professor at the School of Architecture, McGill University. A traditional domestic façade in brick provides an extraordinary surprise for the visitor. Behind it, the gym offers a

superb "Lamella" roof which consists of a 25 foot radius hemicycle resting on two lateral concrete walls. The "Lamella" is a functional structure made of thin interwoven wooden plates whose principles were reinterpreted later in concrete by Pier Luigi Nervi, among others. This type of structure was utilized in the Montréal region in several other instances. The architects have taken unobtrusive possession of this special place where light coming through a generous skylight plays a significant role.

■ Atelier Big City.

5th Floor, corner of Mount Royal and Hôtel-de-Ville. Industrial building. The studio is part of an ongoing experiment in which the various participants—artists, graphic designers, architects—share their territory, their ideas, and their furniture. Extraordinary panorama which includes an East, South, West view of the city comprising the mountain and the downtown core.

■ Dan Hanganu, architecte.

Corner St. Dizier and St. Paul Streets. Old Montréal. Nineteenth-century warehouse building recycled. The studio occupies two floors (semi-open basement and ground floor) defined by two bays. A sixteen-foot high ceiling reveals the millwork and ancient structural beams. The interior lit by six great windows provides an intimate feeling which is enhanced by the surrounding structures which define the streets of Old Montréal. The setting evokes a European urban environment. Models of past projects, and heterogeneous objects ranging from delicate sculpted angels and cherubs to craftily milled connectors and "objets trouvés" make this studio into a sort of cabinet of curiosities.

■ Cardinal Hardy et Associés, architectes.

460 St. Paul East. Old Montréal. Industrial building renovated. The studio occupies two stories. Lower floor utilized for administrative areas and meeting rooms. This is the reception area proper. On the top floor an open plan allows a breathtaking view of the St. Lawrence River and the Old Port. The organization of the open studio in working islands is reminiscent of the structure of the city (blocks=working islands) revealing simultaneously a clear intention to facilitate team work. Throughout, touches of new sober and discrete furnishings design in place play with the existing fabric of the building which instead of being disguised becomes enhanced.

■ Louis-Paul Lemieux, architecte.

KAOS, atelier d'exploration en architecture.

4382 de Chateaubriand. Plateau Mont-Royal. The Studio occupies the ground floor of a triplex located in a unique section of the Plateau Mont-Royal. A truly intimate place conceived as an open plan around a central room (the old bathroom of the dwelling). Movable furniture helps in the continuous re-orchestration of the place. The domesticity and scale of the studio clearly reflects the character of the projects undertaken by this architect.

■ Mercier, Boyer-Mercier, architectes.

1463 Préfontaine Street. East Montréal. The architects' studio makes part of the larger "Groupe culturel Préfontaine" which includes graphic designers, photographers, architects, industrial designers, landscape architects, painters, designers, set designers, window designers. They are all housed in an old Anglican meeting hall, the Saint Mary's Hall built in 1928. The interior plan has remained open with just a few enclosed spaces needed for technical and functional reasons. The communal feeling which inspired the creation of the original hall has thus been

preserved in the new vocation of the place playing an important role in the ventures emerging from the place: ARQ becomes a reality thanks to multidisciplinary interests and abilities of those designers, architects, and artists who share the same premises and design ideals.

IV. HOUSING OF PRACTICES (POPULAR)

Until recently, architectural commentators, historians, and critics have dedicated little attention to discuss and to illustrate what can be considered the architects' primordial centre of activity, creation, production and exchange with clients and members of their profession, that is the places which accommodate their practices.

Studio, office, atelier, firm, agence, bureau, taller are common words which, besides denoting a legal and social entity, serve to express in English and French the housing of those architectural practices.

We have all heard at one point or another of the Italian group Superstudio, Atelier 5 in Zurich, the office of Frank Gehry, the firm S.O.M. in Chicago, l'agence de Philip Stark in Paris, le Bureau de ARCOP in Montréal or Bofill's Taller de Arquitectura in Barcelona. They denote architectural practices but they connote as well specific images of places which house these practices. These places have extraordinary significance as physical entities. They are ultimately the palimpsests—allow me the use of this wonderful but overused concept—impregnated with the specific concerns and intentions of the architects who create and use them.

V. THE REVELATION OF DESIGN UNDERSTANDINGS (EXPERT)

In a significant paper, "Design is a Spin-off in the Development of Understandings" (4), Robert S. Harris, an eminent American architectural educator and architect, points out that the process of design "...is essentially the process of gaining understandings." Harris rightfully argues that "a design itself (a decision set) is a manifestation that expresses the understanding that exists at the time the design is externalized or proposed." At another level, Harris considers that any new project is an opportunity to extend and to enlarge understandings: "The understandings may be quite transformed in the process."

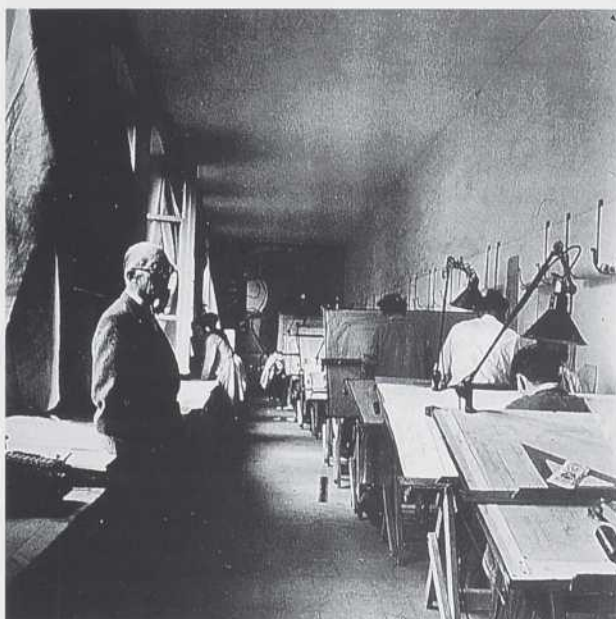
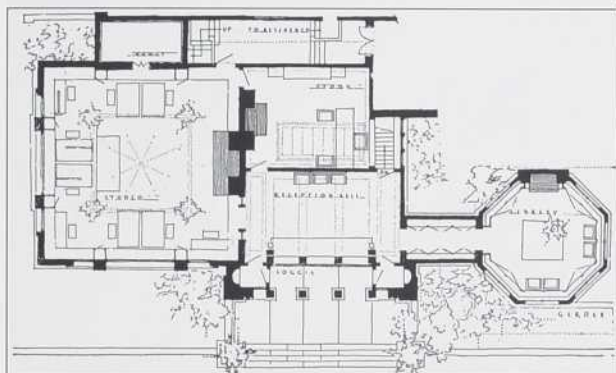
Harris contends that: "First, no design is representative of a 'complete' understanding of the issues included. Second, any design does not represent just those issues the designer did include. Third, an essential aspect of the design process is that it is by itself endless, and thus it requires a deliberate decision by the designer to externalize, to spin-off a communication (design) of understandings at appropriate times." However, Harris warns us that judgement "is required to assess both understandings and the time for action. The forming of that judgement requires practice and training."

Harris' concepts have relevance in light of the possible readings which can be made of architects' studios since they ultimately include and express many of the design intentions, the understandings as it were, of their creators.

VI. ON LAIRS: THE LAIR AS A LAB AND PLACE OF INTROSPECTION. (EXPERT + POPULAR)

One of the entries of The Random House Dictionary of the English Language for lair is: *A resting place. A secluded or hidden place, especially a secret retreat or base of operations.*

The studio—a concept that includes the educational territory of schools of architecture—is that quintessential place where architects conceive, discuss and engage with their clients in the practice of architecture. The significance of this place, although neglected for



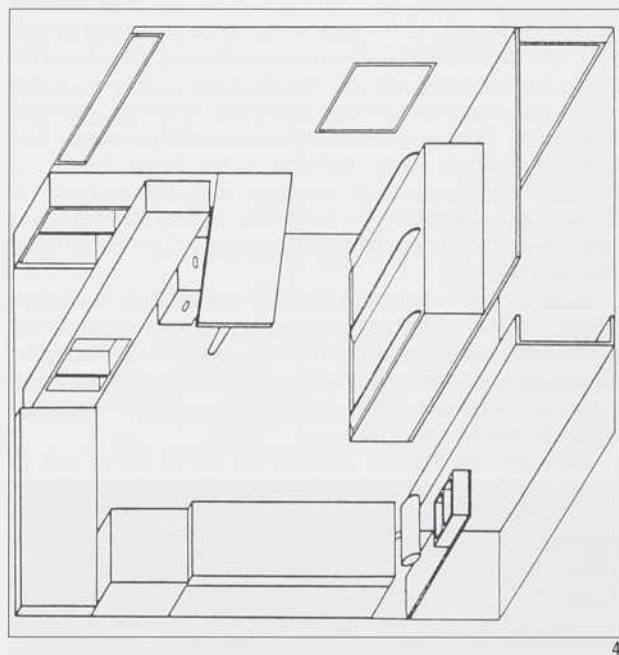
1. Frank Lloyd Wright studio, Oak Park, Ill. Interior.
2. Frank Lloyd Wright studio, Oak Park, Ill. Plan.
3. Le Corbusier in his atelier, 35, rue de Sèvres, 1948.
4. Le Corbusier's Cabanon. Axonometric view of the interior.

a long time, is undeniable.

The studio is a sort of laboratory where design ideas and concepts are externalized in drawings and models, often tested in one to one scale mock-ups which ultimately become implemented in a given project. But the studio may be a place of contemplation as well, a sort of tea house, a place for repose. It seems appropriate to think of architects studios as lairs.

VII THREE LAIRS AS SIGNIFICANT PRECEDENTS (EXPERT + POPULAR)

During the first decade of his practice, Frank Lloyd Wright lived in



Oak Park, a wealthy suburb west of Chicago. There he designed and built nearly 30 houses which became the significant part of his first creative phase. During these years Wright operated from his own house/studio. In 1895 he added the studio to the house he had built six years earlier. The studio which evolved in an incremental manner and was largely remodelled in the early 1900s was a true architectural laboratory in which the architect expressed and tested his design understandings. It is in the house/studio of Oak Park that Wright begins experimenting and implementing his famous concept of the inglenook or domestic hearth, his work with stained glass and light, and the concepts of narrow low spaces opening into grand high-ceiling rooms. Furthermore, the design of the various studios throughout his professional life—Oak Park, Taliesin East and Taliesin West—expressed in their planning definite social concerns of the architect. As Norris Keally Smith points out about Wright's attitude concerning his assistants and family life in the design of his studios,

"Although at Forest and Chicago the assistants could not live on the premises, as they later would at Taliesin, they formed a quasi-familial group of devoted followers who imitated, insofar as they could, their master's eccentric mode of dress and coiffure. Wright expected their relationship to him to be marked by loyalty and a devotion to certain ideas. They were taken on as members, not as hirelings. They were not members of his family, but they belonged to his household—an entity that had somehow to embrace within its pattern of order all that was socially meaningful."

Smith concludes: "We are not surprised, then, to find that the design of the Studio is one of the most interesting of Wright's

inventions during that first decade of his practice. It involves both his family and his profession and is intended to show how the latter, with its public and communal implications, may be merged harmoniously with the former, which is intimate and private." (5)

If Wright's studio epitomizes the sub-urban ideals of its designer, Le Corbusier's Atelier at 35, rue de Sèvres in Paris was a true example of an urban lair. It was located on the ground floor of a disaffected gallery in an old Jesuit building. In 1924 Le Corbusier transformed one of the galleries of the building into a studio. It would remain his headquarters until his death in 1965. The atelier comprised principally a long room which culminated on a wall supporting a fresco painted by Le Corbusier himself. Ten large windows provided light on one of the sides. Access to the studio was difficult since one was required to follow a complicated path to arrive at the Studio. Marc Bédarida tells us: "Past the Porte Cochère one had to cross a court watched over by a suspicious concierge, traverse a long gallery, climb up a sombre staircase to reach an almost dark landing, on which, finally, the door to the atelier opened. Le Corbusier loved to talk to the concierge: this saved him, he pretended, the task of reading the newspaper, instead allowing him to control the comings and goings of his colleagues and notice those who were late." (6)

Bédarida remarks that since the place was installed in a former religious institution it became, in a certain way, prophetic of the fact that those who would frequent Le Corbusier's atelier would consider themselves as disciples of a new order not unlike that of a monastery or convent, this time, however, their mission consisted in propagating the Corbusian credo. (7)

More intimate than the atelier at the rue de Sèvres was Le Corbusier's "Cabanon" built in 1952 at Cap Martin—on the site in which Eileen Gray had built the famous Villa E 1027b for Jean Badovici, himself a good friend of Le Corbusier. This elusive place in the historiography of Le Corbusier's work awaits further readings and interpretations about the use of the project as an exploration on some technical aspects of one of Le Corbusier's projects entitled Roq and Rob. The Cabanon work was completed in 1955 when the exterior spaces acquired their definitive physiognomy. It was, incidentally, in the ocean nearby that Le Corbusier, an extremely fit swimmer, drowned ten years later. (8)

In 1955, the same year that the Cabanon work was finished, Alvar Aalto inaugurated his new studio built in Munkkiniemi, a Garden City in the outskirts of Helsinki. The description of the studio in the book *Alvar Aalto* edited by Alec Tiranti is revealing: "It provides all the spatial requirements necessary for an architectural office. Because of the thoroughly collegial relationship between Aalto and his associates, all academically trained architects, this office has been designed "as if for a family". The working atmosphere, too, unfolds in this pattern.

The office consists of two large drafting rooms each with its own reception areas. Neither of the two drafting rooms has a special role or predominance over the other. They therefore can be used interchangeably for larger or smaller projects. The building has no windows on the streets side and is well insulated from exterior disturbances. For this reason it opens onto a garden surrounded by an open amphitheatre—available to all associates for lectures, good fellowship and recreation." (9)

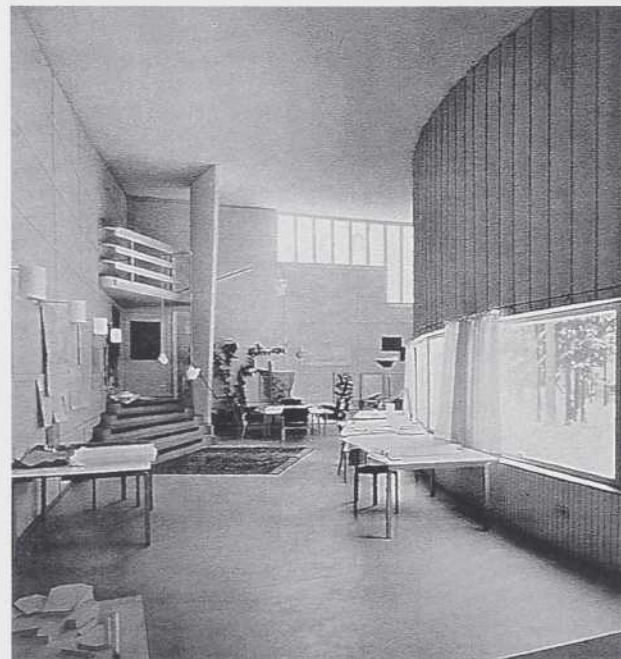
Here we have the ultimate lair. A secluded arcadian place of architectural operations which responded to the suburban landscape in a very effective manner.

Although geographically, temporally, and culturally removed the studios of these three significant architects share that important trait of being active places in which the process of design occurs

simultaneously with the exploration and implementation of design ideas in situ. This is a persistent idea which seems present in many of today's architects practices whether in New York, Madrid, Bogotá or Montréal.

ENVOI (PERSONAL)

The physiognomy of Montréal discreetly hides and disguises the many architectural practices which, in various degrees, intervene in the making of the city. Illustrated in the following pages are seven, among the many dozens, of those architectural practices. Shown here is a plurality of settings, each one representing a particular design approach and responding to different constraints and objec-



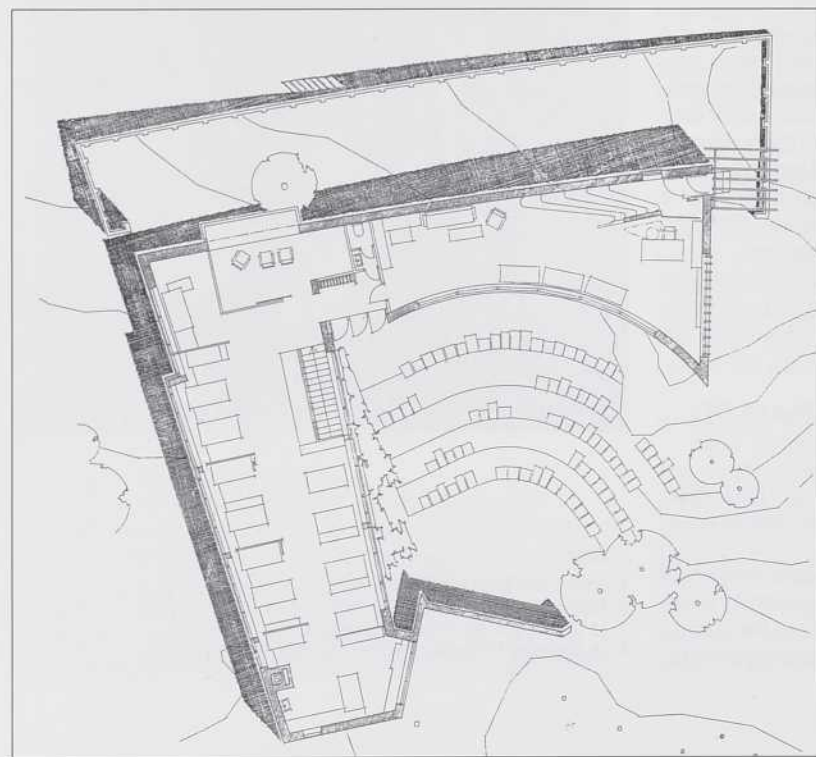
tives. Their strong, although discreet presence in the city is in all cases the result of a sensitive and meaningful appropriation on the part of their new dwellers. The interpretations of the space of these practices will undoubtedly contribute to develop further understandings about the context in which they were generated, and the design intentions which are physically imprinted in them.

NOTES

1. I would like to acknowledge here the support and thoughtful criticism provided by my colleagues Annmarie Adams, Maureen Anderson and Pieter Sijpkes for the elaboration of this essay.
2. For an extensive discussion of the subject see ULMER, Greg, *Teletheory: Grammatology in the Age of Video*, New York, Routledge, 1989. p. 82-112, 209.
3. BALLARD, J. G. *Concrete Island*. New York., Vintage books, 1985.
4. HARRIS, Robert S., «A Design is a Spin-off in the Development of Understandings,» Eugene, Oregon, 1972 (Mimeographed.)
5. SMITH, Norris Kealy, Frank Lloyd Wright: *A Study in Architectural Content*, Englewood Cliffs, N.J., Prentice Hall, 1966, p.67-68.
6. BÉDARIDA, Marc, "Rue de Sèvres 35: L'envers du décor," in *Le Corbusier une encyclopédie*, ed. Centre Georges-Pompidou (Paris, Centre Georges-Pompidou, 1987), p. 354. (My translation.)
7. Ibid.
8. For a thorough discussion of the Cabanon see CHIAMBRETTO, Bruno, "Cabanon," in *Le Corbusier une encyclopédie*, éd. Centre Georges-Pompidou (Paris, Centre Georges-Pompidou, 1987), vp. 81-83.
9. GISBERGER, Editions, *Alvar Aalto*, Zurich, Editions Gisberger, 1963, p. 246.

BIOGRAPHICAL NOTE

Ricardo L. Castro is an associate professor of Architecture at McGill University. He is one of the members of the editorial board of *ARQ* and a regular contributor to the magazine.



1. Alvar Aalto studio. Interior of the curved studio.
2. Alvar Aalto studio. Plan of main floor.

SAUCIER + PERROTTE, ARCHITECTES, MONTRÉAL

MONTRER POUR CRÉER

«Habiter un lieu initiateur d'une démarche, marquer dans le temps et l'espace le moment de la création».

Il est possible de reconnaître la démarche de l'architecte en observant son oeuvre dessinée et construite. La publication et l'exposition permettent de rejoindre un public averti au fait des grands courants de création mais ne touchent pas ou très peu un public non initié.

On associera plus facilement le rôle de l'architecte à celui d'un producteur où l'acte de création prend peu de place. Ce état de fait nous amène à la nécessité de mettre le public en contact avec les différents phénomènes qui génèrent le processus d'invention de l'architecture.

L'installation de la firme, au rez-de-chaussée et à l'étage d'un édifice commercial, situé au 5334 boulevard Saint-Laurent, adresse cette question en la confrontant constamment à la nécessité de montrer.

Bien plus qu'un geste commercial, il s'agit là de l'illustration d'un désir de communiquer davantage. Cette nécessité de diffusion devient alors «geste de création».

S'installe alors un échange constant où à la fois le travail montré et l'observateur sont en représentation, un lieu de discussion qui ramène à la notion de théâtralité, un lieu qui stimule la création en y imposant cette nécessité constante de démonstration.

L'attention mise à l'installation de différents instruments de travail, qu'il s'agisse de dessins, de maquettes ou bien simplement d'objets stimulants, donne à chacune des étapes de création du projet sa pleine valeur et permet de prendre un recul nécessaire de plus, en permettant à des créateurs, qui proviennent d'autres domaines des arts visuels de présenter leur travail dans ce lieu, à la fois vitrine et galerie, d'éviter l'isolement de la profession et de réaffirmer cette nature de «lieu performant».

La salle d'exposition du rez-de-chaussée est aussi l'accueil aux espaces administratifs, à la salle de réunion, aux bureaux et aux services. L'ouverture dans le plancher du deuxième, en plus de mettre en relation visuellement les deux premiers étages et de donner de la verticalité à l'espace d'exposition au rez-de-chaussée, est traversé par un mur de toile, sorte de tableau sans références réelles à l'un ou l'autre des planchers. Ce tableau crée une brèche horizontale, regard du passant sur l'activité qui se déroule à l'intérieur.

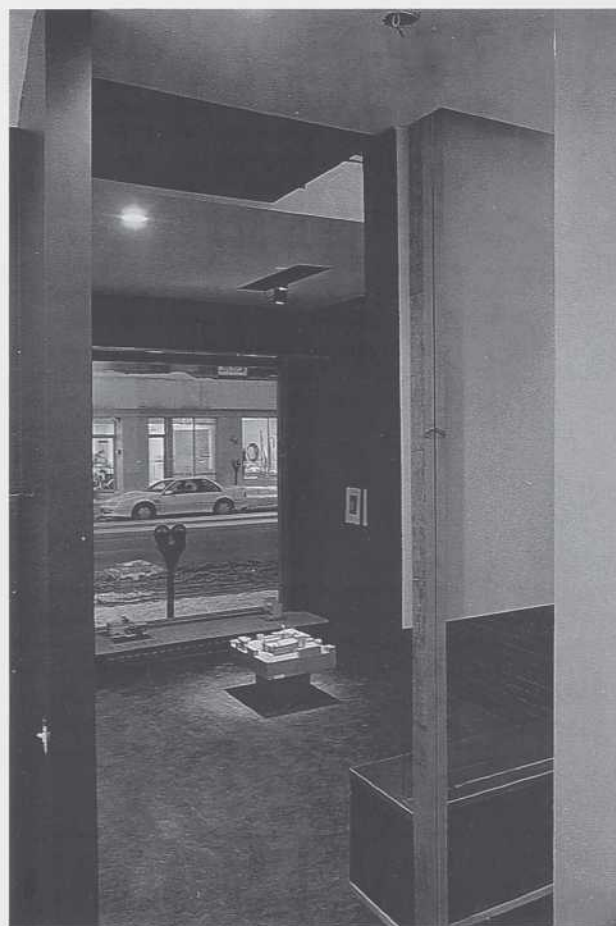
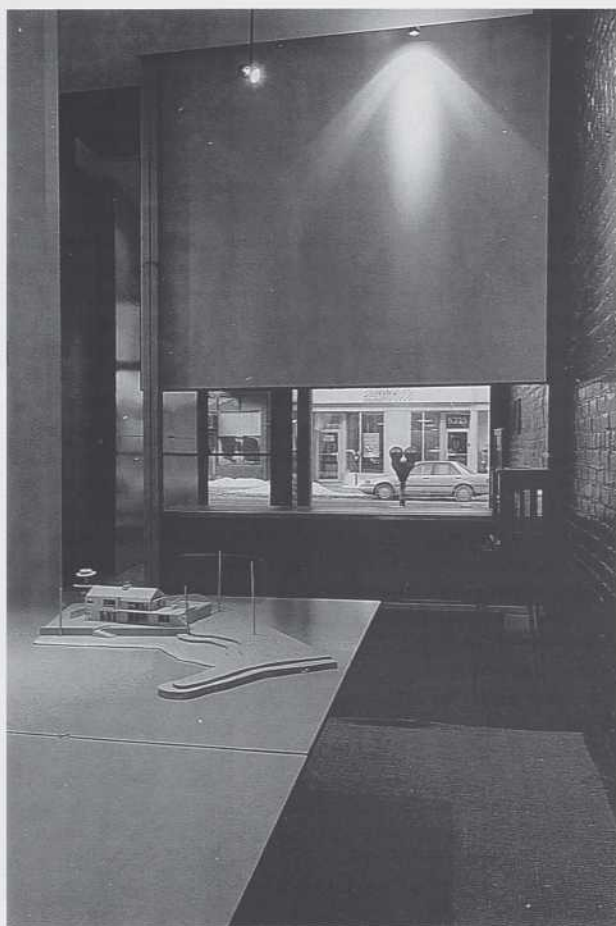
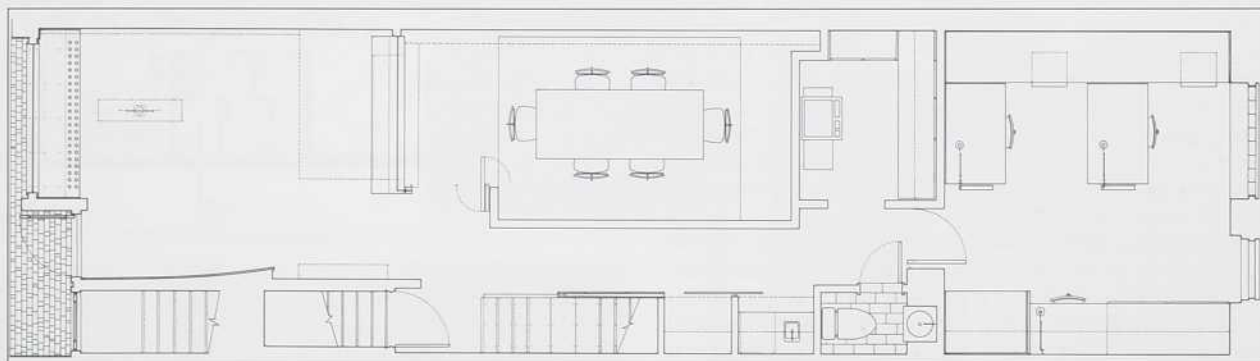
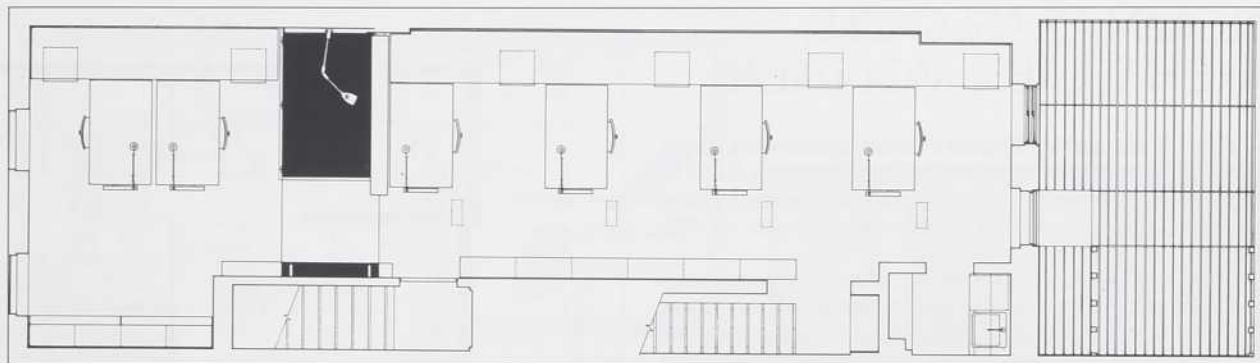
L'étage est accessible depuis le rez-de-chaussée par un escalier d'acier brut, visible de la rue, qui nous amène à l'atelier proprement dit. Cet atelier exploite la linéarité de l'espace et permet à chaque poste de travail d'occuper une bande de l'espace total.

Les matériaux utilisés témoignent du vocabulaire que la firme a élaboré dans ses projets précédents et constituent du même coup la base d'une recherche à plus long terme puisque certaines surfaces évolueront avec le temps.

Les couleurs choisies doivent convenir au travail de jour, des tonalités qui prennent un éclat nouveau sous les lumières artificielles du soir. Le mur de brique peint en noir continue d'exprimer la réalité structurale de l'édifice et devient une surface d'affichage qui disparaît au profit de l'oeuvre montrée.

Le mur rouge de l'entrée, surface parabolique, concentre l'attention du promeneur vers l'objet illuminé et marque un temps d'arrêt sur son parcours.

GILLES SAUCIER, ARCHITECTE



BLOUIN ET ASSOCIÉS, ARCHITECTES, MONTRÉAL

Au départ, le désir partagé d'habiter un espace qui soit nôtre. Choisi, qualifiable, identifiable. Cesser l'errance locative et puis mettre en pratique pour soi ce que l'on propose aux autres. Un espace à créer, pour créer... Construire à neuf à Montréal, près du centre, en 1989, pour fins d'architecture?!...

Enthousiasme vite réduit par les contingences du réel économique. Rien ne survint qui convint raisonnablement au rêve! Sinon d'hypothétiques et séduisants droits aériens au-dessus de la ville existante! Mais les échéances locatives pressaient. Fry Hall advint. Objet trouvé. Hors circuit. Au hasard d'une autre visite décevante, qui nous faisait passer là lorsque l'objet était à vendre, mais pour une autre clientèle. Vide monumental. Structure inscrivant un espace indicible. Lumière immanente. Coup de foudre. Temple. Cénacle. Lieu «ready-made». Réalité finale du rêve entretenu... Avec en prime l'épaisseur d'un temps à comprendre et scruter, et les contingences d'une construction à domestiquer. Travail psychanalytique autant que professionnel, l'interrogation se faisant dans les deux sens... Peut-on faire ceci?... Acceptera-t-il cela?...

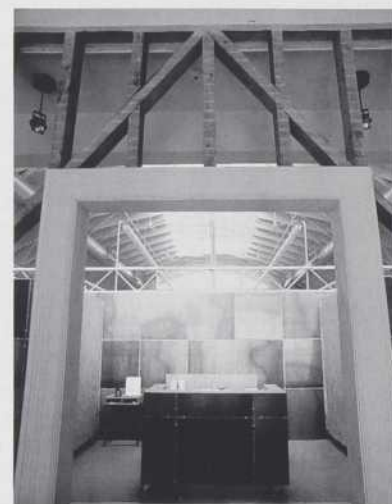
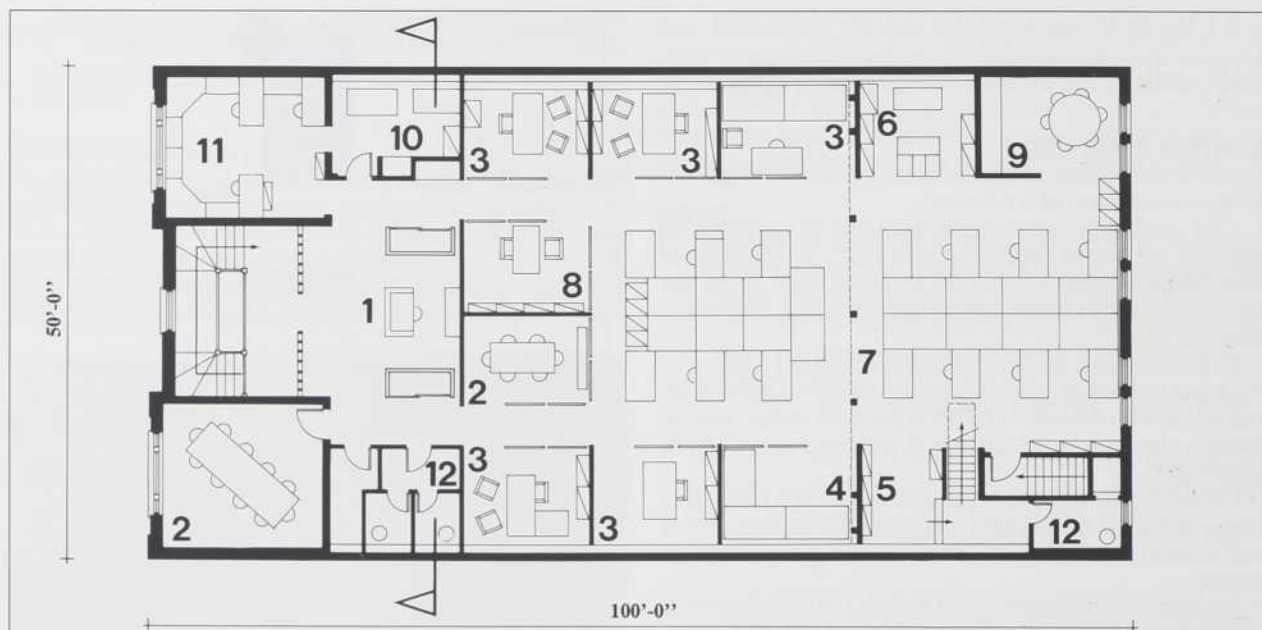
Construit en 1928, ce bâtiment avait été destiné aux activités sociales et récréatives des ouvriers de l'usine Fry lui faisant face, à l'intersection de la rue Masson et de l'avenue de Lorimier. Dans le contexte industriel des années 1920, ce bâtiment représentait la réponse éclairée d'une grande entreprise britannique, fondée par un quaker de Bristol en 1728 et teintée d'utopisme 19^e, à s'adapter à la problématique socio-économique. Ce paternalisme quaker intéressé à la réduction des tensions ouvrières se traduisit par un espace d'une générosité surprenante. Qu'il s'agisse de la lumière zénithale provenant d'un grand puits de lumière ou de la hauteur du volume central comportant double mezzanine à chaque extrémité, l'espace avait été manifestement conçu pour séduire et satisfaire. Dans les derniers feux de l'enthousiasme d'avant-crise... Il n'y a plus d'usines, il n'y a plus d'ouvriers. Fry-Cadbury est partie et Fry Hall, sommairement converti en atelier de production de fil à coudre et de «guenilles», s'est offert au hasard de notre passage. L'agence Blouin Faucher Aubertin Brodeur Gauthier et Plante s'en porta acquéreur.

Il y avait peu et beaucoup à faire pour installer une équipe d'architectes dans ce lieu improbable (les gestes majeurs étant l'addition dans le vide du gymnase, d'un plancher au niveau des mezzanines basses, la suppression de quelques pans de mur pour ouvrir davantage l'espace et l'installation de systèmes électriques et mécaniques adéquats). Il fut convenu d'intervenir minimalement en acceptant ce caractère poignant d'objet trouvé, par la mise en valeur des traces d'occupation antérieure, et par la mobilité et la réversibilité des interventions nouvelles. En s'attachant à mettre en résonance par touches agrégatives l'esprit du lieu et celui de ses occupants. En s'attachant également à collectiviser l'exercice, pour en extraire en synthèse un portrait-robot de la firme. Avec ses contradictions et ses gestes inachevés...

D'objet trouvé à «work in progress»... Voilà où nous en sommes! La modestie relative de l'opération, son caractère inachevé, peut-être même inachevable, ainsi que la situation du bâtiment au sein d'un environnement urbain ingrat avaient suscité certaines appréhensions quant à l'image ainsi projetée par l'agence auprès des clients et collaborateurs.

Ces interrogations se sont rapidement dissipées puisque, manifestement, ceux-ci apprécient le lieu autant que nous, si l'on considère que les réunions de travail et de rencontres tenues au bureau se sont multipliées spontanément et que personne ne le fuit quand arrive le soir!

PAUL FAUCHER, ARCHITECTE



L'ATELIER BIG CITY, MONTRÉAL

UNE PRATIQUE OUVERTE

L'espace n'est pas clairement délimité. Un regroupement plus ou moins fortuit de gens (artistes, graphistes, architectes échangeant sporadiquement idées, compétences et opinions, directement ou au hasard du papier photocopié, abandonné et recyclé), et une collection d'objets (mobilier rudimentaire nomade; assemblages prototypes de matériaux, de couleurs et de formes; équipement télématique partagé ou jalousement gardé) l'occupent. Ils en font aussi une sorte de laboratoire primitif.

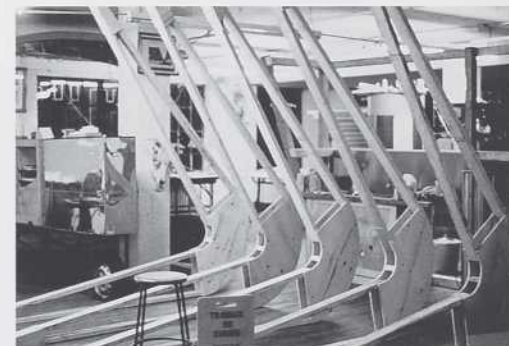
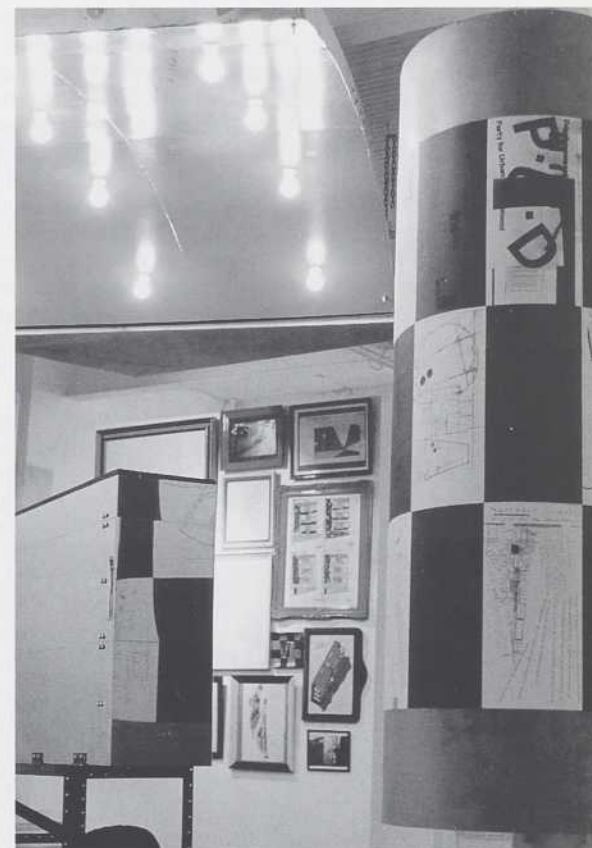
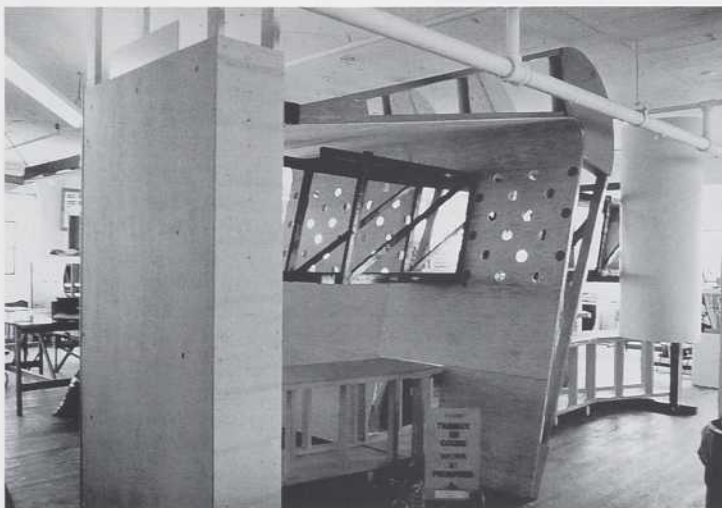
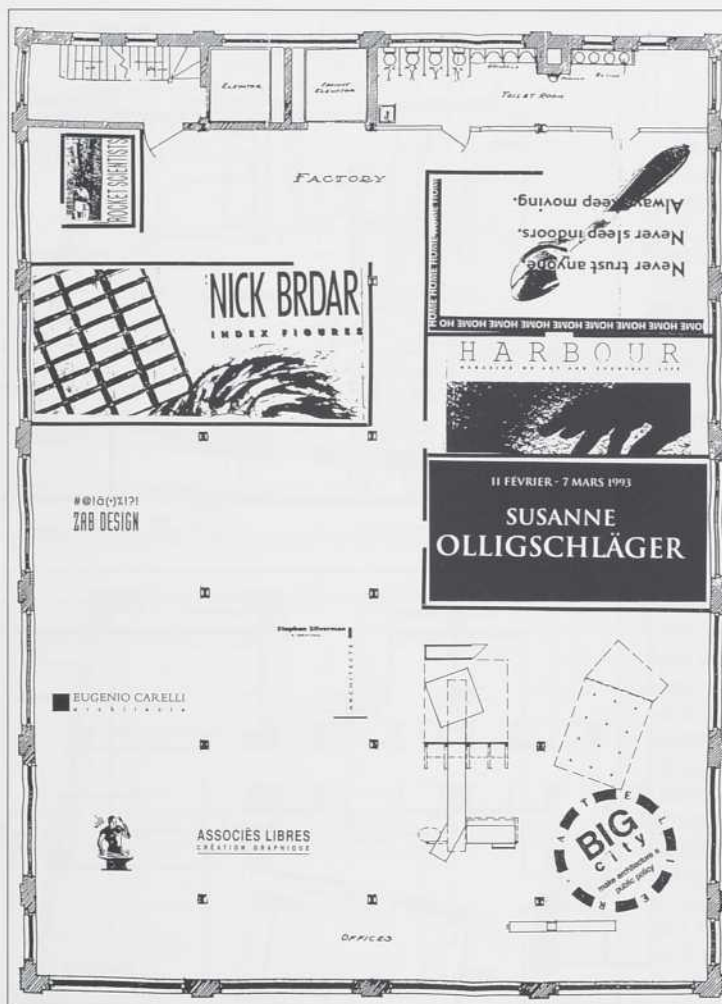
Le plan libre de l'étage, la vue «imprenable» sur la ville, la proximité de nos domiciles et un loyer très raisonnable ont motivé le choix du lieu. Son organisation subséquente découle de l'isolement fondamentalement utilitaire des artistes (peintres, sculpteurs, musiciens) aux activités secrètes, bruyantes ou odoriférantes, et du désir de conserver une plus grande partie de l'espace libre, peu hiérarchisé, ouvert. Ici, pas d'adresse corporative ni de seuil aisément identifiable, situation informelle assimilable à celle de l'atelier des écoles que nous n'avons jamais vraiment quittées et qui peut paraître, à prime abord, quelque peu désarmante pour le visiteur/client/fournisseur. Celui-ci n'y trouvera, par contre, ni porte close ni espace caché. Dit crûment, «*What you see is what you get*».

Le concours Chaussegros-de-Léry est le premier projet de l'atelier Big City. Depuis, notre travail s'articule, entre autres, autour de concours par le biais desquels sont développées diverses stratégies de design pour des programmes allant de la nouvelle bibliothèque d'Alexandrie au Centre d'interprétation du bourg de Pabos en passant par le réaménagement de Samarcande et la Caisse populaire de Drummondville; il s'articule aussi autour de petites réalisations locales, d'études architecturales et urbaines et de l'enseignement. Cette pratique *ouverte* nous a permis d'explorer sous plusieurs éclairages le travail d'architecture qui consiste principalement à interpréter et à modifier l'environnement par l'assemblage et l'installation de matériaux de couleurs et de formes - d'où l'atelier-laboratoire qui n'est pas en soi un projet fini mais un lieu d'expérimentation où sont assemblés prototypes et maquettes. L'atelier Big City a été créé en 1987. Il réunit les architectes Randy Cohen, Anne Cormier et Howard Davies. Il est présentement installé au 5^e étage d'un bâtiment de type «industriel», au coin des avenues Mont-Royal et Hôtel-de-Ville.

MAKE ARCHITECTURE A PUBLIC POLICY

Ce slogan sans doute redondant reflète une certaine angoisse face à la reconnaissance de l'architecture, mais reconnue l'est-elle véritablement?

ANNE CORMIER, ARCHITECTE



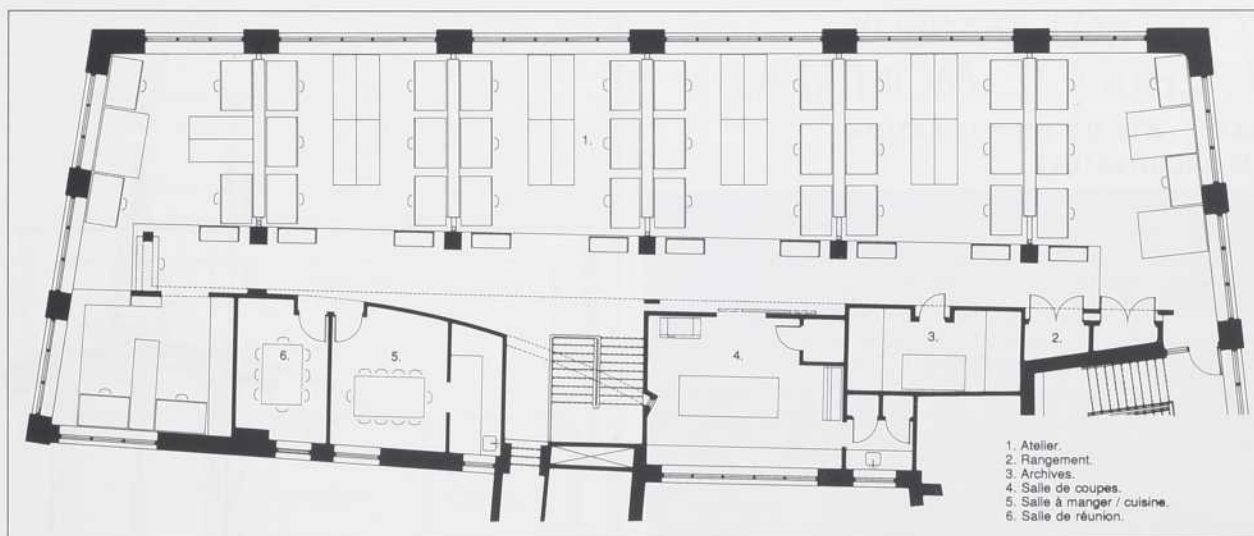
CARDINAL HARDY ET ASSOCIÉS, ARCHITECTES, MONTRÉAL

Pour une équipe d'architectes la possibilité de réaménager ses locaux, c'est une occasion privilégiée. Pour notre groupe, ce changement a coïncidé avec une étape de notre évolution. Ainsi, le triplex que nous occupions sur le boulevard Saint-Joseph imposait une ségrégation de l'équipe par étage, ce qui allait à l'encontre de notre philosophie. La décision de déménager dans un nouvel espace, plus ouvert, favorisant les échanges au sein de l'équipe, devenait une nécessité et convenait mieux à l'évolution de notre pratique en milieu urbain, engagée dans des projets d'échelles différentes: projets résidentiels, études de design urbain, projets d'architecture publique et commerciale. Ayant participé dans les mois précédents au concours pour l'aménagement du Vieux-Port de Montréal, sans toutefois en avoir encore obtenu les résultats, la visite du bâtiment de la compagnie *Bootlegger*, le «Credit and Warehousing Corporation», qui offrait une vue saisissante sur le Vieux-Port, sut retenir notre intérêt.

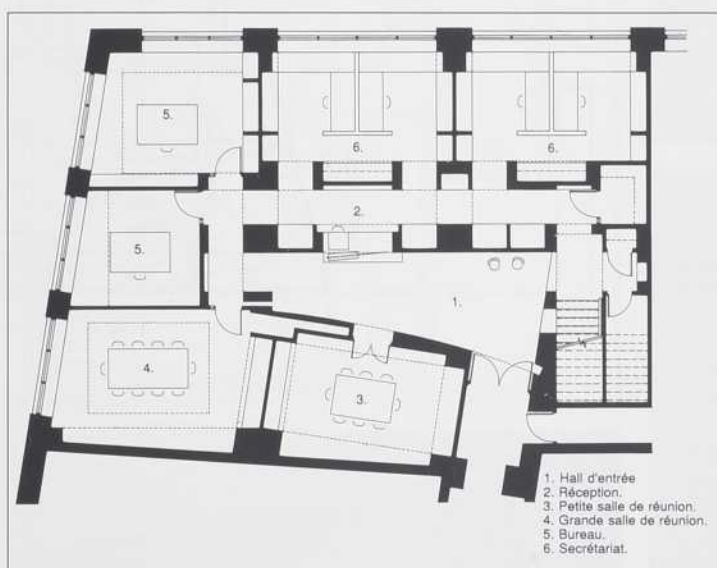
Aujourd'hui, le fait d'occuper un étage et demi dans un espace à aire ouverte de ce bâtiment anciennement affecté à des activités industrielles, répond bien à notre concept de travail collectif. Aménager nos locaux dans un édifice situé dans l'enceinte des anciennes fortifications de la Cité, à la limite d'un quartier en devenir (Faubourg Québec), relève d'un engagement qui, tout comme notre pratique professionnelle, nous amène à définir nos interventions dans le plus grand respect du milieu existant. Nous avons pris le parti de mettre en valeur les qualités intrinsèques du bâtiment: le fenêtrage, la structure, la hauteur et le dégagement de l'espace, ces qualités qui précédemment avait été niées par un aménagement conventionnel, très cloisonné avec sous-plafond empêchant la lecture de cette architecture industrielle. Les lieux sont structurés tout en demeurant flexibles aux modifications des équipes de travail. Notre projet va de l'aménagement des espaces jusqu'à la conception des meubles intégrés. Les matériaux choisis sont dans l'esprit du bâtiment à facture industrielle: panneaux de contre-plaqué fini merisier, acier brut avec laque transparente, sol en ardoise naturelle, murs de gypse, structure brute apparente. Le plafond de béton brut exposé de même que les colonnes et les chapiteaux sont les supports de tous les systèmes de mécanique et restent visibles. Le mobilier, les supports et les murets construits de matériaux finis jusqu'à une hauteur de huit pieds, définissent un environnement correspondant aux besoins d'une équipe d'aménagistes pour lesquels la qualité de l'espace de travail prend tout son sens.

L'étage inférieur est réservé aux locaux administratifs et aux salles de réunion. Une division minimale du demi-étage inférieur répond aux fonctions qui nécessitent un cloisonnement tout en conservant dans la mesure du possible une certaine transparence: entrée, réception, secrétariat. L'étage supérieur loge l'atelier et les locaux techniques d'appoint. Le plan est clair: parallèlement à une circulation dans l'axe longitudinal qui constitue l'espace commun, du côté d'un fenêtrage fort généreux avec orientation sud, l'atelier est divisé en îlots dictés par la trame structurale. Un mur fragmenté sur cet axe crée une épaisseur dans laquelle s'insèrent les bibliothèques. En face, les locaux techniques fermés, correspondant aux fonctions de support de l'atelier, s'ouvrent sur cet axe. L'aménagement de chaque îlot, occupé par une équipe regroupée autour d'un projet spécifique ou d'un champ d'intérêts, assure un minimum d'intimité tout en maintenant une appartenance visuelle à l'ensemble de l'atelier. L'espace ainsi créé contribue à favoriser les relations entre tous les membres de l'équipe.

AURÉLE CARDINAL, ARCHITECTE



1. Atelier.
2. Rangement.
3. Archives.
4. Salle de coupes.
5. Salle à manger / cuisine.
6. Salle de réunion.



1. Hall d'entrée
2. Réception.
3. Petite salle de réunion.
4. Grande salle de réunion.
5. Bureau.
6. Secrétariat.



LOUIS-PAUL LEMIEUX, ARCHITECTE, MONTRÉAL

KAOS, ATELIER D'EXPLORATION
EN ARCHITECTURE

TRAJECTOIRES

Après quatre ans d'existence, toujours de la soi-disante «jeune architecture», me demander de prendre la parole sur l'aspiration à la commande, parler de ce bureau d'architecte qu'est Kaos, atelier d'exploration en architecture, devient un prétexte privilégié pour définir ma vision du rôle de l'architecte.

Parler du bureau d'architecte, de son bureau d'architecte, c'est avant tout parler du lieu conçu pour penser et faire l'architecture. C'est ouvrir la discussion sur cette pratique, celle de l'architecture que l'on voudrait voir osciller entre la pratique artistique, sociale et technique... et pourquoi pas... poétique. C'est parler de la transdisciplinarité, de l'éclatement de la marge, de la pratique redéfinie; de l'exploration.

L'atelier se veut être un lieu de réflexion et d'émulation sur l'idée du projet, ce projet contemporain constitué d'une étude du faire, intégré à la doctrine architecturale. Penser sur le faire, c'est penser sur la technique de *projetation*, c'est penser sur ce qu'on doit faire en faisant l'architecture, c'est-à-dire sur la méthode, celle de la programmation.

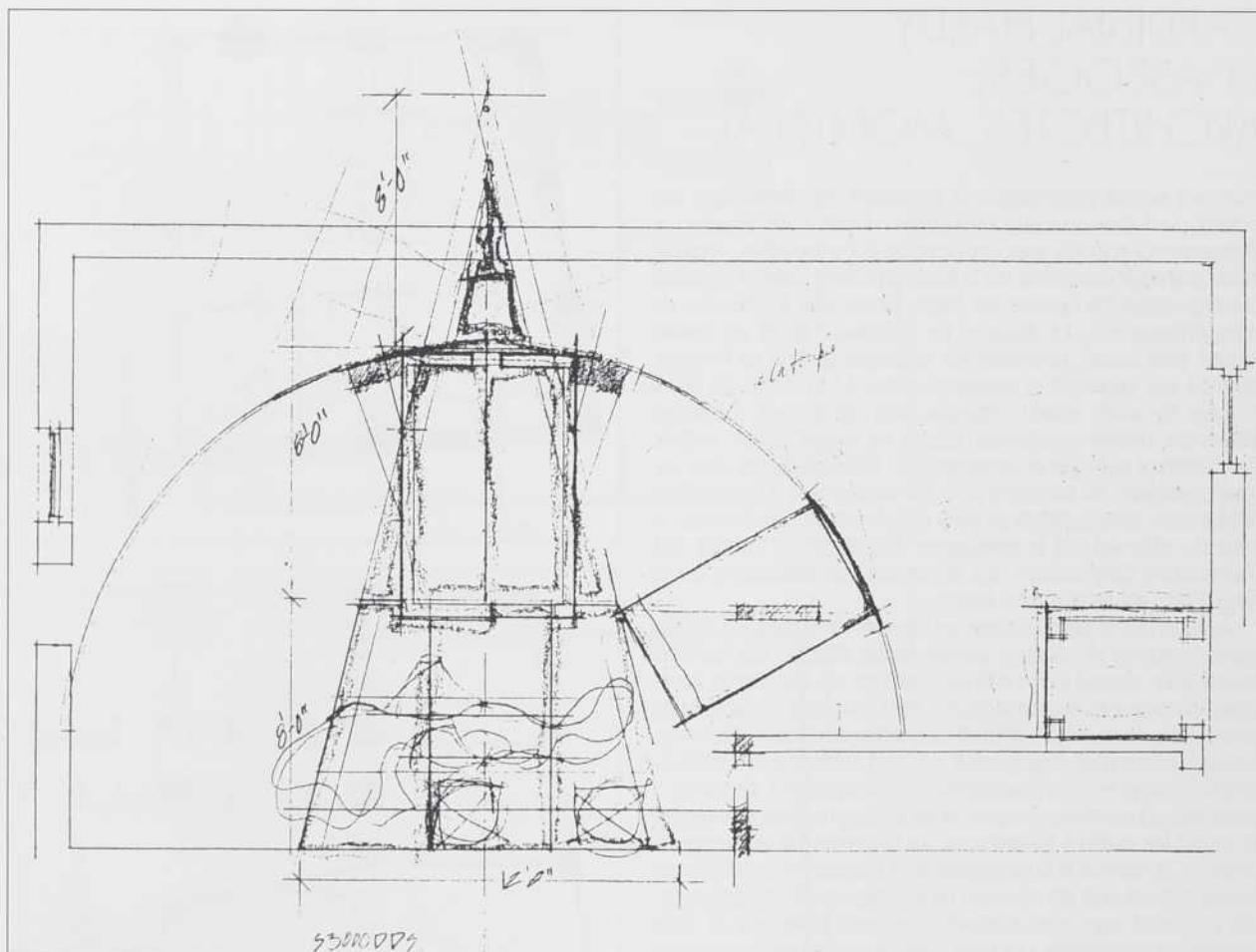
Cet espace-atelier, lieu de réflexion par le projet (chose mentale) et lieu de production par la tectonique (acte de bâtir), reflète les enjeux de cette pratique, transpire par son intériorité le désir de l'architecture. Parler de son aménagement me semble impossible; greffé à un édifice résidentiel, il évoque cette machination à redéfinir le bureau d'architecte.

Esquissé sommairement, avec un budget plus que réduit, l'hybridation s'est produite, les structures sont apparues. Et au fil des années, projet après projet, ce désir de l'exploration est venu tapisser les murs, greffer des objets, transformer le lieu.

Cet espace-atelier, processus à penser et à fabriquer l'architecture, n'exclut pas le client, mais l'invite à venir s'imprégner de l'imaginaire de l'atelier Kaos, de cet imaginaire qu'on appelle le dessin...

Ont collaboré d'une façon soutenue à ma réflexion sur l'architecture, Isabel R. Laliberté, Philip Lupien et plusieurs autres.

LOUIS-PAUL LEMIEUX, ARCHITECTE



MERCIER, BOYER-MERCIER, ARCHITECTES, MONTRÉAL

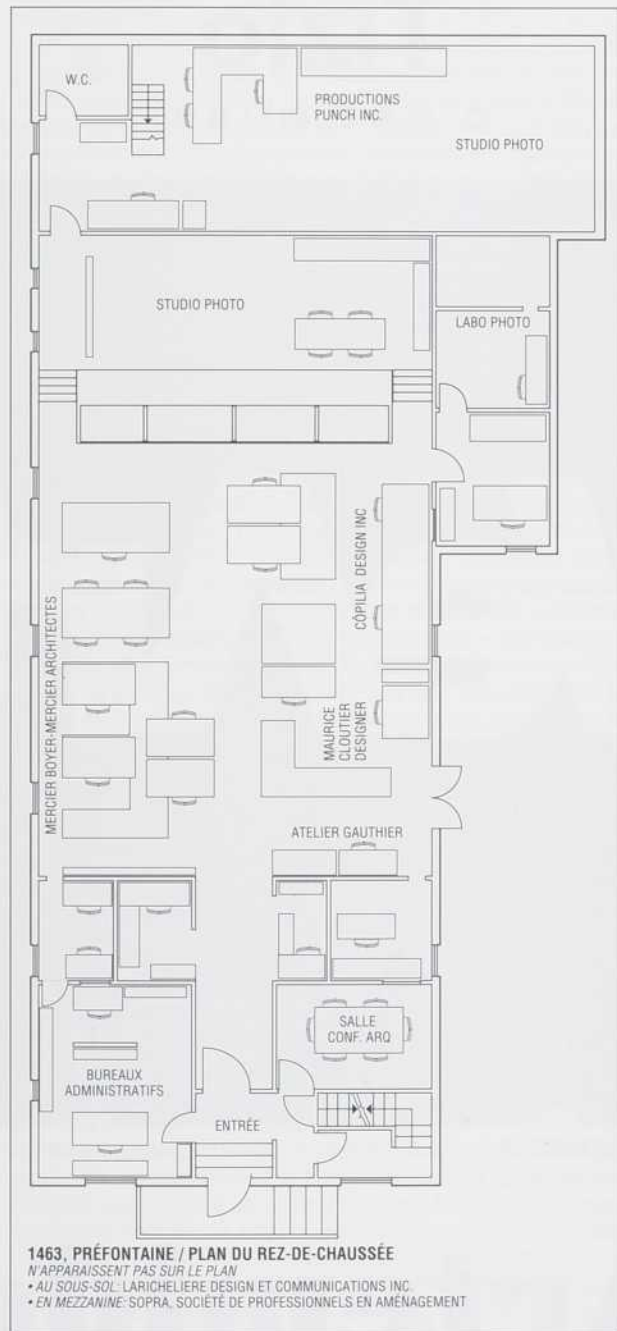
Si l'instant précis de la fécondation n'est jamais connu, tout au moins peut-on reconnaître les circonstances qui ont abouti à la gestation d'une idée. Le moule de l'agence MBM architectes, selon toute probabilité, s'est formé à deux moments personnels d'envoûtement déclenchés par la découverte de l'esprit du Bauhaus et de l'expressionnisme en peinture et en sculpture.

Le Bauhaus proposait une vision élargie et novatrice à une profession qui avait peine à s'arracher du classicisme. Une vision qui faisait appel à des collaborations entre divers créateurs et qui cherchait à retrouver le romantisme de l'époque gothique. Une forme de libération qui correspondait en tous points à l'esprit des années soixante au Québec et qui a fasciné plus d'un étudiant en architecture à l'époque. Seconde circonstance favorable, l'école de la rue Saint-Urbain voisinait celle des «Beaux-Arts» où s'étaient regroupés les tenants de l'abstraction lyrique suite aux manifestations de Paul-Émile Borduas et d'Alfred Pellan. Il va sans dire que les attitudes n'étaient pas à l'académisme dans cette institution qui radiait de l'exaltation de la création : celle qui est portée par la vision subjective du monde. Une fièvre si séduisante qu'elle contagiona quelques jeunes architectes au point où les premiers locaux de MBM se retrouvèrent chez des artistes, rue Saint-Nicolas dans le Vieux-Montréal. Un contact qui se perpétua sous une forme ou une autre jusqu'à l'installation actuelle, rue Préfontaine. Les vertus «transculturelles» étant un acquis dans son fonctionnement, le «grand atelier» réunit bientôt d'autres professionnels de mêmes convictions. Ainsi naquit le «Groupe culturel Préfontaine» formé de graphistes, photographes, architectes, designers industriels, architectes du paysage, peintres, étalagistes, aménagistes. De cette synergie entre architectes, graphistes et photographes apparut pour le meilleur ou pour le pire, la revue *ARQ*, qui aujourd'hui par un retour des choses, rend hommage à son concept générateur.

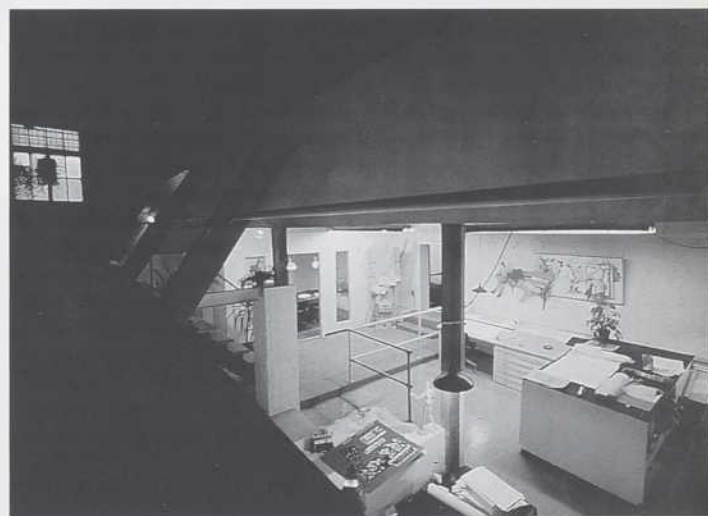
Le «grand atelier» du GCP se présente en un espace ouvert de 600 m². Il avait été planifié à l'origine comme une salle communautaire reliée à une église anglicane. Le St-Mary's Hall bâti en 1928 et implanté dans un quartier francophone reçut bientôt sa classification typologique: le «meeting place» devint «mitaine» dans le vocabulaire local.

Le bureau des architectes qui occupe environ 120 m² de plancher est devenu en 1990 et pour une session, un atelier «extramuros» de l'École d'architecture de l'Université de Montréal. Cette ouverture aux architectes en devenir cadrait en tous points avec l'esprit de l'agence: la pédagogie se voulant un lieu de remise en question, d'idéation, d'actualisation du projet et de recherche de l'imaginaire; c'est-à-dire de l'«au-delà» des formes qui caractérisent le lieu dans son projet, la ville. Ce rajeunissement, tout autant apprécié par l'aîné des associés et doyen des praticiens au Québec (Henri Mercier a célébré en février ses quatre-vingt-neuf ans et ses cinquante-six ans de pratique) complète le cycle: un retour aux sources, la pluridisciplinarité offerte à la clientèle, et une pratique qui se partage entre l'enseignement et l'exécution, un «mode d'opération» à l'europpéenne toujours inspiré par la célèbre école de Weimar et de Dessau.

PIERRE BOYER-MERCIER, ARCHITECTE



1463, PRÉFONTAINE / PLAN DU REZ-DE-CHAUSÉE
N'APPARAÎSSANT PAS SUR LE PLAN
• AU SOUS-SOL: LARICHELIÈRE DESIGN ET COMMUNICATIONS INC.
• EN MEZZANINE: SOPRA, SOCIÉTÉ DE PROFESSIONNELS EN AMÉNAGEMENT



Artemide

c'est plus
que la

Tizio

c'est aussi



VestArt

MILANO-TORINO MILANO-VENEZIA LITECH SIDECAR MEMPHIS ALIAS LUCEPLAN

Artemide

nouvelle collection 1993
nouvelle salle de montre

ESPACE
LUMIERE

1081, Avenue Van Horne
Outremont, Québec, H2V 1J6

TÉL: (514) 948.45.51
FAX: (514) 948.45.52

Voisin de
RAMCA

ATELIER ET BUREAU

L'ORIGINE DES IDÉAUX DE LA PRATIQUE AMÉRICAINE

HÉLÈNE LIPSTADT, PROFESSEURE,
UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

*L'espace de travail des architectes est
autant un lieu d'affiliation
professionnelle que de distinction.
Expression de la compétence, il est
aussi, passé la scène des espaces
publics, révélation du processus de
travail. Dans l'atelier, lieu de
collaboration, et dans le bureau, lieu
de production rationnelle, se
manifestent deux conceptions
opposées de la pratique qui ont
marqué de manière complexe
l'organisation des agences
d'architecture américaines au moment
de leur instauration, dans la seconde
moitié du XIX^e siècle.*

L'AGENCE INVISIBLE

«*The business of America is business*», sont les paroles devenues désormais célèbres d'un membre du cabinet présidentiel d'Eisenhower. Dans une telle culture, il n'est nullement étonnant que le bureau d'une agence d'architecture joue un rôle important. C'est là que les architectes pratiquent et que la similitude entre les services qu'ils offrent et ceux proposés par d'autres membres des professions libérales se manifeste. Cet espace d'affiliation en est aussi un de distinction, l'expression non seulement d'un goût, mais d'une créativité individuelle. Quelquefois, un manifeste de principes donne naissance à un bureau. Pourquoi donc s'est-il avéré si difficile de découvrir l'espace du bureau de l'architecte américain dans les études historiques et sociologiques et, fait surprenant, relativement rare de l'y voir traité dans des revues d'architecture aux États-Unis? (1).

On peut se demander si ce silence relatif au sujet du lieu de travail de l'architecte n'est pas le résultat d'une compréhension—tacite, mais bien partagée—que l'espace est autant une révélation qu'une expression. On convient que le bureau est conçu pour annoncer le haut niveau de professionnalisme du praticien et pour impressionner le futur client par son art. Derrière la scène des espaces publics—salles d'attente et de conférence—se dévoilent des principes qui régissent tout le processus de l'architecture, de la création à la réalisation, la division du travail et le mode de production. Les capacités en matière de production, certes, mais aussi les politiques annoncées et celles qui sont réellement suivies, se révèlent à celui qui sait en faire lecture. Dans l'espace de bureau se rencontrent et se heurtent ces vérités comprises à moitié ou méconnues et les représentations de l'architecte comme membre d'un groupe social. Sachant que depuis Vitruve une série de dichotomies —théorie/pratique; architecture/construction; art/profession— ont révélé ces catégories structurantes de la pensée de l'architecte sur lui-même (2), on ne s'étonne pas de découvrir une telle taxinomie dans la pensée de l'architecte quant à l'organisation de son travail. C'est la célèbre paire, atelier/bureau.

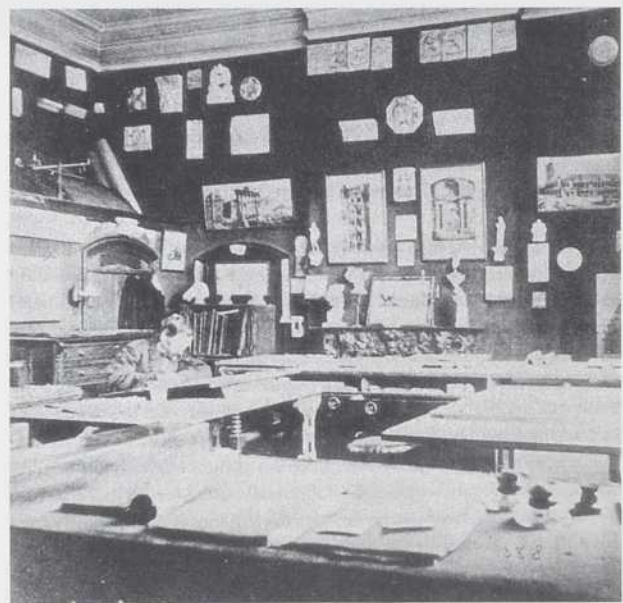
ATELIER ET BUREAU: RÊVE DU PRATICIEN; RÊVE DE L'HISTORIEN

Selon l'architecte-ethnologue, Dana Cuff, les membres d'une agence d'architecture ont des idées fort différentes quant à l'organisation de la pratique qui les unit. Deux idées —qu'elles soient nommées images, représentations, ou idéologies, selon les différents chercheurs importe très peu— se manifestent dans les pensées. D'une part, l'atelier, lieu de collaboration, et de l'autre, le bureau, lieu de la division des tâches et de la spécialisation. Cuff est d'avis «*que le modèle de l'union atelier/pratique est considéré encore comme une forme idéale de la pratique de l'architecture*». (3) Depuis des années, le mot «atelier» —aussi utilisé en anglais— se confond avec l'idée du travail en équipe (*teamwork*). Un exemple récent l'illustre. Il est bien connu que la grande agence Skidmore, Owings & Merrill [SOM] représente, depuis les années 1950, le paradigme de la pratique désignée sous le terme de «bureau» (*office*). Chacun des bureaux quasi-indépendants de SOM —en 1987, l'agence en comptait sept— est divisé en unités autosuffisantes (*self-sufficient*), et indépendantes. Chaque projet passe d'équipe en équipe, sous la surveillance d'un partenaire pour le design et d'un autre pour l'administration. La philosophie est celle du travail en équipe. Or, selon le porte-parole de Hellmuth, Obata and Kassabaum, Inc. [HOK], le mode de fonctionnement chez SOM, leur plus grand concurrent, doit être décrit comme un «*atelier system*», car «*cette expression que nous a léguée le passé Beaux-Arts, laisse entendre que, dans une agence, on forme des équipes de designers pour surveiller un projet du commencement jusqu'à la fin*». HOK, par contre, représente l'*office* par excellence, car chez eux la spécialisation et la division du travail sont tellement nettes qu'une seule personne, le gérant du projet, accompagne un projet de sa conception jusqu'à

sa réalisation (4). La publication de ce numéro d'*ARQ* nous permet de regarder de près le bien-fondé de l'histoire de cette antinomie, car, comme l'exemple de HOK le démontre, la taxinomie a acquis une légitimité du fait même de ses origines historiques. Pour vraiment en comprendre le sens, il faudrait retracer toute l'histoire de l'École des Beaux-Arts en Amérique du Nord, en remontant aux premiers récits historiques sur la pratique de l'architecture aux États-Unis. C'est probablement dans la biographie de Henry Hobson Richardson, écrite par Mariana Griswold Van Rensselaer en 1888, qu'apparaît, pour la première fois, l'idée de l'atelier comme lieu de collaboration (5). Il importe donc ici de démontrer qu'au moment où ces deux conceptions de la pratique s'instauraient dans les agences américaines, l'atelier et le bureau se reliaient dans un rapport beaucoup plus complexe et varié qu'une simple opposition de termes.

LES CONDITIONS AU DÉPART: RICHARD MORRIS HUNT, HENRY HOBSON RICHARDSON ET L'AMÉRICANISATION DE L'ATELIER

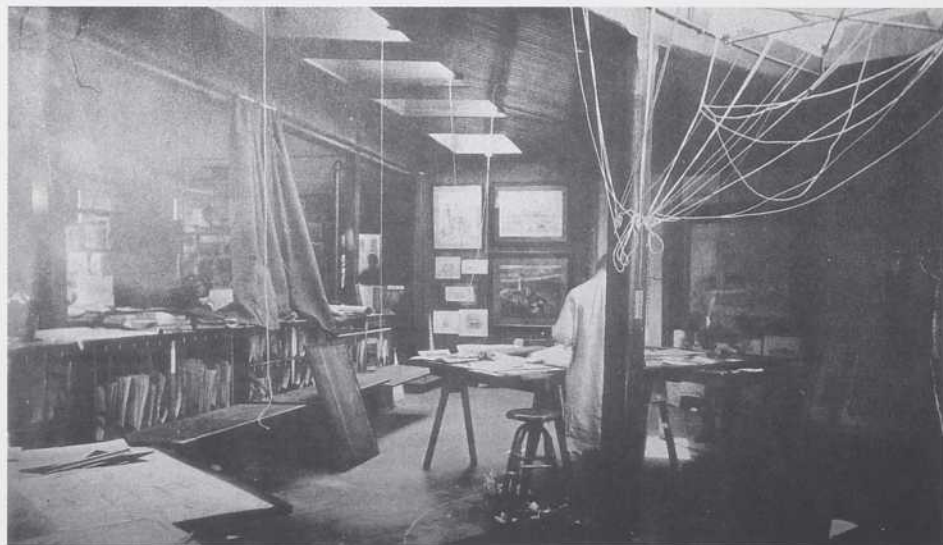
David Van Zanten, dans un brillant article, peint un portrait de la pratique au moment de sa rencontre avec ce qu'on dénomme «l'incorporation de l'Amérique». Les clients institutionnels et commerciaux, les projets, et l'industrie de la construction grandissent en taille et en complexité. Parmi les clients autant que parmi



1. Le studio de Richard Morris Hunt dans les Tenth Street Studios, c. 1859. (Tiré de BAKER, Paul R., *Richard Morris Hunt*, Cambridge, The MIT Press, 1980, p. 101).

leurs agents, la structure de la société anonyme s'étend (6). L'importation de l'atelier de France et son introduction dans les agences d'architecture peuvent sembler d'une importance moindre. Quoi qu'il en soit, l'ouverture en 1857 d'un atelier de ce genre dans les Tenth Street Studios par Richard Morris Hunt, le premier Américain à fréquenter l'École, est soulignée par plusieurs historiens comme un moment décisif dans l'histoire de l'enseignement aux États-Unis. Bientôt Hunt séparera son atelier de son agence, mais pendant les années de la fusion, il aura formé de nombreux futurs praticiens et enseignants (7). L'intérieur de l'atelier, qui combinait une bibliothèque (Hunt en avait une de première importance), une collection d'antiquités et de moulages d'inspiration antique, de fragments d'ornements et d'albums de photos de bâtiments anciens, ainsi que les perspectives de la production récente de Hunt, devient un modèle pour l'aménagement de l'agence américaine. Exception faite de ses propres dessins, tout est d'origine européenne, mais la combinaison, tout comme l'espace de l'atelier-agence, s'éloignent beaucoup du modèle français.

2. L'atelier et bureau de Henry Hobson Richardson, Brookline, Massachusetts, c. 1886. (Tiré de O'GORMAN, James, *H. H. Richardson and his Office: Selected Drawings*, Boston, David Godine, 1974, p. 7).
3. Le «study-library» de Henry Hobson Richardson, Brookline, Massachusetts, c. 1886. (Tiré de O'GORMAN, James, *H. H. Richardson and his Office: Selected Drawings*, Boston, David Godine, 1974, p. 9).
4. Plan de l'agence de Burnham and Root, Rookery Building, Chicago, c. 1888-1889. (Tiré de SAINT, Andrew, *The Image of the Architect*, New Haven, Yale University Press, 1983, p. 86).



D'une part, le bâtiment tout entier, une oeuvre de Hunt, innovait sur le type français d'atelier d'artiste. La moitié des studios était aménagée en espaces de travail, l'autre moitié en *live-in studios*, l'ensemble étant conçu pour être loué à des artistes. Le plan du bâtiment — un carré vide renferme une cour vitrée abritant un espace d'exposition — reprend celui du Palais des études de l'École des Beaux-Arts (8) et non celui de ses ateliers privés. Ceux-ci étaient logés dans des espaces hétéroclites — greniers, fonds de cours — et dispersés dans le quartier de la rue Jacob. D'ailleurs, la façade des studios s'inspire, selon Sarah B. Landau, de celles de l'avant-cour de l'École. Durant les jours d'expositions collectives, les portes entre les ateliers et les studios s'ouvraient pour accueillir les visiteurs. L'atelier de Hunt se différencie des ateliers privés de l'École par la présence continue du patron, qui l'habitait, sa décoration soignée, sa proximité à d'autres studios d'artistes, ainsi que sa capacité d'accueillir un public d'amateurs d'art mondains (9).

En 1878, un autre ancien élève de l'École, Henry Hobson Richardson, s'installera à Brookline, non loin de Boston, combinant agence, maison et atelier. Le choix était insolite, mais la santé précaire de l'architecte, ainsi que ses liens avec des clients aisés résidant aux alentours, le justifiaient. Richardson y annexa un abri, un *shed* d'un étage, dont le toit plat et la construction légère rappelaient ceux d'un poulailler, d'où son nom, les *coops*. D'après le plan et les photos, cet ajout avait tout ce qu'il fallait pour joindre la pratique à l'enseignement: des rangées d'espaces demi-fermés pour les planches à dessiner; une lumière zénithale provenant de *skylights*, un espace d'exposition ainsi que des murs aménagés pour le rangement des dessins et de la collection de photos de l'architecte. Autour, on accrochait des moulages et des dessins encadrés. Un passage menait au *study-library* de Richardson, auquel les élèves et les employés avaient libre accès, car c'est là que se trouvait la bibliothèque. Richement décorée dans un style oriental (plafond doré, tapis d'Orient sur fond bleu, lampes et cloches d'Arabie et d'Asie, divans, et plus encore), la pièce était, selon les termes d'un ancien de l'agence, un *dreamland beyond*, un lieu de rêve où les jeunes hommes pouvaient se retirer. Patron et élèves soupaient souvent ensemble, on jouait au tennis, et l'atmosphère était, aux dires de Mrs. Rensselaer, «paternelle» (10).

Inspirés par Mrs. Rensselaer, les historiens insistent sur le fait

que c'est ici, et non chez Hunt, que la méthode de travail dite «de collaboration et de participation», la fraternité et le *sharing* d'un *team* de l'École des Beaux-Arts, prendront naissance aux États-Unis (11). En effet, le mode de production y était fermement organisé (12) et le passage de l'esquisse à main levée de Richardson, aux dessins à l'échelle exécutés par le dessinateur en chef reprenait exactement les méthodes de l'École, beaucoup plus hiérarchisées que n'aiment l'admettre les historiens américains. En fait, l'atelier de Richardson diffère plus de l'atelier parisien dans les rapports élève-patron que dans le mode de production ou la division du travail; ainsi peut-on conclure, comme le fait O'Gorman, qu'il représente l'ancêtre des célèbres studios-résidences de Frank Lloyd Wright. Mais eux aussi, étaient beaucoup plus hiérarchisés qu'on ne croit... (13). Ces différences revêtent une grande importance car elles sont à l'origine de l'idéal d'atelier dont parle Cuff.

L'ATELIER À NEW YORK...

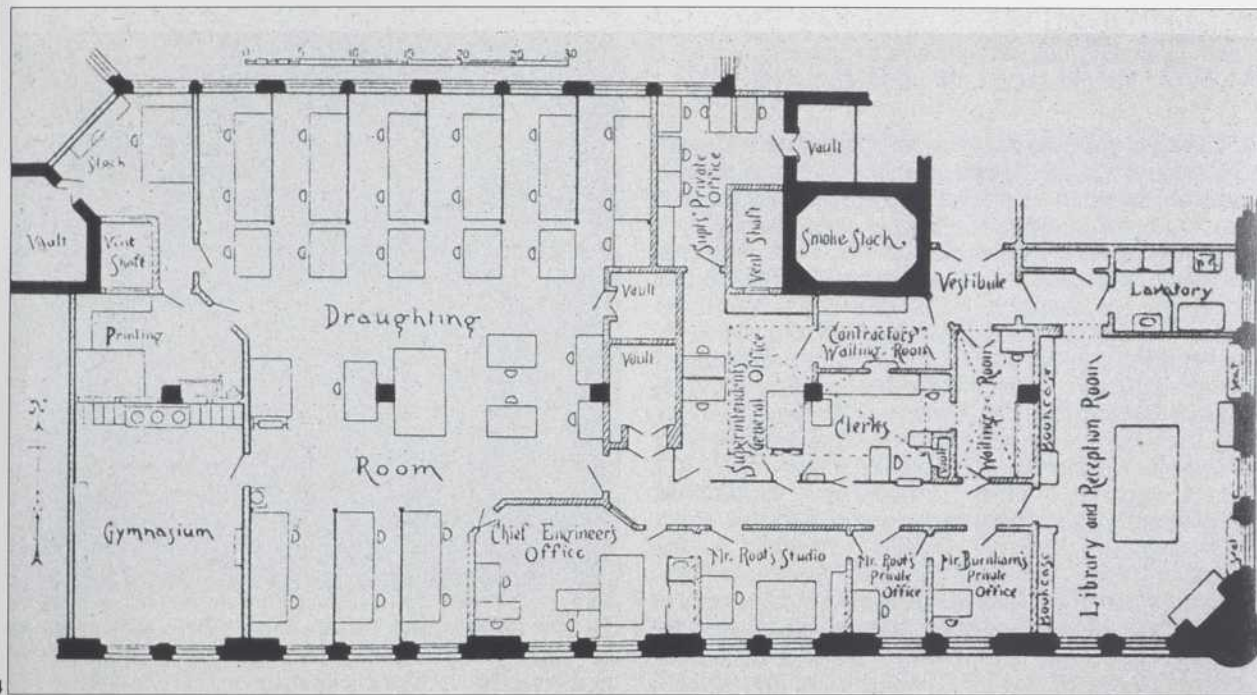
En 1879, deux anciens employés de Richardson, Stanford White et Charles McKim, avec un troisième architecte dont ils reconnaissent les capacités en matière d'administration, fondent l'agence McKim, Mead & White. Le nombre de dessinateurs, sept à l'origine, passe à soixante-dix en 1885 pour atteindre les cent vingt, en 1890, à l'apogée de leur croissance. Alors s'instaure ce que l'on considère être la deuxième phase de l'histoire de l'agence américaine. Comme le rappelle un ancien employé, «toutes les caractéristiques d'un atelier» y étaient réunies, l'atmosphère n'y était pas à l'«efficacité» mais à l'art. On veut y voir «la continuation de la mission pédagogique de Richardson», un lieu où les partenaires ont encouragé «un sens de la participation» (14). Cependant, la division du travail, du moins pendant les années de leur plus grand renommée — à l'ère de la construction de la Banque de Montréal et du Montréal Club sur la rue Sherbrooke — y était organisée et hiérarchisée. Pour un tel projet, l'un des partenaires, soit White, soit McKim, engagera un assistant expérimenté, qui constituera un groupe de dessinateurs. McKim plus que White imposait son autorité, et exigeait l'aide d'un assistant pour la moindre tâche, même pour tracer les premières lignes d'une esquisse (15). Seul l'espace de leur première agence est décrit par leur biographe. Il était composé d'une petite salle de réception pour la clientèle; de trois minuscules bureaux pour chacun

des partenaires, désignés comme le «Saint des Saints», *the Holy of Holies*, et d'un *drafting room* décoré des habituels moulages, fragments d'ornements et des rendus. Dans les bureaux subséquents, la salle des dessinateurs sera de plus en plus grande, mais toujours aussi simple. Plus tard, on y ajoutera une bibliothèque, une véritable nécessité, car McKim insistait pour que chaque ornement soit basé sur un modèle ancien, le «Létarouilly» étant considéré comme la «bible» du bureau. Si, selon Bernard M. Boyle, l'historien de la pratique américaine, il faut voir avec cette agence les débuts de la répartition des responsabilités entre le partenaire chargé du design et le partenaire chargé de l'administration, et la division des tâches entre partenaires et employés, il faut aussi reconnaître que l'«esprit de l'atelier» — celui de «fraternité et de participation» — demeurait un «idéal» (16).

...LE BUREAU À CHICAGO...

Or, à Chicago, chez Burnham and Root, rapporte Boyle, «les idéaux manquaient au départ» (17). Dans sa biographie, Sullivan a rendu célèbre la vision de Daniel Burnham sur l'organisation de l'agence selon le modèle du *big business*. Entre 1889 et 1891, Burnham a conçu et réussi à négocier la division entre le dessin des bâtiments du Columbian Exposition et leur exécution, confiant la première tâche aux architectes de la côte Est, McKim, Mead et White ainsi que Hunt, entre autres, et conservant la dernière pour lui-même en tant que chef de construction. Ainsi, a-t-il «démontré que la création artistique, tout comme l'ingénierie et la construction, pouvaient être déléguées avec succès» (18).

Cette compartimentation de la conception se manifeste dans l'agence qu'un visiteur anglais en 1889 a décrit comme «a *grand office*», parfaitement aménagé et équipé, donnant l'impression de se retrouver dans une grande «usine». Root, le partenaire en charge du design, possédait un bureau privé et un «studio», tandis que Burnham se contentait d'un bureau. Ces trois locaux étaient suivis du bureau de l'ingénieur en chef. Ainsi la division design-production-supervision, qui formera la base de l'hyper-rationalisation des services de la firme après la mort de Root en 1891, existait déjà au départ et se traduisait dans l'organisation même de l'espace. Andrew Saint, dans *The Image of the Architect*, y voit «la première agence en Amérique entièrement organisée pour la pratique com-



merciale», et «l'archétype de tous les grands conglomérats d'architecture d'aujourd'hui» (19). Dans cet environnement pratique et sévère, le respect de l'art ne se manifestait que dans la *library-reception room*, où l'antiquité — sous la forme d'une Vénus de Milo — s'assortissait d'une décoration sullivanneque.

...UNE FAUSSE DISTINCTION

Saint établit une antinomie parallèle d'après laquelle le bureau McKim, Mead & White représentant New York, soit un mode de production Beaux-Arts et un credo de l'art, au mépris des contraintes budgétaires, s'oppose à l'agence Burnham and Root qui exprime le commercialisme et l'efficacité de Chicago. Esthétisme *versus* rationalisme, autrement dit, atelier *versus* bureau. À la lumière des documents d'époque, il apparaît que les distinctions nettes établies par Saint et Boyle présentent certaines simplifications qui font naître le doute quant au bien-fondé de l'opposition atelier/bureau et participation/rationalisme (20). Premièrement, Boyle perçoit l'atelier de l'École d'un œil aveuglé par la nostalgie des récits d'anciens élèves. De plus, il ne reconnaît pas que l'esprit d'atelier tombait sous l'autorité de McKim et permettait, voire favorisait, l'exploitation des dessinateurs, jamais rétribués pour des heures supplémentaires exécutées au nom de la participation et de la poursuite de la perfection (21). En cela, l'agence McKim ressemble tout à fait à l'atelier parisien, où le «nouveau» trimait pour l'«ancien», pour la plus grande gloire de l'atelier. En fait, en 1905, cette continuité se poursuit avec l'ouverture d'un des ateliers officiels de la Columbia University chez McKim. Deuxièmement, il est erroné d'allier l'idéal de l'atelier avec le style Beaux-Arts. Les architectes du camp opposé, comme Bertram G. Goodhue et Ralph Adams Cram, ont encouragé une atmosphère d'atelier, de fraternité et de travail d'équipe (22). Troisièmement, le fait d'admettre que Chicago détenait le monopole du rationalisme revient à accepter la croyance que cette ville propageait. Bien avant Burnham, l'architecte municipal de Boston, Gridley J. F. Bryant, avait organisé son agence en misant sur l'attribution des tâches et la standardisation des rôles au sein d'une équipe hiérarchisée, afin de permettre au patron de promouvoir ses talents et d'agir en businessman. Cass Gilbert a agi de même au Minnesota (23), et il est probable que d'autres architectes ont compris l'importance de se mettre au pas de l'incorporation de

l'Amérique. Enfin, il est fort concevable que le style Beaux-Arts se prêtait à la standardisation et à la délégation des tâches. Le *Teamwork* Beaux-Arts était établi sur la base de principes et d'un consensus de départ, d'une approche systématique à la composition, de notions de caractère, d'une insistance sur la correspondance rationnelle des plan et élévations, et d'une homogénéité dans l'exécution du travail permettant à l'équipe de fonctionner sans le patron. C'est ainsi que Gilbert a pu gagner le grand concours pour le New York Customs House (1899), sans même être présent parmi ses «gratteurs», dont un était importé de Paris pour l'occasion (24).

En outre, fait peu soupçonné des historiens, c'est le bureau le plus doctrinairement Beaux-Arts, Carrère and Hastings, qui a instauré une rationalisation du travail selon des principes de gestion: «la séquence et l'interrelation des bureaux étant organisées afin de correspondre exactement (*confirm*) aux séquences et à la conduite des interrelations de travail et de management de l'agence». Tout document, écrit et dessiné, passait par une salle de classement et de rangement (*filing room*) équipée à ces fins, ce qui permettait de «corriger tout manque de discipline ou de méthode» et d'«obtenir un contrôle absolu» sur les dessins, la correspondance et les matériaux (*supplies*) de bureau (25). Et l'atelier? Il était loin d'être oublié chez ces anciens élèves de l'École. Au même moment, Hastings était, comme McKim, patron d'un atelier officiel de la Columbia University qui se tenait à l'intérieur, ou à proximité, de leurs bureaux. Encore là, ce rationalisme était accueilli par les praticiens de tous les styles, aussi bien par les agences dites artistiques que par les agences commerciales. En 1913, la salle de rangement (*filing room*) tenait une importance égale dans le bureau de Goodhue, dont les doctrines et les types de commandes ne ressemblaient pourtant en rien à celles de Hastings.

Esprit d'atelier, comportant en lui-même les éléments jumelés de la hiérarchie et de la collaboration, du rationalisme de la composition et du caractère arbitraire du classicisme, d'une part, et d'autre part, esprit de bureau, c'est-à-dire ségrégation, division des tâches et délégation, un mode de production qui s'imposait chez tous ceux qui cherchaient à se maintenir dans le monde des affaires. Que l'on cesse d'y voir des termes opposés d'une antinomie, et que l'on y reconnaisse une alliance inévitable, du moins en Amérique au moment de son incorporation.

NOTES ET RÉFÉRENCES

1. En fait, ce sont des revues de design intérieur qui les publient plus assidûment. Par exemple, «Skidmore, Owings & Merrill», sous la rubrique «Designers' Own Offices», *Interior Design*, 60, 1989, p. 195-197. La situation n'est guère neuve. Il aurait fallu attendre le 194^e numéro de la familière rubrique «Building Types» de la revue *Architectural Record* pour voir traitée la question du bureau de l'architecte, 113, 1953, p. 140.
2. LIPSTADT, Hélène, «Les concours, lieu de représentation de l'architecture», *ARQ*, 59, 1991, p. 8-11.
3. CUFF, Dana, *Architecture: The Story of Practice*, Cambridge, The MIT Press, 1991, p. 20 et 28.
4. MCQUADE, Walter, *Architecture in the Real World: The Work of Hellmuth, Obata and Kassabaum*, N.Y., Abrams, 1984, p. 23.
5. GRISWOLD VAN RENSSLAER, Mariana, *Henry Hobson Richardson and his Work*, New York, Dover, 1969 [1888].
6. VAN ZANTEN, David, «The Nineteenth Century: the Projecting of Chicago as a Commercial city and the Rationalization of Design and Construction», in ZUKOVSKY, John, *Chicago, Birth of a Metropolis*, Munich, Prestel Verlag, 1987, p. 40-43.
7. BAKER, Paul R., *Richard Morris Hunt*, Cambridge, The MIT Press, 1980, p. 100-107. Hunt s'installera ailleurs en 1859. Selon Baker, son biographe, il a été patron de l'atelier «pendant quelques années», p. 98.
8. Dont la cour rectangulaire ne sera couverte d'une vitre qu'en 1862-1865.
9. BAKER, *Hunt*, p.93-105; LANDAU, «Richard Morris Hunt: Architectural Innovator and Father of a "Distinctive" American School», in STEIN, Susan, dir., *The Architecture of Richard Morris Hunt*, Chicago, Chicago University Press, 1988, p. 49-50.
10. O'GORMAN, James, *H.H. Richardson and his Office: Selected Drawings*, Boston, David Godine, 1974, p. 2-13; RENSSLAER, *Richardson*, p. 125-126.
11. BOYLE, Bernard Michael, «Architectural Practice in America, 1865-1965—Ideal and Reality», in KOSTOF, Spiro, *The Architect: Chapters in the History of the Profession*, New York, Oxford, 1977, p. 312.
12. O'GORMAN, *Richardson*, p. 19, 21.
13. BROOKS, Allen H., *Frank Lloyd Wright and the Prairie School*, New York, Braziller, 1984, p. 15.
14. BOYLE, «Practice», p. 312.
15. ROTH, Leland M., *McKim, Mead & White, Architects*, New York, Harper and Rowe, 1983, p. 58-59.
16. *Ibid*, p. 65; p. 60, p. 66; BOYLE, «Practice», p. 314.
17. BOYLE, *ibid*.
18. VAN ZANTEN, «Nineteenth Century», p. 43.
19. SAINT, Andrew, *The Image of the Architect*, New Haven, Yale University Press, 1983, p. 86-87.
20. Pour la correction de l'antinomie New York/Chicago, on consulte ZUKOVSKY, *Chicago*.
21. ROTH, *McKim*, p. 60.
22. OLIVER, Richard, *Bertram Grosvenor Goodhue*, Cambridge, The MIT Press, 1983, p. 170-173.
23. IRISH, Sharon, «Beaux-Arts Teamwork in an American Architectural Office: Cass Gilbert's Entry to the New York Customs House Competition», *New Mexico Studies in the Fine Arts*, 7, 1982, p. 10-13.
24. *Ibid*.
25. «The New Offices of Carrère & Hastings», *Architecture*, 16, 1907, p. 131, 142, 143.

NOTICE BIOGRAPHIQUE

Hélène Lipstadt, professeure à l'Université de Montréal, poursuit ici les recherches commencées en *ARQ* 59 sur les représentations de l'architecture. Elle a publié de nombreuses études sur l'histoire de l'architecture, notamment dans le catalogue *Architecture et son image*, Montréal, 1989.

UN GRATTE-CIEL CONTROVERSÉ

LE 1250
BOULEVARD RENÉ-LÉVESQUE

Conception architecturale
Kohn Pedersen Fox, New York

Réalisation architecturale
Larose, Petrucci & Associés, Montréal

Client
IBM Canada Ltée
et la Société immobilière Marathon, Limitée

Investissement
280 millions de dollars

Au coeur du débat urbain, se situe la question de la construction de grande hauteur au centre-ville. Le Prix Orange récemment décerné par Sauvons Montréal à l'immeuble Marathon-IBM a relancé le débat. Pour le gratte-ciel, le type bâti métropolitain par excellence, se prononce l'architecte Julia Bourke qui siégeait parmi les membres du jury de Sauvons Montréal, dégagant en outre l'apport de cette nouvelle tour au plan de la conception contemporaine de l'espace; contre, réaffirme le professeur Yves Deschamps au nom de la cohérence des politiques montréalaises d'aménagement du centre-ville et de la ville dans son ensemble.

SCALING THE ADVANTAGE OF HEIGHT

The building of a skyscraper is a relatively rare and audacious act. If only because of its size, its articulation must be particularly well-conceived; and yet all too often only superficial consideration is given to its formal qualities. The Montréal skyline is graced with a few exceptional examples, notably I. M. Pei's Place Ville-Marie, Mies van der Rohe's Westmount Square and Peter Dickenson's CIBC Tower. The awarding of an Orange prize to a most recent addition - the Marathon-IBM Tower - focuses attention on the broader issue of the skyscraper's place in the urban context as well as on this building's particular success in enriching our urban experience and advancing the formal evolution of the type.

As Diana Agrest notes in her essay "Architectural Anagrams: The Symbolic Performance of Skyscrapers", the skyscraper is "a symbolic object in its totality - irrespective of the particular symbolism associated with its stylistic characteristics." (*Architecture from Without: Theoretical Framings for a Critical Practice*, Cambridge, The MIT Press, 1991, p.84) As spire, as column, as the embodiment of technological advancement and capitalist ideology, as the very symbol of the modern metropolis itself, the skyscraper has a formidable presence. While some might lament such an explosion of scale and its disruption of the traditional concept of urban form, the potency and the exhilaration of such great height are undeniable. Neither should we neglect the radical nature of such density of human activity and its inherent potential, the transcendental value of expansive views, the delightful precariousness of such vertiginous vertical form, and finally the marking of the human presence at the very limit of perceptible horizontal distance - all great gifts to the urban experience.

Inherent in the skyscraper type is the tripartite structure of base, shaft and capital, and it is the development and transformation of this structure which characterizes the type's formal evolution. In the context of modernism, this column metaphor reached its minimal expression as the shaft alone, with its "progressive" implication of limitless space, or infinite expansion. True to our own time, the Marathon-IBM tower asserts a new perception of the concept of "limits" by reintroducing a form of closure at the top and base without resorting to a tripartite historicist reading. In this case the language of abstraction is extended to embrace a richer variety of scales. The building is seen as a compositional play of geometric volumes which address both street and sky within the framework of a unified whole.

The pedestrian or street scale is established by a series of lower volumes, including a cubic entrance atrium, which break away from the shaft in deference to the neighbouring church, train station and hotel atrium across boulevard René-Lévesque. The siting of the tower is also a reflection of this deference towards the lower datum: the tower itself hugs the east side of the block, liberating the west for a well-positioned plaza which gives the church "breathing room". Although it seems naked when seen across empty lots, this sheer façade is an appropriate response to a side street condition when understood in the context of future developments of similar height to the west. The heightened attention on the west façade must also be seen as a response to the central focus of Dorchester Square: rather than being treated as a neutral four-sided object isolated from its context, the Marathon-IBM tower has a front and back face, with its front addressing the longer views afforded from the park.

In profile - that is when viewed from the north or south - the tower is exaggeratedly slim. A gently tapering curve eases the building's girth towards the minimal width of the edges, carrying the eye to longer views of the mountain - or river - beyond. The tower's apparent mass is further reduced by the vertical fragmentation of the shaft. This elegant proportioning allows it to sit comfortably on the skyline without overpowering much smaller buildings such as the neighbouring Château Champlain.

The building's top, or capital, is resolved through the elegant articulation of the rooftop machine room and the somewhat superficial, but utterly appealing application of a jaunty abstracted cornice which actually ties mountain to river in a dynamic horizontal sweep. Regrettably, this most visible and inviting culmination point is inaccessible.

The choice of materials is another element critical to a contextual response: the green-tinted glass and spandrel panels give the building an ethereal quality, while the aluminum and stone treatment tie it to its neighbours and to the broader tradition of the city's characteristic limestone. The detailing is superb, a fact which we can linger over on the inside, where equal care has been given to the more lavish wood panelling, stone, and custom lighting.

As with the building's exterior, the *parti* of the interior public spaces delineates a clear succession of interrelationships, from street and plaza to the generous connection to the metro. Interesting sectional relationships are also established which not only help to differentiate the very public from more intimate domains (the entrance versus the balcony food court for example) but also serve to engage the pedestrian in an act of penetration rather than simply a passing by. In the main lobby, where various axes meet, the swelling façade shifts our attention outwards again towards the view. Orientation is a key factor inside as it is without.

It is not in fact "height" per se which disrupts Montréal's urban fabric so much as a lack of scale and detail - irrespective of a building's size. Variety rather than homogeneity is the rule outside of limited quarters, and one of the challenges of the architect is to mediate these differences. Scale is implicated on all levels, from the choice of materials and detailing, to the articulation of the façade and overall massing: it is an issue of proportion and mediation rather than sheer measure. Appropriately, the Sauvons Montréal jury distinguished the building's "sensitive break-down in scale...and superb sequence of public spaces, grandly proportioned and richly detailed..." without prejudice for its size.

JULIA BOURKE, ARCHITECTE

BIOGRAPHICAL NOTE

Julia Bourke received her B.A. from Harvard College and her M. Arch from Princeton University. Ms. Bourke has taught at Carleton University's School of Architecture and is currently an adjunct professor at McGill. She has practiced in New York City and Paris and is presently with the firm of Saia Barbarese Architectes where she is project manager for UQAM's Complexe des Sciences.



LE MEILLEUR DES PIRES

Depuis les années soixante, le centre-ville de Montréal était en manque de gratte-ciel. Les années quatre-vingt-dix ont mis fin à cette disette, du point de vue quantitatif, à tout le moins. Quant à la qualité, le bilan est, jusqu'ici, plutôt décevant.

Je suppose que cela explique la rumeur de satisfaction qui a accueilli l'édifice Marathon-IBM, rumeur que vient de consacrer le Prix Orange décerné par «Sauvons Montréal».

Malgré l'excellente opinion que j'ai de cet organisme en général, et de l'ensemble des jugements qu'il a rendus, cette année en particulier, j'ai récemment exprimé mon désaccord complet avec ledit Prix Orange. À mon sens, Sauvons Montréal se trompe de camp et se contredit. Je m'explique...

LE FOND

Dès la nouvelle de l'approbation du projet par la Ville, j'avais exprimé publiquement des objections de fond, objections qui ne visaient pas l'édifice en lui-même, mais en tant qu'exemple (particulièrement spectaculaire à cause de sa taille) de l'incohérence des politiques montréalaises d'aménagement du centre-ville et de la ville dans son ensemble.

Comment, en effet, concilier la construction d'une pareille structure avec l'intention exprimée par la municipalité de refaire du centre-ville un milieu plus dense, plus complexe, véritablement habité? La tour Marathon-IBM et ses soeurs marquent la relance de la construction des gratte-ciel à Montréal et il est facile, par les temps qui courent, de réduire le problème à une question d'investissements et d'emplois dans la construction. Mais, à part la logique fragile et anarchique du profit et de l'image corporative, on voit mal les principes qui orientent cette relance. Par contre, le passé étant garant de l'avenir, on peut très bien imaginer le développement progressif d'une forêt de gratte-ciel et le renforcement d'un zonage «de fait», plus inflexible encore que le zonage «de droit», parce qu'imposé par les véritables pouvoirs qui règlent la forme de cette ville, et parce que ces pouvoirs n'ont pas de comptes à nous rendre. Ce zonage, nous en connaissons déjà le visage qui est celui de la désarticulation du tissu urbain, des centres-villes monofonctionnels et désertiques, des quartiers anciens «taudifiés», des banlieues-dortoirs de plus en plus lointaines.

Est-ce bien la ville pour laquelle Sauvons Montréal se bat depuis des années?

De cette ville-là, Marathon-IBM n'est pas le seul symptôme, ni le pire, mais peut-on pour autant lui décerner un prix sans poser la moindre question?

LA FORME

Je conçois fort bien qu'on ait là-dessus d'autres opinions que les miennes. Ce que je regrette le plus dans le jugement de Sauvons Montréal, c'est son silence.

Les seuls critères qui semblent avoir retenu l'attention du jury sont d'ordre esthétique, voire stylistique. L'édifice est analysé comme un bel objet portatif. Son implantation physique est traitée comme un problème de géométrie élémentaire et son cadre culturel totalement ignoré. Je ne croyais pas qu'il était encore possible, en 1993, de parler d'architecture dans des termes aussi limités.

Si j'insiste tant sur le point de vue de Sauvons Montréal, c'est que j'ai de bonnes raisons de croire qu'il est partagé par beaucoup de gens (dont pas mal d'architectes) et que cela augure mal de l'avenir de la culture architecturale dans notre milieu. En effet, il s'agit d'un discours essentiellement superficiel, fondé sur des

normes internationales et transitoires, à la formulation desquelles, au demeurant, personne à Montréal n'a contribué de façon décisive (Je ne m'en plains pas!).

Les «styles» - quelqu'un de plus qualifié que moi l'a fait remarquer - sont une «manière de ne pas penser»... Nous avons tellement besoin de penser notre architecture! Ici!

Ceci dit, revenons à nos... girafes.

Bien sûr, en architecture, la forme importe. Elle est véhicule de sens. Il n'est donc pas inutile de regarder la tour Marathon-IBM. Je crois seulement qu'on l'a regardée un peu vite.

Il est vrai que sa minceur, dans le sens est-ouest limite l'impact visuel de sa masse, et puis, surtout, elle nous fait grâce du genre de «contextualisme» sommaire et mimétique dont trop d'architectes se croient tenus d'affubler leurs oeuvres et leur marketing depuis que le «fonctionnalisme» ne vend plus.

En fait, s'il s'agissait d'un décor pour B.D. historico-nostalgique, ce serait plutôt réussi. Hélas! L'édifice est bien réel, planté au milieu d'une vraie ville. Il vient d'être construit en 1992 et les gens qui le fréquentent n'arrivent pas à ressembler à Blake et Mortimer.

Quel sens, donc, faut-il attribuer aujourd'hui, à Montréal, à une évocation, si compétente soit-elle, des temps héroïques du Chicago Tribune ou du New York Herald? Et si l'on voulait, modestement, se faire le disciple de «maîtres» du passé, il n'y avait pas manque de modèles plus convaincants. Car la qualité esthétique de la tour Marathon-IBM n'est pas sans failles sérieuses. Si la façade est (celle qui regarde vers le centre-ville et qu'on photographie) est l'objet de toutes les attentions décoratives; celle de l'ouest étale, à perte de vue, une banalité affligeante. La pléthore de poutrelles du hall d'entrée aurait étonné Gustave Eiffel, l'épaisseur et la multiplication obsessionnelle des menuiseries métalliques ne correspondent aucunement aux qualités que Sauvons Montréal lui attribue (détails raffinés... rigueur sans prétention...). Ces termes conviendraient mieux, par exemple, à la tour de Peter Dickinson située à quelques pas de là et qui, malgré ses trente ans d'âge, trouve le moyen d'être la plus distinguée, la plus authentique, la plus moderne des deux.

Si Messieurs Kohn, Pedersen et Fox cherchaient des modèles, ils étaient à portée de regard. Certes, ces Messieurs ont fait moins mal que d'autres, assez bien, même, sous certains angles. Mais si leur «goût» est meilleur, leur architecture souffre, en définitive, du même manque de vision et d'authenticité qui a valu à d'autres (1000, de La Gauchetière) une condamnation justifiée. En outre, aucune esthétique ne saurait faire oublier la faiblesse des fondements de la tour aux plans de l'architecture et de l'économie urbaines.

N'est-on pas en droit d'espérer, pour Montréal, un projet urbain cohérent et de vraies architectures contemporaines? Faut-il se contenter du meilleur des pires?

YVES DESCHAMPS, ARCHITECTE

NOTICE BIOGRAPHIQUE

Formé comme architecte à l'École d'architecture de Montréal et comme historien à l'université Columbia, Yves Deschamps est professeur au département d'Histoire de l'art de l'Université de Montréal. Spécialiste des architectures américaines du 19^e et 20^e siècles, il a déjà exprimé (La Presse, Le Devoir) des réserves quant à l'opportunité d'implanter de nouvelles tours au centre-ville de Montréal.

PRIX DU QUÉBEC 1992

Fait sans précédent, deux architectes ont été honorés lors de la remise des Prix du Québec 1992, le plus haut témoignage officiel de reconnaissance d'une carrière remarquable dans les domaines de la culture et des sciences. Dan S. Hanganu s'est vu décerner le prix Paul-Émile-Borduas pour sa contribution remarquable à la création architecturale contemporaine et Jean-Claude Marsan le prix Gérard-Morisset pour avoir si bien su éveiller la population à l'importance du patrimoine architectural. Si la première récompense existe depuis 1977 et reconnaît la grande qualité du travail de créateurs actifs dans les secteurs des arts visuels, de l'architecture et du design, la seconde est toute récente. Créée en 1992 en hommage à Gérard Morisset, un des pionniers en matière de sensibilisation au patrimoine artistique québécois, elle vise à souligner l'action menée en vue de la connaissance, de la conservation et de la diffusion dans le domaine des biens culturels. ARQ félicite les lauréats, ces Prix du Québec 1992 venant confirmer que l'architecture comme art et l'architecte comme auteur se trouvent reconnus.

JEAN-CLAUDE MARSAN RÉCIPIENDAIRE DU PRIX GÉRARD-MORISSET 1992

ALLOCUTION PRONONCÉE À L'OCCASION DE LA REMISE DU PRIX

Mesdames les ministres,
Mesdames et Messieurs,
Chers ami(e)s,

Comment ne pas être fier d'être le premier récipiendaire du prix nommé en l'honneur de Gérard Morisset, cet érudit qui s'est dépensé plus que tout autre pour sauvegarder le patrimoine du Québec? En son temps, la menace était le romantisme, qu'il qualifiait de «plaie des faibles». Il a ainsi fustigé, et je cite, ces «...habitations bizarres, affublées de tourelles et de frontons, de bois découpé, de créneaux et de colonnes coniques... ces habitations qui irritent le regard par leur prétention et salissent le paysage par leur laideur».

On aura reconnu sans peine le portrait des maisons victoriennes, comme il en existe au carré Saint-Louis, et dont nous sommes plutôt friands maintenant. Si Gérard Morisset revenait aujourd'hui, son regard ne serait pas tant irrité par les résidences autour du carré Saint-Louis que par un certain bâtiment moderne qui n'a rien de romantique!

Tout cela pour dire que le patrimoine architectural et urbain est une réalité en constante évolution. Comme Gérard Morisset, j'ai tenté de la cerner dans mes écrits. Il n'y a rien là de trop particulier: tous les universitaires publient, à l'Université de Montréal autant qu'ailleurs. Ce qui est moins fréquent, cependant, c'est de descendre de la tour d'Ernest Cormier pour aller prêter main forte sur le terrain, là où se livrent les véritables batailles.

Dans cette optique, ce prix revient également à tous ceux et celles qui, à l'instar de Phyllis Lambert, Denise Faille, Annick Germain, Cécile Grenier, Marc London, Dinu Bumbaru et beaucoup d'autres, ont défendu bâtiment par bâtiment, rue par rue, parc par parc, le milieu architectural et urbain montréalais contre l'agression d'un type de développement aveugle auquel les corps publics prêtent trop souvent leur concours.

À l'époque de Morisset, la notion de patrimoine bâti se référait au patrimoine de conservation, dans le sens muséologique du terme, c'est-à-dire la conservation de biens culturels remarquables pour leur rareté et leurs qualités de créativité et de fabrication. La notion à laquelle adhèrent aujourd'hui massivement les Québécois est tout autre: il s'agit d'un patrimoine d'usage, qui tend à confondre avec le milieu de vie, d'où le besoin d'une éducation populaire que j'ai essayé de combler tant bien que mal.

Ce qui distingue enfin notre époque de celle de Gérard Morisset, de cette ère duplessiste du «toé, tais toé!», c'est que les actions de contestation que nous avons menées depuis vingt ans sont reconnues ce soir comme dignes d'éloges. En vous remerciant respectueusement de votre hommage et de votre prix, mesdames les ministres, je vous avoue bien que cela me donne le goût de continuer!

BIOGRAPHIE

Jean-Claude Marsan a obtenu un baccalauréat en architecture à l'Université de Montréal (1965), de même qu'une maîtrise et un doctorat en urbanisme à l'université d'Edimbourg en Grande-Bretagne (1968 et 1975). Professeur titulaire à l'École d'architecture de l'Université de Montréal, il a été successivement directeur de cette école (1975-1979) et doyen de la Faculté de l'aménagement (1985-1993). Il est membre de la Société royale du Canada depuis

1987. Auteur de plusieurs ouvrages reconnus, il a écrit nombre d'articles dans des revues spécialisées et dans les journaux et il a donné des centaines de conférences sur des sujets d'architecture et d'urbanisme. Engagé dans la protection du patrimoine architectural et urbain montréalais, il a été membre fondateur de l'Association Espaces verts, des Amis de la gare Windsor, de Sauvons Montréal et de la Fondation Héritage Montréal; il fut président de ce dernier organisme de 1983 à 1988.

Actif sur le plan professionnel, il a agi comme expert-conseil auprès de plusieurs personnes et organismes, assumant notamment la présidence du Comité d'étude sur l'avenir des installations olympiques (1977) et du Comité d'aménagement de la Capitale nationale de 1991 à 1993. Il a enfin mérité plusieurs prix, dont le prix Paul-Henri-Lapointe de l'Ordre des architectes du Québec en 1984, 1985 et 1987, et le prix Gérard-Morisset du Gouvernement du Québec en 1992.

BIBLIOGRAPHIE

- *Montréal en évolution. Historique du développement de l'architecture et de l'environnement montréalais*, Montréal, Fides, 1974, 423 p., 2^e édition, 1976.
- *Montreal in Evolution*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 1981, 456 p., réimpression 1990.
- *Montréal, une esquisse du futur*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1983, 322 p., réimpression 1991.
- *Sauver Montréal, chroniques d'architecture et d'urbanisme*, Montréal, Les éditions du Boréal, 1990, 400 p.

En collaboration:

- *Windsor Station-La gare Windsor*, Montréal, 1973, 24 p.
- *Les loisirs en milieu urbain*, Québec, Éditeur officiel du Québec, 1974, 48 p.
- *Découvrir Montréal*, Montréal, Éditions du jour, 1975, 182 p.
- *Exploring Montreal*, Toronto, Architecture Canada, 1975.
- *Action Montréal*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1978, 151 p.
- *Rapport du sous-comité récréation et protection de l'environnement*, Montréal, 1973, xxvii + 84 p.
- *La renaissance du Vieux-Montréal... si*, Montréal, 1975, 109 p.
- *Le Village Olympique*, Montréal, 1977, 330 p.
- *Le Parc Olympique*, Montréal, 1977, 102 p. + annexes 414 p.
- *Building with Words: Canadian Architects on Architecture*, Toronto, The Coach House Press, 1981, 100 p.
- *Rapport du Comité d'orientation du Musée des Beaux-arts de Montréal*, Montréal, 1982, 127 p.
- *L'avenue McGill-College, une solution*, Montréal, 1984, 170 p. + annexes.
- *Avis préliminaire sur le concept d'aménagement* (du Complexe Hydro-Québec), Montréal, 1986, 29 p.
- *Aménager l'urbain: de Montréal à San Francisco. Politique et design urbains*, Montréal, Éditions du Méridien, 1987, 202 p.
- *Rapport du Comité consultatif sur l'Énoncé d'orientations sur l'aménagement de l'arrondissement Centre*, Montréal, 1988, 184 p. + annexes.

Jean-Claude Marsan est également l'auteur de nombreux articles parus dans des ouvrages, revues et périodiques spécialisés ainsi que dans des grands quotidiens.

DAN S. HANGANU RÉCIPIENDAIRE DU PRIX PAUL-ÉMILE-BORDUAS 1992

Dan S. Hanganu est une des figures majeures de l'architecture contemporaine au Québec et au Canada, une importance que vient confirmer le Prix du Québec Paul-Émile-Borduas qui lui a été décerné pour la signification culturelle de son oeuvre. Récipiendaire de nombreux prix depuis la première distinction d'excellence qu'il a obtenue de l'Ordre des architectes du Québec en 1981 et lauréats de plusieurs concours d'architecture, qui se sont avérés, dans son cas, un moyen d'accès privilégié à la commande, il a réalisé récemment des projets d'une grande signification collective, après s'être fait connaître pour la grande qualité architecturale de ses réalisations dans le domaine de l'habitation. La constance qu'il démontre dans l'élaboration des projets permet de le qualifier d'architecte-auteur. D'ailleurs, l'architecte et critique Kenneth Frampton notait dans le catalogue *Dan S. Hanganu, architecte. Projets et réalisations, 1980-1990*, qui accompagnait l'exposition rétrospective présentée au Centre de Design de l'UQAM en 1990 : « Parmi les nombreux architectes de talent actifs sur ce continent, peu, voire aucun, ne sont capables d'égaliser sa performance d'architecte conscient de la nécessité de créer une forme urbaine, quel que soit l'environnement dans lequel il intervient : le centre-ville de Montréal, la banlieue ou le paysage encore relativement naturel,.... »

Né à Iasi, en Roumanie, le 27 janvier 1939, 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, dès lors, comme chargé de design dans différents bureaux de Toronto et Montréal. En 1979, il ouvre son propre atelier, Dan Hanganu, architecte, et c'est avec l'aide d'une équipe de collaborateurs fidèles qu'ont été élaborés et mis au point les projets et réalisations, parmi lesquels nous retiendrons les principaux :

- École des Hautes Études Commerciales, Montréal, 1992- (en collaboration avec Jodoin Lamarre Pratte et associés)
- Pavillon de design, Université du Québec à Montréal, 1992-
- Habitations Sainte-Élisabeth, Montréal, 1992-
- Pointe-à-Callière - Centre d'interprétation historique et archéologique de Montréal, Montréal, 1990-1992 (en collaboration avec Provencher, Roy, architectes)
- Église abbatiale de Saint-Benoît-du-Lac, Saint-Benoît-du-Lac, Québec, 1989- (concours)
- Complexe Chaussegros-de-Léry, Montréal, 1987- 1992 (concours en collaboration avec Provencher, Roy, architectes et Cardinal et Hardy et associés, architectes)
- Pointe du Moulin, Île-Perrot, Québec, 1989- (en collaboration avec Daniel Arbour Inc.)
- Condos-jardins, Pointe du Moulin, Île-Perrot, Québec, 1989-
- Club de golf et centre sportif, Île-Perrot, Québec, 1989-
- Habitations Westhill-Benny, Montréal, Québec, 1989- (projet)
- Habitations de Sienne / Sainte-Lucie, Montréal, Québec, 1988-1990
- Centre communautaire, Île des Soeurs, Québec, 1988-1990
- Fonds F.I.C., Montréal, Québec, 1988- (concours)
- Quai des joncs, Laval, Québec, 1986-1987
- Centre international d'apithérapie, Bromont, Québec, 1987
- Centre communautaire hellénique, Montréal, Québec, 1987 (projet)
- Centre de design Laurier, Montréal, Québec, 1987-1990
- Publicité Martin, Montréal, Québec, 1987-1988
- Avenue du Musée, Montréal, Québec, 1987- (projet)

- Galleria Dorchester, Montréal, Québec, 1987- (projet)
- Villas sur le golf, Laval, Québec, 1986-1990
- Projet pour le siège social d'Hydro-Québec, Montréal, Québec, 1986, (concours)
- Clos Saint-Bernard, Outremont, Québec, 1986-1987
- Habitations Crémazie, Montréal, Québec, 1984-1986
- Val de l'Anse, Île des Soeurs, Québec, 1984-1989
- Habitations Saint-Adolphe d'Howard, Saint-Adolphe d'Howard, Québec, 1983-1986
- Village Mont-Tremblant, Mont-Tremblant, Québec, 1983-1985
- Habitations Parc Quesnel, Montréal, Québec, 1982-1984
- Habitations rue Berlioz, Île des Soeurs, Verdun, Québec, 1982-1984
- Habitations rue Corot, Île des Soeurs, Verdun, Québec, 1981-1982
- Habitations rue de Gaspé, Île des Soeurs, Verdun, Québec, 1979-1980.

Dan S. Hanganu est membre de l'Ordre des architectes du Québec, de l'Association des architectes de l'Ontario et de l'Institut Royal d'Architecture du Canada. Conférencier invité dans plusieurs universités, au Canada et à l'étranger, il a été pendant plusieurs années chargé d'enseignement à l'École d'architecture de l'université McGill à Montréal.

ALLOCATION PRONONCÉE À L'OCCASION DE LA REMISE DU PRIX

Mesdames les ministres, distingués invités,
Membres du jury,
Mesdames, Messieurs,

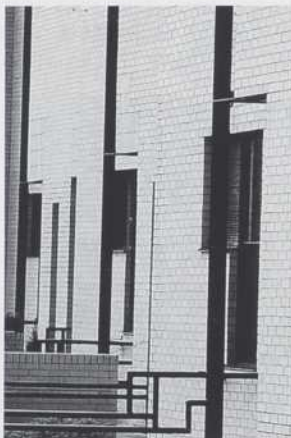
Permettez-moi de vous remercier, Madame la Ministre, ainsi que le Gouvernement du Québec que vous représentez, pour l'honneur que vous nous faites, à mon équipe et à moi-même, en nous accordant cette haute distinction.

J'aimerais également exprimer ma reconnaissance à tous mes collaborateurs et collaboratrices, présents et anciens, et surtout à tous ceux qui, à travers les années, ont partagé avec moi les joies et les vicissitudes de ce métier collectif.

Mais, j'aimerais spécialement vous exprimer ma gratitude pour cette marque d'appréciation que vous faites à l'égard de mon métier; à ce métier qui, parfois démarche concrète, parfois vision théorique, profession de service ou pratique artistique, cherche à faire valoir ses qualités réelles dans une société de plus en plus séduite par la performance à tout prix.

L'architecture est l'expression d'une culture dans le bâti et c'est dans ce sens qu'on devrait lui reconnaître, à travers toutes ses spécialités, son rôle créatif, éducatif et culturel. J'ose croire que la signification du geste que vous faites, ainsi que l'énoncé de la nouvelle politique culturelle touchant l'architecture, vont corriger la nébuleuse direction de la production courante afin d'aider l'architecture à jouer son rôle dans la démarche vers une distinction culturelle de notre société.

C'est dans cette optique, en tout cas, que je perçois la présentation de ce prix et je vous transmets donc mes remerciements le plus sincères.



1. Les maisons en rangée de la rue Corot, Île des Soeurs, Verdun, 1981-1984.
2. Maison sur la rue de Gaspé, Île des Soeurs, Verdun, 1979-1980.
3. Les habitations Parc Quesnel, 1982-1984. Détail de façade.

LA FIN DES CONFÉRENCES ALCAN

Une perte est venue marquer ce début d'année 1993: la fin de la série des conférences ALCAN sur l'architecture, organisée sous la direction de l'architecte Peter Rose, dix-huit saisons durant. Sans doute, depuis l'instauration du cycle en 1975, la scène architecturale montréalaise s'est enrichie. Certes, depuis longtemps ou depuis peu, chaque université organise sa série de conférences, plus ou moins locale, plus ou moins internationale. Certes, le Centre Canadien d'Architecture nous offre

à l'occasion des conférences publiques sur l'architecture, mais, peut-être faute d'une programmation régulière, celles-ci sont généralement peu fréquentées. Aucun de ces événements ne rassemble une part aussi grande de la

com-

mu-

nauté

architecturale mon-

tréalaise et

n'offre une vision aussi large

et diversifiée de la production architec-

turelle contemporaine que ne le faisaient les

conférences ALCAN en

invitant chaque année, dix

mardis consécutifs, des archi-

tectes, des historiens et des critiques parmi les plus

prestigieux, sinon les plus novateurs: dans les années soixante-

dix, Michael Graves, Robert Venturi,

Robert Stern, Charles Jencks, Stanley

Tigerman; dans les années quatre-vingts,

Mario Botta, Mathias Ungers, Jean Nou-

vel, Bernard Tschumi, Alvaro Siza, Zaha

Hadid, Peter Rice, et plus récemment, Rem

Koolhaas, Tadao Ando, Herzog, sans oublier

Joseph Rykwert, Kurt Foster, Kenneth Frampton,

Françoise Choay, Francesco Dal Co, Georges

Teyssot, Mary McLeod pour n'en citer que quelques-uns dans

cette longue suite d'invités. Sans doute faut-il imputer cet arrêt

à la difficile conjoncture économique qui, chez ALCAN comme

dans bien d'autres entreprises, conduit à restreindre et à ration-

naliser les finances - c'est la raison invoquée dans le commu-

niqué de presse -, sinon faudrait-il y voir un désengagement

de cette compagnie vis-à-vis de l'architecture. C'était ce qui



ALCAN LECTURES
ALUMINIUM IN COLLABORATION WITH
ARCHITECTURE DE MONTRÉAL
ALUMINIUM IN COLLABORATION WITH
ARCHITECTURAL SOCIETY

FRANCE VANLAETHEM

NOUVEAU DESIGN FRANÇAIS

Dans les pages d'ARQ, nous avons à plusieurs reprises fait état de la vigueur nouvelle qu'a connue la création architecturale en France dans les années quatre-vingts, soutenue qu'elle a été par une politique gouvernementale éclairée en la matière. La percée de ce pays dans le domaine du design est moins manifeste, si ce n'est par la figure médiatique d'un Philippe Starck. Et pourtant, là aussi, depuis 1979, avec la mise en application du programme VIA (Valorisation de l'Innovation dans l'Ameublement), plusieurs mesu-

res ont été prises pour soutenir la création. C'est ainsi qu'a vu le jour une nouvelle génération de designers à laquelle appartient l'architecte Sylvain Dubuisson. Récemment, après Jérusalem et avant New York, le Musée des arts décoratifs de Montréal, en collaboration avec l'Association Française d'Action Artistique, exposait une sélection de meubles, d'objets et de dessins représentatifs de ses principales orientations de recherche. Celles-ci sont plurielles, sinon ambivalentes, distante qu'est son oeuvre tout autant du fonctionnalisme étroit que du décoratif gratuit. Parfois, application parfaite de la géométrie, d'autres fois, présence figurative, ses créations proposent tout autant des plongées dans la culture universelle que des explorations des potentialités des nouveaux matériaux.

Dès la première salle, le domaine d'intervention de Sylvain Dubuisson était balisé, entre aménagement intérieur et design. Sur le mur latéral d'entrée, était exposé le projet élaboré dans le cadre d'un concours restreint lancé pour l'aménagement de la prestigieuse salle des États au Louvre (1991) et dans la vitrine du fond étaient rassemblés plusieurs des objets de série et prototypes qu'il a réalisés. Là, entre autres, la paire de bougeoirs en argent *37 secondes* (1986), sorte d'ex-voto aux cosmonautes du dernier vol Challenger, et le chauffe-plat à bougie en laiton argenté *Elliptique* (1987), dont la géométrie parfaite est source d'illusion, côtoyaient la lampe de bureau *Lulita*. Celle-ci marque une étape importante dans la carrière de Dubuisson; projet lauréat du premier concours organisé par l'Agence pour la Promotion de la Création Industrielle en 1983-1984, elle est son premier succès sur la scène du design et sa première collaboration avec l'industrie, la firme Philips en l'occurrence. À l'instar des nombreux objets créés par Dubuisson, cette lampe porte, mais encore contient, rend un service et surtout transmet une parole. Usage et message. Son pied, grand parallépipède rectangle de métal, est un lutrin, mais aussi un boîtier où peut être rangé un document personnel dans ce cas, ou encore être caché un secret, comme dans le pied de *La Licorne* (1986), autre lampe. Ici, c'est le message de Marie-Antoinette au chevalier de Rougeville qui y est dissimulé: «Je suis gardée à vue. Je ne parle à personne. Je me fie à vous. Je viendrai.» Plusieurs des objets de

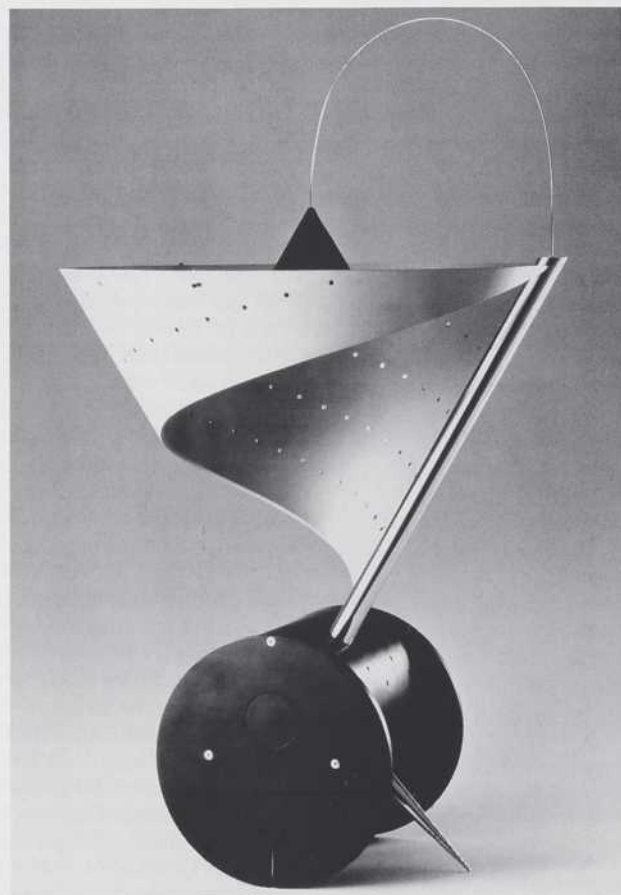
Dubuisson proposent une unité qui dépasse les arts plastiques pour inclure la littérature, comme ce vase dont le corps est enserré dans un tube de titane sur lequel est gravé le poème de René Char *Lettera Amoras* qui lui donne son nom. Message et décor. Au-delà de l'utile qui, à peine est satisfait, devient déjà caduc, comme le note Dubuisson en introduction au texte qu'il publie dans le catalogue de l'exposition, au-delà de la merveilleuse technique vouée à l'irré-

médiable panne, ce sont les dimensions autant intimes des objets — l'abat-jour de la lampe de table *Beaucoup de bruit pour rien* (1984) est une simple carte postale — que métaphysiques qui sont traquées. Le travail de Dubuisson est une exploration du sens, et donc immanquablement du temps personnel et collectif, non par l'exhumation de signes historiques, mais par la concrétisation parfois très ténue d'une signification qui oscille entre l'anodin et le primordial et la recherche d'une forme qui renoue avec des manières de faire, voire innove. Si certaines de ses créations, tel le mobilier de bureau (1990) en placage lourofaya et cuir vert empire pour le ministre de la Culture, s'ancrent dans la grande tradition française de l'ébénisterie, d'autres mettent en oeuvre de nouveaux matériaux, une compétence et un talent qui ne sont sans doute pas étrangers au passage de l'architecte au sein du grand bureau londonien d'ingénieurs, Ove Arup. De cette orientation, est représentatif le prototype de la *Table composite* (1987) dont le plateau en fibre de carbone est à peine plus épais qu'une feuille de carton, un objet dont la masse et le poids réduits ne sont

plus des obstacles à l'itinérance comprise, à nouveau, par Dubuisson, tant au plan physique que philosophique, comme un nouveau mode de vie, mais encore un désir de connaissance. Synthèse personnelle et multiforme, sa production adresse certains des grands défis du design contemporain où la présence de l'objet est minée par le développement des technologies de l'information et le nomadisme des individus. Notons en guise d'invitation que Dubuisson est un des deux commissaires de la grande exposition qui s'ouvrira le 15 mai prochain, au Grand Palais, à Paris: *Design, miroir du siècle*. Événement exceptionnel, cette revue-réflexion sur cent cinquante ans d'histoire des objets y sera présentée jusqu'au 25 juillet 1993.

FRANCE VANLAETHEM

Sylvain Dubuisson, designer, une exposition présentée au Musée des arts décoratifs de Montréal, du 4 décembre 1992 au 24 janvier 1993, et un catalogue: *Sylvain Dubuisson*, Paris, AFAA, 1992, 72 pages, ill.
La photo montre la lampe «La Licorne».



LA SÉCURITÉ DU PASSAGER, UNE OPTION? JAMAIS DE LA VIE!



Savoir qu'au volant de sa voiture, on est protégé par un coussin de sécurité gonflable, c'est rassurant.

Mais qu'en est-il de la sécurité du passager avant?

Ⓜ Si vous possédez une berline Acura Legend 1993, vous pouvez rouler en toute tranquillité. C'est une des rares voitures dotées d'un coussin de sécurité gonflable du côté conducteur et du côté passager en équipement standard. De plus, elle possède des freins antiblocage et un mécanisme sophistiqué d'enroulement de la ceinture de sécurité.

Ⓜ Son moteur V6 de 3,2 litres à 24 soupapes est une autre de ses très intéressantes caractéristiques.

Les 200 chevaux du moteur et la répartition 60/40 du poids de la voiture lui confèrent performance et maniabilité optimales. Ⓜ Voilà une série d'avantages qui font de la berline Acura Legend 1993 une des voitures les plus raffinées sur nos routes. De plus, vos passagers apprécieront son grand confort.

Ⓜ Voyez un concessionnaire Acura et faites un essai routier de la Legend 1993. Informez-vous sur les plans d'assistance routière et de sécurité prolongée Acura Plus.

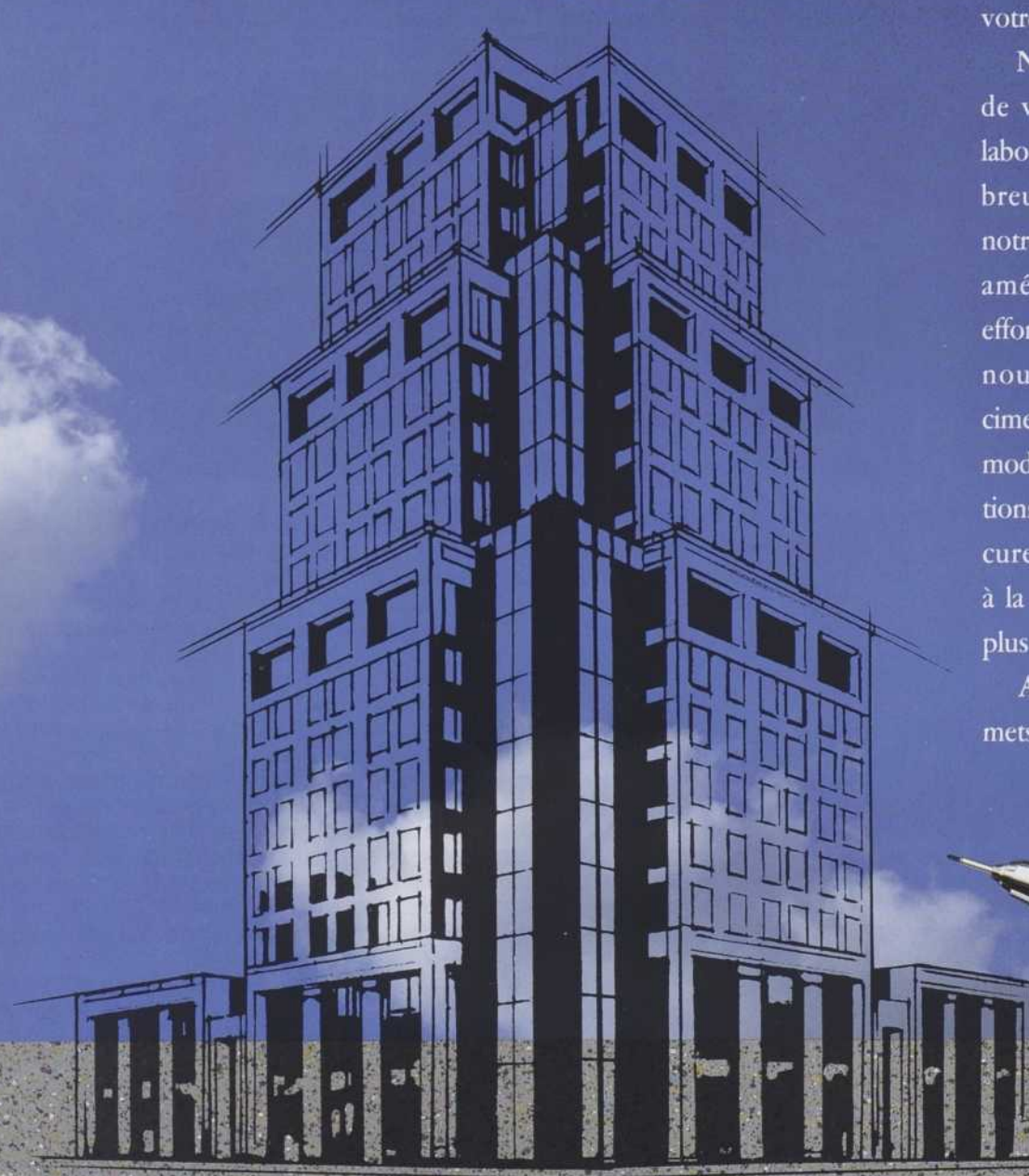
BERLINE LEGEND 1993
 **ACURA**
LES VOITURES CONSTRUITES DE MAIN DE MAÎTRE
Votre vie tient à votre ceinture.

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!



Avez-vous mis les pieds sur un toit récemment? Une révolution s'y déroule!

Une large feuille de membrane d'EPDM de Carlisle couvre en une seule fois une surface de 10 000 pi².

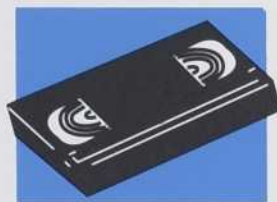
Haute technologie = diminution des coûts

Découvrez les toitures monocouches à membrane d'EPDM ultra-modernes de Carlisle et vous direz à vos clients que c'est l'avenir. Voyez de près une section de toit de 10 000 pieds carrés recouverte d'une seule feuille de membrane de 50 pi X 200 pi, et jamais plus vous ne voudrez de toitures multicouches sujettes aux fuites et coûteuses en main-d'oeuvre.

Les toitures multicouches exigent beaucoup d'entretien et ont une durée de vie limitée. Les toitures sans entretien de Carlisle sont posées par des

applicateurs autorisés, inspectées par des représentants techniques de Carlisle et couvertes par une garantie de Carlisle pouvant aller jusqu'à 15 ans, un véritable gage de leur longue durée de vie.

La garantie de Carlisle couvre maintenant les produits de rive Hickman, tels les garde-gravier, les bordures, les chaperons et les descentes pluviales. Offrant un rendement supérieur tout en embellissant les toitures, les produits Hickman protègent contre le décollement dû au vent et les fuites qui se produisent au périmètre... la partie la plus fragile du toit!



Pas besoin de monter sur un toit pour voir une toiture Carlisle; il vous suffit de commander notre vidéo «Souriez à la pluie».

Systèmes SynTec Carlisle Canada

CARLISLE

Matériaux de Toiture Carlisle
Division de Corporation Carlisle du Canada, Ltée.
 8300 Place Lorraine Suite 100
 Anjou, Québec H1J 1E6

Tel: (514) 356-EPDM
 Fax: (514) 356-3076
 1-800-663-7144

INVESTISSEZ CHEZ-VOUS



Solide et raffinée comme la pierre, la brique de parement Béton Bolduc répond depuis plus de 35 ans aux exigences esthétiques et techniques que vous recherchez. Une équipe chevronnée et une usine à la fine pointe de la technologie vous assurent d'un produit de qualité qui saura s'harmoniser au style que vous préférez.

Durable et d'une beauté unique, chaque brique de parement Béton Bolduc est un placement solide.

Elle saura vous procurer la tranquillité d'esprit pour longtemps en plus de vous attirer les compliments. Si vous en voulez vraiment pour votre argent, misez gagnant...
...investissez chez-vous!



BÉTON BOLDUC

Béton Bolduc (1982) inc., 1358, 2e rue, Parc Industriel, C.P. 608, Ste-Marie, Beauce, Québec, G6E 3B8
Ste-Marie: (418) 387-2634 Québec: (418) 692-0855

LAVAL

Brique & Pierre
Montréal Inc.
(514) 661-1515

Briques & Pierres
Nadon Ltée
(514) 627-4774

ST-HUBERT

Brique & Pierre
Montréal Inc.
(514) 656-5110

MONTREAL

Webster & Fils Ltée
(514) 332-0520

GRANBY

Maçonnerie Rolland Inc.
(514) 378-1142

IBERVILLE

Maçonnerie Rolland Inc.
(514) 658-8812

JOLIETTE

Briques & Pierres
Nadon (Joliette) Ltée
(514) 753-4292

DRUMMONDVILLE

Roger Traversy Inc.
(819) 478-4258

SHERBROOKE

Les produits de ciment
Windsor Inc.
(819) 569-9571

TROIS-RIVIÈRES

Brique & Pierre
Trois-Rivières (1982) Inc.
(819) 373-2365

Centre de briques de la
Mauricie Inc.
(819) 371-9455

ARTHABASKA

André Plante Inc.
(819) 357-7005

THETFORD MINES

Briques & Pierres
Nouvelles Enr.
(418) 335-3329

BEAUCE NORD

Donat Fortier (1979) Ltée
(418) 882-5879

LÉVIS

Ruel et Frères Ltée
(418) 833-3657

HAWKESBURY

St-Denis Briques
& Pierres Inc.
(613) 632-0977

OTTAWA

Webster & Sons Ltd
(613) 731-8161

Deux ouvrages de référence indispensables pour la construction en bois



Le manuel de la construction en bois

Cet ouvrage de 560 pages, abondamment illustré de superbes photos couleur, contient une mine d'informations sur tous les aspects du bois, de la cellule de l'arbre à la finition. Il traite entre autres des propriétés du bois, de ses utilisations architecturales et structurales, des systèmes constructifs, de la protection et de la finition du bois. Il saura captiver tous ceux que le bois fascine.

Le bois et la sécurité incendie

Cet ouvrage compte 260 pages de notes explicatives sur les exigences de la partie 3 du code national du bâtiment, un grand nombre de tableaux, d'illustrations et de photos portant sur la construction en bois, la sécurité incendie et la lutte à l'incendie. Il est complété par une importante bibliographie.

Pour commander, veuillez compléter et nous retourner ce bon de commande.
 Envoyez-moi _____ exemplaire du livre **Le manuel de la construction en bois** à 80,25\$ chaque (inclus TPS)
 Envoyez-moi _____ exemplaire du livre **Le bois et la sécurité incendie** à 42,80\$ chaque (inclus TPS)
 Tel.: 1-800-463-5091 Fax: (613) 731-7899

Nom _____

Adresse _____

Province _____

Chèque

Mandat de poste

Ville _____

Code postal _____

Visa

American Express

Tel. _____

MasterCard

N° de carte _____

Signature _____

Date d'expiration _____

TPS No R106868797

Conseil
canadien
du bois

Canadian
Wood
Council

1730 boul. St. Laurent
bureau 350
Ottawa (Ontario) K1G 5L1

Le Roofmate* CT était la seule solution pour le projet de Northern Telecom.

Un investissement de
25 millions de dollars tout à
fait conforme aux exigences
de la compagnie.

En 1987, Northern Telecom décidait de convertir son usine de Bramalea en un centre de production ultra moderne, de calibre international, et d'offrir par la même occasion un environnement plus confortable à son personnel. Pour ce faire, il s'agissait d'installer sur la toiture soixante deux climatiseurs de 25 tonnes qui maintiendraient la température et l'humidité à des niveaux constants.

LE PROBLÈME : résidait dans le fait que l'on envisageait des niveaux d'humidité relative de 35 % et que le système de toiture devenait dès lors inadéquat. En effet, la possibilité de condensation sur la face intérieure du plafond risquait d'endommager l'équipement électronique extrêmement sensible fabriqué par l'usine.

LA SOLUTION : consistait à déplacer le point de rosée pour qu'il se trouve au-dessus de la toiture membrannée existante. L'installation d'un nouveau système d'isolation de 380 000 pi² s'imposait.

Après une étude approfondie, on a conclu que l'isolant ROOFMATE* CT, qui comporte une couche de 3/8 po de béton modifié au latex directement assujettie à sa surface, était le seul produit isolant répondant aux exigences de Northern Telecom.

LES RAISONS : L'isolant ROOFMATE* CT est léger et ballasté pour plus de compatibilité structurelle; il élimine du même coup les frais élevés de transport et d'épandage du ballast. Grâce à ses côtés à rainure et à ses languettes, l'isolant ROOFMATE* CT résiste au soulèvement par le vent; sa conception en panneaux facilite les rénovations futures. De plus, LE ROOFMATE* CT fait preuve d'une grande résistance à l'humidité et à la compression tout en conservant sa grande valeur isolante (R-5 par pouce) pendant de nombreuses années.

Pour obtenir de plus amples informations, veuillez contacter le bureau de ventes le plus près ou écrire à :
Dow Chemical Canada Inc.,
C.P. 1490, station B, Mississauga,
Ontario L4Y 9Z9.

Vous pourrez toujours compter
sur nous.

Dow

ROOFMATE* CT

*Marque de commerce de The Dow Chemical Company.

UN LIVRE À METTRE ENTRE TOUTES LES MAINS...

Il y a des livres qui sont des monuments. «*L'allégorie du patrimoine*» de Françoise Choay en est un. Et l'on pourrait parler de monument «historique» tant cet ouvrage documenté couvre de territoire, avec une acuité de regard qui en rend la lecture absolument obligatoire pour tout architecte, comme pour tout historien, sociologue ou philosophe. Et pour tout «honnête homme» préoccupé de bien comprendre.

Il s'agit certes d'architecture mais dans le contexte vastement plus éclairant d'une affaire de société en mutation. Il s'agit certes d'architecture du passé mais dans le contexte profondément plus révélateur d'une affaire de culture en devenir.

Cet ouvrage de grande compétence dépasse les apparences trop simplifiantes d'une problématique du «vieux» pour s'attacher à retracer méthodiquement et analyser contextuellement l'évolution d'une notion d'abord philosophique, qui progressivement deviendra holistique, regroupant histoire, sociologie et politique, autant qu'art et qu'architecture, et représentera à l'humanité du moment, dans une complexité sans cesse accrue, l'image vertigineusement réfléchie de tous ses temps et lieux préalables.

«Je ne peux te parler que des approches d'une si grande chose» disait l'Eupalinos de Paul Valéry à Phèdre, pour lui faire pressentir la dimension incommunicable de la création architecturale et de sa réception. L'exploit de Madame Choay consiste à communiquer justement cette perception et les états précédents qui en fondent l'état présent: non comme un aboutissement mais comme une interrogation prospective, non comme objet passivement culturel mais comme objet dynamique de culture, plongé, en interaction constante bien qu'apparemment diffuse ou même inconsciente, dans le bouillon sociétal du Temps, et instigateur de changement autant que victime de celui-ci.

Comment le patrimoine en question s'est-il peu à peu défini? D'un état premier de restes ponctuels inqualifiables et vandalisables, quel chemin a pu mener à la notion planétaire d'un bien collectif à qualifier, défendre et protéger?

Pourquoi la conservation et la restauration de ces objets-témoins sont-elles devenues des sujets de préoccupation non seulement philosophiques, historiques, esthétiques ou poétiques, mais également sociologiques et politiques?

Quels rapports de force, d'influence et d'intelligence ont pu mener par différents biais, et malgré la stratification dans le temps, l'éparpillement dans l'espace et la valeur absolue relative, à la notion présente aussi universelle que boulimique d'un «trésor» partageable? Comment ont pu s'organiser, se mettre en place et se développer les mécanismes même de l'approche apparemment ordonnée et entendue à une telle problématique qui existe soudain actuellement, après un long cheminement?

La recherche de réponses qui engage en profondeur la nature intrinsèque et la qualité sociétale de cet héritage allégorique, dans sa confrontation et son rapport avec l'histoire, la mémoire et le temps, devient pour l'auteur le prétexte à une véritable archéologie des «notions» successives élaborées par les sociétés pour qualifier leurs rapports à ces témoins mystérieux d'un passé progressivement compréhensible puis «compréhenseur».

La curiosité romaine, l'intérêt inquiet de la culture médiévale, la récupération du «monument» par le Quattrocento, l'attention des savants «antiquaires», l'appétit encyclopédiste du siècle des Lumières,

la révolution française et l'invention du «monument historique», les questionnements sociaux du début du XIX^e siècle en France, en Angleterre, en Allemagne et en Italie, l'industrialisation, puis l'invention du «patrimoine urbain» et l'apparition de l'«industrie culturelle» sont autant de situations qui ponctuent, et découlent conséquemment de cette évolution «notionnelle»: un parcours serré de cinq siècles qui nous mène au questionnement actuel: Pourquoi? Pour qui?

À l'âge du «musée imaginaire» cher à Malraux, mais dont les effets secondaires tendent contradictoirement et «perversément» à remplacer la découverte individuelle et progressive de l'inconnu par l'imposition collective et immédiate du découvert, n'y a-t-il pas danger, comme le dit l'auteur, «que cette consommation devienne consommation»?

La qualité d'«allégorie» donnée au qualificatif patrimonial dans le titre de l'ouvrage correspond très justement au transfert de la notion d'héritage familial, dont le terme «patrimoine» est tiré, à une obligation globalisante concernant les biens collectifs de l'humanité. La définition du terme allégorie (représentation, expression d'une «idée» par une figure dotée d'attributs symboliques) suggère également pour Françoise Choay que l'«idée» exprimée par la société actuelle dans cette allégorie est essentiellement

l'idée qu'elle se fait d'elle-même, envoûtante tout autant qu'inquiétante à la fin du XX^e siècle.

Ou bien le patrimoine allégorique nous servirait directement à inventer notre avenir dans son rapport original avec le temps, le savoir et l'art, ou bien le vouloir d'art actuel, privé de ce pouvoir de refus qui est l'envers et la condition du pouvoir de créer, pourrait bien n'être que le signe d'une impuissance à ce faire.

Françoise Choay conclut: «*Dès lors qu'il cessera d'être l'objet d'un culte irraisonné et d'une «mise en valeur» inconditionnelle, l'enclos patrimonial pourra devenir le terrain sans prix d'un rappel de nous-mêmes à l'avenir. Une allégorie du patrimoine historique architectural et urbain pourrait être figurée par un labyrinthe (1) que dissimule la surface captivante d'un miroir. Mais le patrimoine et les conduites conservatoires qui lui font cortège sont lisibles, eux aussi, comme une allégorie de l'homme à l'ère médiatique: incertain de la direction où l'orientent la connaissance et la technique, à la recherche d'un chemin où elles puissent le délivrer du temps et de la mémoire pour autrement et mieux le laisser s'y investir.*»

NOTE ET RÉFÉRENCE

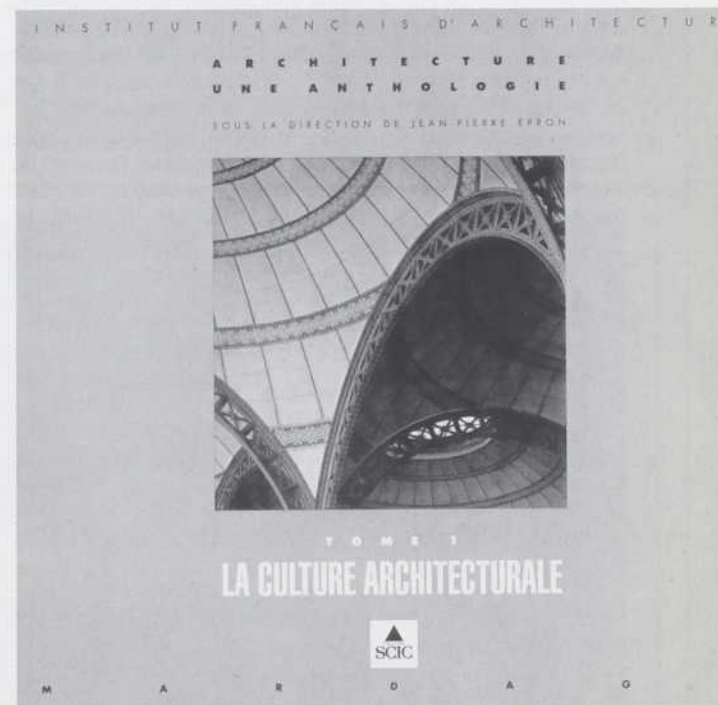
1. CHOAY, Françoise, «La métaphore du labyrinthe et le destin de l'architecture», contribution au séminaire de Roland Barthes au Collège de France, Paris, 1979. Inédit en français, traduit en italien par E. d'Alfonso, «La metafora del labirinto e il destino dell'architettura», in *La Metafora del labirinto*, Comme di Reggio Emilia, 1984. Le labyrinthe illustre la relation duelle qui définit l'architecture. Il est conçu pas à pas en fonction de celui qui s'y engagera, lequel à son tour doit, pour en découvrir le sens ou la beauté, recréer pas à pas le parcours inventé par «la ruse et l'intelligence» de l'architecture.

PAUL FAUCHER

CHOAY, Françoise, «*L'allégorie du patrimoine*», Paris, Éditions du Seuil, 1992, 273 p.

VERS UNE (COMMANDE EN) ARCHITECTURE

Publiés sous la direction de Jean-Pierre Épron, directeur du département Échanges et professions à l'Institut Français d'Architecture (IFA) et collaborateur d'ARQ, les trois volumes regroupés sous le titre *Architecture - une anthologie* sont à saluer comme un véritable événement culturel. Ne serait-ce que dans la mesure où ces ouvrages sont issus de la volonté de proposer une vue d'ensemble



des grands textes relatifs au «fait» architectural, l'entreprise vient incontestablement combler une lacune. Mais c'est peut-être surtout parce qu'elle est le fruit d'une volonté de mieux informer les maîtres d'ouvrage, premiers destinataires de cette ambitieuse architecture, que cette anthologie marque une étape qu'il convient de ne pas sous-estimer.

Depuis quelques années il n'est pas de politicien averti ni de chef d'entreprise éclairé qui ne se réfère quotidiennement au credo de la «qualité totale». Ce nouveau cri de guerre contre la morosité économique cherche avant tout à prendre en compte des facteurs généralement considérés comme secondaires au développement des marchés. Dans le domaine du marketing cela consiste à savoir replacer les désirs du client dans leur contexte culturel en faisant de sa demande-commande un moteur de la créativité de l'entreprise. Transposée dans les pratiques de l'immobilier et de la construction, une telle théorie serait assez perturbatrice. Il faudrait en effet prouver que la santé économique du projet est indissociable de sa qualité architecturale, c'est-à-dire de l'authenticité et de l'originalité de la démarche créatrice. Mais pour cela il faudrait faire la preuve en empruntant des itinéraires explicatifs forts éloignés des pratiques courantes. Les architectes le déploient assez souvent, tous ces problèmes sont affaire d'ignorance et d'inculture de la part du client! Il est vrai que la formation des décideurs n'est pas chose facile dans un domaine où les définitions péremptoires pullulent et s'affrontent. C'est bien un tel défi que Jean-Pierre Épron et son équipe ont accepté de relever. À l'origine de cette aventure culturelle il y eut une série de conférences et de cours organisés par l'IFA à la demande du Groupe SCIC, en quelque sorte l'équivalent français de la Société immobilière Trans-Québec (SITQ). Il s'agissait alors de créer une synergie entre les architectes et les maîtres d'ouvrage. Par la suite Jean-Pierre Épron en a tiré une vaste somme anthologique qu'il ne

VERS UNE COMMANDE... (SUITE)

faudrait surtout pas confondre avec la culture pré-consommée des «*Readers' Digests*» ou avec les tronçatures frustrantes des «*Morceaux choisis*».

Si étymologiquement «anthologie» veut dire «choisir des fleurs», celles que nous propose l'auteur devraient assurément embaumer bien des esprits bâtisseurs. Jean-Pierre Épron, l'architecte praticien, a construit ces trois ouvrages avec ce souci, qu'on lui connaît, d'élargir l'architecture à la culture technique, et ce depuis la parution de *L'architecture et la règle* (Mardaga, 1981). En fait les trois volumes intitulés respectivement; I-*La culture architecturale*, II-*Les architectes et le projet*, III-*La commande en architecture*, sont tout sauf des ouvrages de vulgarisation. Ils placent la barre de la qualité très haut et l'on se prend à rêver d'un monde meilleur. Imaginez un instant de discourir avec des maîtres d'ouvrage capables de situer finement «l'objet» de l'architecture et de débattre habilement de l'évolution de l'institution académique, des politiques urbaines ou encore du rapport de l'architecture au territoire, et ceci, bien entendu, tout en se délectant des aléas doctrinaires contemporains. En somme, imaginez des clients, fortunés ou non, qui seraient capables non pas «d'avoir» une bonne culture en architecture, à la façon de celle qui est distillée par les grandes encyclopédies visuelles et pédantes, mais des clients capables «d'entendre» l'architecture comme une puissante expression de la culture dans sa définition la plus vaste. Imaginez encore des maîtres d'ouvrage désireux de s'entretenir avec les enseignants sur certaines améliorations de la pédagogie du projet, de partager avec eux quelques notions théoriques, de comprendre les origines de la mutation des Beaux-Arts. Et pourquoi pas, dans la foulée, ne pas songer à des décideurs préparés à participer au processus de «correction» du projet sans pour autant sanctionner arbitrairement les choix architectoniques au nom des seuls impératifs économiques. En somme un éden peuplé de clients, privés ou publics, désormais en mesure de comprendre que l'architecture est davantage un projet de société que l'apanage d'une profession, la marque tenace de quelques héros créateurs. On croit rêver, mais on sent également venir la menace. Car si les maîtres d'ouvrage ont désormais à leur disposition de véritables outils de réflexion leur permettant de situer la commande dans une meilleure compréhension de la culture architecturale, si de plus un tel outil permet de faire mentir le mythe de l'inculture des décideurs, alors c'est un autre mythe tout aussi tenace qui risque de s'écrouler, celui de la culture des architectes. D'ailleurs que ceux-ci se rassurent, il ne s'agit nullement d'une trahison, puisque les pouvoirs conférés par la connaissance ne prennent leur sens véritable que lorsqu'elle est partagée. C'est en substance le message de cette anthologie. Devant l'immensité de la tâche architecturale il s'agit surtout de faire participer sérieusement tous les acteurs. Bien au-delà de l'acte de création pure, l'architecture est le résultat des différentes forces créatrices du projet, et les maîtres d'ouvrage se doivent d'être bien préparés à la complexité de ces rôles sociaux.

Cet ensemble de textes extrêmement bien présentés, avec de nombreuses introductions aussi concises qu'intelligentes, est un outil très exigeant qu'il serait futile de résumer. Si l'histoire du savoir de l'architecte, de l'insertion sociale des académies jusqu'aux ordres professionnels, était d'abord la marque d'un besoin de reconnaissance; aujourd'hui il est urgent de constater que c'est l'architecture comme fait culturel global qui a besoin d'une reconnaissance publique.

JEAN-PIERRE CHUPIN

ÉPRON, Jean-Pierre (sous la direction de), *Architecture - une anthologie*, Liège, Pierre Mardaga Éditeur, 1992. (Volume 3 à paraître en 1993).

POUR UNE HISTOIRE DES JARDINS

Heureuse initiative que cette série de conférences données par John Dixon Hunt, historien de grande réputation, venu à l'histoire du paysage par celle de la littérature. Collaborateur pour maintes revues et éditeur du *Journal of garden history* et de *Word and image*, il a écrit de nombreux ouvrages, notamment: «*Garden and the picturesque*» (The MIT Press, 1992); «*Garden and Grove: the genius of the place, the english garden 1620-1820*» (The MIT Press, 1988).

Ainsi, il n'est pas étonnant de voir Hunt insister sur la question des représentations de la nature, que ce soit dans les oeuvres littéraires, dans les oeuvres picturales ou dans les jardins, malgré la fragilité de leurs compositions, soumises au mouvement de cette même nature dans la durée. La recherche des correspondances entre ces différentes manifestations symboliques s'articule à l'idée d'une évolution dans nos manières de voir le monde naturel. Le jardin peut être considéré comme un système de représentations dont les significations traduisent le rapport culturel qu'une société, ou un groupe particulier, à une époque donnée, entretient avec la nature.

La démarche de John Dixon Hunt s'apparente à celle d'un historien de l'art doublé d'un historien des idées. À l'heure où précisément la nature occupe une place prépondérante dans le champ du discours social et politique, il s'interroge sur le peu d'intérêt que l'on accorde à l'histoire des jardins, et cela même au sein des écoles d'architecture de paysage. Il faut dire que le paysage comme objet de pratiques et de représentations y est plus souvent abordé comme un thème de l'histoire culturelle ou de la géographie culturelle. Cette approche offre une plus grande place à la subjectivité, libérant ainsi le paysage du carcan du jardin, trop souvent compris comme produit d'une élite distante du vrai monde. On doit reconnaître que l'histoire des jardins, lorsqu'elle se limite à des repérages entre le formel ou l'informel, entre la richesse et le pouvoir, entre la mode et la mythologie, n'a pas beaucoup de pertinence pour le projeteur contemporain en dehors de lui donner accès à un répertoire de citations décoratives. C'est sans aucun doute le grand mérite des conférences de John Dixon Hunt que celui de nous faire découvrir une histoire des jardins si bien documentée et de restituer à cette forme d'art son rôle primordial dans l'histoire des civilisations. La première conférence établissait d'emblée le propos: «Pourquoi étudier l'histoire des jardins?». On ne crée pas à partir de rien! Si l'architecture de paysage a quelque prétention disciplinaire, elle devra s'appuyer sur son histoire, avant de se laisser séduire par les sirènes de la nouvelle philosophie. Il faut impérativement réconcilier la recherche historique avec l'enseignement du projet. Mais quel est l'objet de cette recherche? Pour Hunt, c'est le jardin comme représentation. L'art des jardins n'est pas une branche de l'architecture de paysage. Il en constitue plutôt le fondement. Ainsi l'art des jardins ne doit pas être confondu avec le jardinage, bien que le jardinier tout autant que le concepteur ou le technicien peut contribuer à la grandeur de cet art. La seconde conférence se voulait plus théorique et mettait en place une typologie des rapports culture/nature. L'idée de trois natures, repérée dans les écrits de la renaissance italienne, permet de distinguer le monde naturel du monde domestiqué et de poser la rencontre de ces deux mondes comme

une «troisième nature». Le jardin défini comme forme d'art, le sujet de la représentation constitué par la théorie des trois natures, John Dixon Hunt pouvait nous introduire à des recherches plus spécialisées dans ses deux dernières conférences.

La conférence sur «Les arts et les natures dans les jardins européens» fut prodigieusement dense. Retenons la brillante démonstration du passage, en Angleterre, d'un art des jardins marqué par la double référence antique et italienne, riche en allégories et en principes formels, proposant une représentation de la totalité du monde, à un art des jardins recomposant la nature locale, non par simple économie ou sous la seule influence des peintres comme Claude Lorrain,

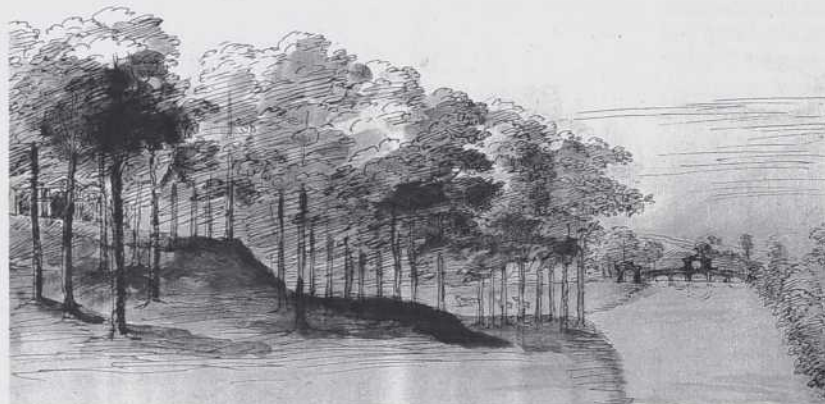
mais pour représenter «le paysage anglais». John Dixon Hunt ne cache pas son admiration pour l'oeuvre de William Kent et en particulier pour la transformation du parc de Rousham dans le Oxfordshire. En effet, on y découvre un savoir-faire accompli et une érudition impressionnante. Non seulement Kent introduit une relation franche à la nature locale, mais il opère subtilement un déplacement des significations attribuées aux éléments d'architecture qu'il emprunte à la culture italienne des jardins. Il institue de cette manière une sorte de rapport dialogique entre l'ici et l'ailleurs. L'utilisation de la perspective oblique, le recours à la miniaturisation, toute la mise en espace, témoignent d'une culture du projet qui en fait un précédent fructueux pour la pratique contemporaine. Par contre, comme le souligne le conférencier, l'oeuvre de «Capability» Brown, qui lui succède, marque la fin d'un grand art, ou plutôt, annonce peut-être la dissolution de l'espace du jardin dans l'idée de paysage.

Dans sa conclusion, John Dixon Hunt s'est attaché à démontrer la fécondité du travail comparatif entre les textes et la production iconographique. On retiendra son étude du tableau de Bellini: «Saint-François en extase», comme exemple d'une interprétation des trois natures. Terminant avec quelques réalisations contemporaines, parmi lesquelles on aura noté son intérêt pour Bernard Lassus et surtout pour Isamu Noguchi, le conférencier nous laissera quelque peu sur notre appétit. Stimulés par de si convaincantes présentations, nous aurions aimé poursuivre avec lui un inventaire plus complet des pratiques actuelles et les confronter avec plus de sagacité aux précédents historiques, ou encore, discuter de la relation maison/jardin comme unité et comme contradiction. Cela sera sans doute possible puisqu'une autre série de conférences est prévue pour le mois de mars. Invité de l'École d'architecture de paysage, Michel Conan prolongera cette approche historique en s'attachant aux exemples français. D'ici là, relisons «*Les métamorphoses*» d'Ovide et «*Le songe de Poliphile*» de Francesco Colonna, comme nous y a invités, par son enthousiasme et sa passion, John Dixon Hunt.

GEORGES ADAMCZYK

HISTOIRE ET THÉORIE DES JARDINS, une série de quatre conférences de John Dixon Hunt, présentées par l'École d'architecture de paysage de la Faculté d'aménagement de l'Université de Montréal, au mois de novembre 1992.

Illustration: Vue du parc de Escher Place. Dessin de William Kent Victoria et Albert, Londres.



LA QUALITÉ DE VOS
RÉALISATIONS
D'AUJOURD'HUI EST LA CLÉ
DE VOS SUCCÈS À VENIR.

Dans le marché hautement compétitif où nous évoluons tous, la qualité élevée d'un produit est la clé de son succès.

Les gens de Produits ALBA inc. ont compris cela depuis toujours, et vous offrent les briques et les blocs architecturaux à teneur en calcite la plus élevée, dont les qualités techniques exceptionnelles sont reconnues par les architectes et confirmées par les laboratoires TROW.

Leader au sein de l'industrie, l'équipe ALBA est en mesure de vous conseiller judicieusement sur les possibilités illimitées de ses produits, dont les briques taillées selon vos spécifications, et ainsi vous assurer de réalisations impeccables, traçant aujourd'hui la voie de vos succès à venir.



Palais de justice Laval : Belleli, Harvey, Desmarais, Pilon, Cousineau, Yaghjian, Saint-Jean, Rogers, architectes.

PRODUITS ALBA, PARTENAIRE DE VOS RÉALISATIONS

alba
BRIQUE DE CALCITE

Tél. : 355-0112
1-800-265-2522

LA PIERRE VERSAILLES®, C'EST LE BÉTON REPENSÉ, REDÉFINI,...
C'EST LE BÉTON ANOBLI !

Destinée principalement aux parements extérieurs, la Pierre Versailles® est un matériau de prestige se mariant parfaitement à l'environnement urbain. Son apparence tout à fait naturelle se fait découvrir à travers quatre riches finis (RocArt®, Moulé, Éclaté et Scié) et le choix de deux teintes (gris calcaire Trenton et beige calcaire Indiana) répondant aux tendances actuelles.

La Pierre Versailles® offre une étonnante modularité permettant un agencement illimité à partir de six formes différentes venant ainsi fouetter votre sens de la créativité et de l'innovation.

Source d'élégance et d'originalité, la Pierre Versailles® est aussi source d'économies considérables... voilà une autre de ses grandes qualités faisant de la Pierre Versailles® une création unique à Permacon !

PIERRE
VERSAILLES®

LE PANNEAU

LA PIERRE
VERSAILLES® 300

LA PIERRE
VERSAILLES® 200

LA PIERRE
ARRONDI
DECORATIVE

LA BRIQUE
VERSAILLES®

LA BRIQUE
VERSAILLES® BISEAUTÉE

PERMACON MONTRÉAL
TÉLÉPHONE: (514) 351.2120

PERMACON QUÉBEC
TÉL: (418) 622.3333

PERMACON SYDNEY/MOKE
TÉL.: (819) 564.1414

PERMACON TROIS-RIVIERES
TÉL.: (819) 378.2721

PERMACON OTTAWA
TÉL.: (613) 836.6194

PERMACON TORONTO INC.
TÉL.: (416) 857.6773

