

ER
A-799
AnQ

AJRC

ARCHITECTURE-QUÉBEC



LES CONCOURS : UNE AFFAIRE DE JUGEMENT

154

FÉVRIER 2011

Contribuez à contrer le réchauffement de la planète
en remplaçant vos fenêtres pour
les éco-fenêtres homologuées
ENERGY STAR® de Concerto.

Jusqu'à 12 %
d'économie de chauffage.



CONCERTO
fenetresconcerto.ca



Bon pour vos économies. **Bon pour la planète.**

LE SOMMAIRE

5

L'HISTOIRE JUGERA

JEAN-PIERRE CHUPIN

9

DÉFINIR LES CONCOURS

JACQUES WHITE

12

LES ALÉAS DES CONCOURS DE L'OAQ

GILLES PRUD'HOMME

16

COMMENT COMPOSER UN JURY?

JACQUES WHITE & BECHARA HELAL

21

PEUT-ON JUGER DE LA DURABILITÉ?

MICHEL GARIÉPY & CÉLINE-CORALIE MERTENAT

22

DES LIMITES DE LA NORME LEED

CARMELA CUCUZZELLA

28

JUGER DES IMAGES

IMEN BEN JEMIA

33

QU'EST-CE QUE UN BON CRITÈRE QUALITATIF?

GEORGES ADAMCZYK & CAMILLE CROSSMAN

34

DU SYMBOLE À LA POLITIQUE

VICTOR NASR

38

DE LA REPRÉSENTATION NATIONALE

IZABEL AMARAL

41

LES CONCOURS ET LA RÉGLEMENTATION AU BRÉSIL

FABIANO SOBREIRA

44

LE JURY ET LA « CONNAISSANCE DANS L'ACTION »

SOFIA PAISIOU, JORIS ERNEST VAN WEZEMAEI, JAN MICHEL SILBERBERGER

48

QUAND JUGER C'EST « CONCEVOIR UN PROJET »

JEAN-PIERRE CHUPIN

52

CONSTRUIRE POUR RÉFLÉCHIR

GEORGES ADAMCZYK

Éditeur : PIERRE BOYER-MERCIER. ÉDITEURS INVITÉS : JEAN-PIERRE CHUPIN ET CAMILLE CROSSMAN.
Membres fondateurs de la revue : PIERRE BOYER-MERCIER, PIERRE BEAUPRÉ, JEAN-LOUIS ROBILLARD et JEAN-H. MERCIER.
Comité de rédaction : PIERRE BOYER-MERCIER, RÉDACTEUR EN CHEF ;
JONATHAN CHA, YVES DESCHAMPS, STÉPHAN KOWAL.
Production graphique : CÔPILIA DESIGN INC. / Directeur artistique : JEAN-H. MERCIER.

Représentants publicitaires (Sales Representatives) : SYLVIE LAUZON ET ASSOCIÉS.
Montréal : 32, de Matagami, Blainville, Québec, J7B 1W2 / Téléphone : (514) 747-0047 / Télécopieur : (450) 434-0051 / Sans frais (Toll Free) : 1-888-547-0047.

La revue ARQ est distribuée à tous les membres et stagiaires de L'ORDRE DES ARCHITECTES DU QUÉBEC,
aux membres de L'ASSOCIATION PROFESSIONNELLE DES DESIGNERS D'INTÉRIEUR DU QUÉBEC et aux étudiants en architecture au Québec.
Dépôt légal : BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DU QUÉBEC et BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DU CANADA. ISSN : 1203-1488.

© CÔPILIA DESIGN INC. : Les articles qui paraissent dans ARQ sont publiés sous la responsabilité exclusive de leurs auteurs.
Envois de publications canadiennes : contrat de vente #40037429.

La revue ARQ est publiée quatre fois l'an par CÔPILIA DESIGN INC.

Les changements d'adresse et les demandes d'abonnement doivent être adressés à : CÔPILIA DESIGN INC., 21760, 4^e avenue, Saint-Georges, Québec, G5Y 5B8.
Téléphone pour la rédaction : (514) 343-6276, pour l'administration et la production : (418) 228-2269.

Abonnement au Canada (taxes comprises) : 1 an (4 numéros) : 36,46 \$ et 56,96 \$ pour les institutions et les gouvernements. Abonnement USA 1 an : 50,00 \$. Abonnement autres pays : 60,00 \$.
ARQ est indexée dans «Repères».

Panneaux
architecturaux
de Vicwest

Une entière
liberté
de design



N'hésitez pas : mettez-nous au défi! Les panneaux et solins métalliques de Vicwest vous proposent une liberté totale de conception pour donner à tout bâtiment la finition qui le distinguera des autres. Avec des investissements considérables dans des installations clés d'un bout à l'autre du pays, nous pouvons vous offrir des bordures de toit, avant-toits et systèmes de gouttières dissimulés, avec rebords arrondis. Et qui plus est, dans une grande variété de matériaux et de finis. Communiquez avec l'équipe de concepteurs de Vicwest ou visitez notre site vicwest.com et cliquez sur « Design ».

Les possibilités de conception sont, pour le moins que l'on puisse dire, illimitées.



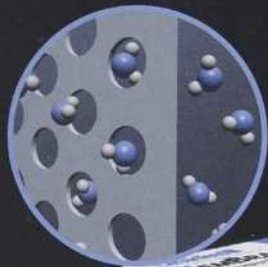
vicwest.com

 **vicwest**

RBQ: 8256-5821-32

NE RETENEZ PAS VOTRE SOUFFLE

Voici **MEMBRAN**. La solution de recharge intelligente au poly de 6 mil.



MemBrain^{MC} est le seul pare-vapeur qui permet à l'excédent d'humidité de s'échapper.



MemBrain^{MC} est un pare-vapeur et pare-air novateur conçu pour permettre à l'humidité de s'échapper et garder les murs au sec toute l'année.

Le poly de 6 mil traditionnel n'étant pas perméable, l'humidité est donc emprisonnée dans les cavités murales. Lorsque le taux d'humidité augmente dans ces cavités, MemBrain^{MC} s'adapte en devenant plus perméable, ce qui permet à l'humidité de s'échapper et réduit la moisissure et les risques qui y sont associés.

Cette technologie éprouvée en Europe depuis plus de dix ans a récemment été introduite au Canada (CCMC 13278-R).

MemBrain^{MC} est une solution de recharge intelligente au poly. Il peut être utilisé comme pare-vapeur et comme pare-air intérieur continu. Ne vous en faites donc plus avec la moisissure. Prenez une grande inspiration, demandez MemBrain^{MC} et **soyez certain** d'avoir fait le bon choix.

[**Sûr et Certain**]

800-233-8990 • certainteed.com/membran

CertainTeed
SAINT-GOBAIN

EXTÉRIEUR : TOITURES • PAREMENTS • FENÊTRES • CLÔTURES • RAMPES • MENUISERIE PRÉFABRIQUÉE • PATIOS • FONDATIONS
TUYAUX
INTÉRIEUR : ISOLATION • GYPSE • PLAFONDS



Centura est ici.

CENTURA

Céramique | Porcelaine | Vinyle | Tapis

Architectes et designers, voici notre nouvel espace de travail et de présentation qui saura assurément vous inspirer pour créer, inventer et mieux penser. Unique à Montréal, uniquement chez Centura.

Design, déco, etcentura...

L'HISTOIRE JUGERA

JEAN-PIERRE CHUPIN, PROFESSEUR TITULAIRE À L'ÉCOLE D'ARCHITECTURE DE L'UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL
ET DIRECTEUR SCIENTIFIQUE DU L.E.A.P.

Comme dit l'adage, la critique est facile mais l'exercice difficile. Il est aisé de critiquer les erreurs du jugement architectural, plus difficile de juger correctement un projet, comme il est sans doute plus facile de juger un projet que de l'imaginer et de le concevoir. Et si, justement, juger revenait à concevoir le projet gagnant? C'est en substance la thèse que je défends en conclusion de ce numéro spécial d'ARQ consacré à cette délicate affaire du jugement dans les concours. Mais il ne s'agit que d'une idée parmi de multiples autres rassemblées dans cette livraison que les lecteurs habituels de la revue trouveront plus dense et plus théorique qu'à l'accoutumée. Or, ami lecteur, comme on disait dans les préfaces des textes classiques, tu ne dois point t'offusquer de ce que ces textes débordent des images pour tenter de réfléchir sur une question aussi importante que le jugement, car le jugement est partout dans la pratique professionnelle de l'architecte. Depuis les premières critiques dans les ateliers de l'école d'architecture, plus souvent subies que vécues, jusque dans les bureaux et dans les jurys des prix d'excellence en passant par les réactions, rares mais de plus en plus fréquentes, des journalistes et des blogueurs et, bien entendu, dans cette véritable machine à juger qu'est le concours. Le jugement est partout, mais il a été fort peu théorisé. On parlerait à juste titre d'une zone grise, d'un vide théorique, tant les textes de référence permettant de comprendre ou d'affiner la pratique du jugement architectural sont rares.

C'est volontairement, et grâce au soutien de Pierre Boyer-Mercier, éditeur d'ARQ, et de Camille Crossman, doctorante, que les chercheurs du Laboratoire d'étude de l'architecture potentielle (L.E.A.P.) de l'Université de Montréal ont choisi de publier leurs réflexions telles qu'elles ont été soumises au colloque de l'Association francophone pour le savoir (Acfas) en mai 2010 : colloque organisé en coordination avec le professeur Jacques White de l'Université Laval. Nous avions le loisir de les diffuser dans une revue savante, mais il nous paraissait à la fois juste et nécessaire de les soumettre d'abord au verdict de ceux qui en font profession aux différentes échelles de l'architecture, de la ville et du paysage. À vous donc, de juger de leur intérêt pour l'amélioration des pratiques et des concours, partant de la qualité de l'espace et des édifices publics. Je voudrais toutefois signaler ce paradoxe en guise d'ouverture. La recherche sur les concours menée ici par plusieurs chercheurs québécois est désormais reconnue par des administrateurs de pays pourtant plus avancés que le Canada en matière de politique de concours. C'est peut-être parce qu'il est plus facile ici d'observer le phénomène que nous parvenons à des analyses plus percutantes, comme j'ai eu cette année plusieurs fois l'occasion de le constater lors de rencontres scientifiques en Suisse, en France, au Brésil ou encore au Danemark.

Les questions qui se posent en matière de jugement sont à la fois pratiques : comment composer un jury? Qu'est-ce qu'un bon critère qualitatif? Comment apprécier la part des normes (LEED) et des réglementations? Mais elles sont aussi plus théoriques : peut-on juger de la durabilité? Comment juger un projet à partir des images? Le jury est-il un lieu d'intelligence collective, une communauté de pratiques? On verra également, dans les cas, non négligeables, où les concours touchent des questions hautement symboliques, voire d'identité nationale, que la pratique du jugement est une opération à haut risque. On ne juge plus seulement un projet, on juge une culture ou un pays.

Pour aborder un tel sujet, au centre de la plupart des recherches développées au L.E.A.P. (www.leap.umontreal.ca), il nous a paru indispensable de solliciter aussi des chercheurs œuvrant dans d'autres contextes internationaux. La Suisse, excellent exemple de politique nationale des concours, puisqu'il s'en organise près de 200 par année (pour 200 concours en 50 années au Canada!), mais également le Brésil, moins exemplaire en matière de politique publique mais où le chiffre 200 concerne cette fois... le nombre d'écoles d'architecture.

Et le Québec dans tout cela? Je tiens à redire ici ce que j'ai eu l'occasion de souligner sur plusieurs tribunes, nous assistons depuis quelques années à un renouveau de la pratique des concours : sans doute pas assez nombreux, mais de mieux en mieux organisés et jugés. Et ce n'est pas un hasard si ce regain s'effectue sur fond de scandales et de corruption à répétition dans les milieux de la construction. L'année 2010 s'est ouverte sur la démonstration, à mon humble avis exemplaire, du concours pour le nouveau Musée des beaux-arts du Québec. Elle s'est refermée avec les imbroglios gargantuesques des deux hôpitaux universitaires en PPP. Mais ne nous y trompons pas, il ne s'agit pas tant de deux formes d'octroi de la commande publique que de deux formes de jugement. On peut défendre les PPP, mais on doit aussi reconnaître qu'il s'agit toujours, en dernier ressort, d'un jugement comptable. Quand il s'agit d'apprécier la qualité d'un projet, les différentes formes de concours s'offrent comme des procédures éprouvées, dans le monde entier. Entre les deux, de toutes façons, l'histoire jugera!

ÇA FAIT TOUTE LA DIFFÉRENCE.



**INSPIRATION^{MC} PAR JELD-WEN,
POUR LES ARCHITECTES.**

Des Centres de Design et un site Internet
conçus pour maximiser votre productivité.
Alimenter votre inspiration avec des produits
et des outils développés pour innover
et performer.

jwinspiration.ca

INSPIRATION^{MC}

JELD-WEN
PORTES ET FENÊTRES

NOUVEAU!



AirRenew^{MC}

Le seul panneau de gypse qui nettoie l'air. N'est-ce pas mieux?

L'air intérieur contient plusieurs polluants et composés organiques volatils (COV*). On trouve les COV* dans les meubles, les tapis, les produits de nettoyage et plusieurs autres articles courants. Le niveau croissant d'importance accordée à la qualité de l'air intérieur, surtout dans les hôpitaux, les écoles, les bureaux et les résidences démontre qu'il est temps d'agir.

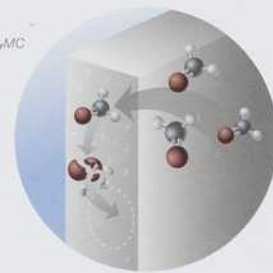


Le panneau AirRenew^{MC} est le seul panneau de gypse qui contribue activement à l'amélioration de la qualité de l'air.

- Il élimine les COV* de façon permanente en les convertissant en composés inertes et sécuritaires.
- Les tests et les analyses démontrent qu'il absorbe les COV* pendant jusqu'à 75 ans, même après plusieurs projets de rénovations.
- Il est recyclable et compatible avec la plupart des peintures et papiers peints.
- Il offre une résistance accrue contre l'humidité et la moisissure à l'aide de la technologie M2Tech[®].

Seul le panneau AirRenew^{MC} améliore la qualité de l'air et offre un environnement plus sécuritaire, ainsi que la tranquillité d'esprit pour les générations à venir.

Le panneau AirRenew^{MC} capture les COV* et les convertit en composés inertes qui ne peuvent être relâchés dans l'air.



Visitez le www.AirRenew.com



* COV (composés organiques volatils) – formaldéhyde et autres aldéhydes.

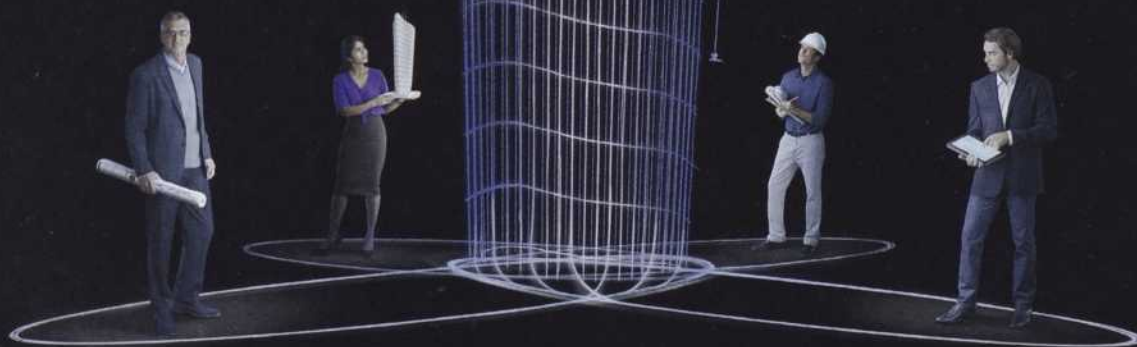
800-233-8990 • certainteed.com

TOITURES • PAREMENTS • GARNITURES • FENÊTRES • PATIOS • RAMPES • CLÔTURES
ISOLATION • GYPSE • PLAFONDS • FONDATIONS • TUYAUX

CertainTeed
SAINT-GOBAIN

IMPRIMANTE MULTIFONCTION EN LIGNE HP DESIGNJET

UNE BONNE ARCHITECTURE EST ISSUE DE L'INSPIRATION.
UNE EXCELLENTE ARCHITECTURE EST ISSUE DE LA COLLABORATION.



VOICI L'IMPRIMANTE LA PLUS COLLABORATIVE SUR LE MARCHÉ MONDIAL :
L'imprimante multifonction en ligne HP Designjet T2300 dotée des outils ePrint et Share. Maintenant, vous pouvez numériser des documents directement dans les nuages¹, imprimer instantanément lors des déplacements et réduire les cycles de révision en partageant des fichiers avec des partenaires partout dans le monde². Aucun autre outil ne vous permet de collaborer avec votre équipe de façon aussi transparente tout en établissant la base de la prochaine excellente structure du marché international. Consultez le site HP.CA/GO/COLLABORATE-FR



ALLEZ-Y : **IMPRIMEZ**
INTELLEGGEMENT

DÉFINIR LE CONCOURS

JACQUES WHITE

Entre théorie et pratique, le concours se définit de mille façons. Selon que l'on en ait une connaissance scientifique ou empirique, que l'on en ait ou non fait l'expérience comme concurrent (gagnant ou défait), juré, observateur, organisateur ou commanditaire, selon les conjonctures propres à chaque concours, le regard est différent, forcément partiel. Dans ce contexte, il paraît hasardeux de chercher à définir le concours. Mais le défi vaut au moins une tentative.

STABILITÉ DANS L'ESSENCE

Le mot «concours» vient du verbe latin *concurrere*, qui signifie «courir ensemble» (*con-* : «ensemble» et *currere* : «courir»). Dans la racine étymologique du mot se trouve inscrite l'idée d'un mouvement collectif. Parmi les multiples définitions de concours, celle du Larousse résume bien les traits essentiels : «épreuve ou compétition au terme de laquelle seuls les candidats classés dans les premiers obtiennent une place, un titre, une récompense.» Le terme épreuve, commun à plusieurs autres définitions, sous-tend explicitement la notion de jugement.

Pour aller droit au but, le concours correspond à une épreuve, qui entraîne un classement opéré par le jugement des qualités des concurrents ou de ce qu'ils produisent et qui conduit à une reconnaissance tangible de ces qualités. En architecture, un concours existe quand deux architectes ou plus élaborent un design pour un même projet, pour un même site, en même temps et pour un même client.¹ Le concours se distingue des autres formes de la commande par le fait que plusieurs architectes entrent en compétition pour relever simultanément un même défi, que les règles et données du défi sont explicitement énoncées et que les performances des architectes sont évaluées par un jury. Il établit pour tous des conditions équivalentes de conception, de présentation et d'évaluation du projet d'architecture. Un concours implique nécessairement un investissement des architectes dans la conception architecturale.²

Définitions des donneurs d'ouvrage

Pour les donneurs d'ouvrage, un concours est un mode d'adjudication de la commande parmi d'autres, le modèle de référence étant l'appel d'offres tel que décrit dans l'Accord sur les marchés publics de l'Organisation mondiale du commerce.³

Le Parlement européen a adopté des règles qui décrivent les concours comme une procédure normale d'acquisition de plans ou de projets dans le domaine des services publics⁴. Le décret n° 93-1269 oblige plus spécifiquement la tenue de concours d'architecture et d'ingénierie pour une grande partie des marchés de maîtrises d'œuvre publiques. Il précise que les concours consistent à «mettre en compétition des maîtres d'œuvre en suivant les conditions d'un règlement et qu'ils sont destinés à permettre à un jury de se prononcer sur les projets, en vue de la passation d'un contrat de maîtrise d'œuvre.» Le but du concours est d'obtenir une réponse, en termes d'idées, d'esquisse ou de projet, à un besoin défini par le maître d'ouvrage. En Europe, c'est d'abord sur la valeur du projet que se porte le choix du jury.

En Amérique du Nord, l'appel d'offres avec concurrence sur le prix est la méthode la plus répandue d'adjudication de contrats. La logique est simple : à partir du moment où les soumissionnaires sont réputés pouvoir faire le travail, alors autant

engager les moins chers. Au Québec, la Loi sur les Cités et Villages impose une grille de calcul qui valorise essentiellement le montant d'honoraires le plus bas. Les concours publics sont considérés comme dérogatoires. Ils ne sont autorisés que par la politique des concours du Ministère de la culture, des communications et de la condition féminine (MCCCF)⁵, sinon les dérogations doivent être demandées à la pièce. Curieusement, il n'a pas été possible de trouver de définition de concours d'architecture dans les publications du MCCCF, qui énonce simplement que «le donneur d'ouvrage organise un concours d'architecture afin de promouvoir la qualité architecturale sur son territoire. L'objectif du concours vise à sélectionner un projet lauréat et à inviter son auteur à participer à la réalisation du projet.»⁶ Pourtant le MCCCF a déjà été plus éloquent. En 1994, Odile Hénault publiait, pour le MCCQ et l'OAQ, un document de promotion des concours d'architecture⁷ dans lequel elle écrivait : «Le concours offre idéalement au maître d'ouvrage le meilleur projet possible, sur un site donné et conformément au budget donné. Le concours est un investissement dans la matière grise qui valorise l'architecture comme production intellectuelle et permet d'assurer le succès fonctionnel et architectural du projet.» On peut se demander, après toutes ces années, ce qu'il reste au Ministère d'une telle vision.

En résumé, le regard des donneurs d'ouvrage sur le concours reste fortement teinté de préoccupations pour la sélection d'un architecte en vue d'attribuer un contrat. Essentiellement, le donneur d'ouvrage veut en avoir pour son argent. Mettre à contribution plusieurs architectes sur son projet lui permet, en principe, de choisir celui qui offre le meilleur rendement. Tout dépend alors de ce qu'on entend par meilleur rendement. À cet égard, les visions européennes et nord-américaines ne se superposent pas, la valeur du projet et le prix des services, pour simplifier, l'emportant respectivement.

Définitions de la profession

Selon le Conseil des architectes d'Europe, «le concours architectural signifie la procédure d'un concours de conception évaluant les idées des architectes [...] dans le cadre d'une procédure formalisée sur la base d'un programme et de critères définis, appréciés de manière anonyme par un jury indépendant.»⁸ La teneur du texte devient par la suite réglementaire, abordant les catégories de concours et les conditions à respecter pour leur réussite.

L'Institut Royal d'architecture du Canada (IRAC) présente le concours d'architecture comme «une méthode permettant d'obtenir une solution conceptuelle aux besoins d'un promoteur tout en reposant sur un processus juste et équitable pour toutes les parties concernées.» On verse ensuite dans la catégorisation des concours et dans les recommandations pour leur mise en œuvre, sans aborder les qualités attendues de la «solution conceptuelle.»

Selon le Guide des concours l'Ordre des architectes (OAQ), le concours d'architecture se distingue des autres formes d'attribution de la commande par une appellation contrôlée. «Pour être reconnu à ce titre, un concours d'architecture doit être organisé et tenu conformément aux règles précisées dans le présent guide et être approuvé par l'OAQ. Aucun concours d'architecture portant l'appellation «concours d'architecture de l'Ordre des architectes du Québec» ou toute appellation don-

Jacques White est professeur à l'École d'architecture de l'Université Laval, architecte en pratique privée, conseiller professionnel et formateur à l'OAQ. Il s'intéresse particulièrement au jugement de la qualité architecturale dans les phases de conception et d'évaluation du projet.

TION

APRIMEZ
LEMENT

nant lieu de croire qu'il s'agit d'un concours tenu sous l'égide de l'Ordre ou approuvé par celui-ci ne peut être annoncé sans l'obtention, au préalable, de l'approbation écrite du Bureau de l'OAQ ou de tout comité ou personne que l'OAQ autorise à cette fin.⁹ L'OAQ a récemment fait publier des articles qui abordent les difficultés de mettre à jour l'encadrement des concours d'architecture¹⁰.

Les institutions et les organismes qui représentent la profession mettent donc surtout l'accent sur les mécanismes de régulation des situations de concurrence entre architectes pour définir le concours.

Définitions d'architectes

Le regard des architectes sur les concours paraît plus riche et diversifié que ce qu'en dit la profession. Sur le terrain, les architectes se regroupent par affinité pour ou contre les concours, pour ou contre certaines formules. C'est surtout verbalement, souvent dans la vague qui suit un concours, que s'élaborent les conceptions les plus ressenties, pas toujours les plus réfléchies, de ce qu'est un concours. Les débats se font de vive voix, ne laissant pas toujours de traces.

À défaut de faire enquête, il faut se rabattre sur les écrits des architectes, principalement dans les revues professionnelles et les médias, pour y voir plus clair. Nous savons, par la littérature, que les mêmes arguments pour ou contre les concours sont repris depuis des siècles. Il suffit de fouiller juste un peu pour trouver.¹¹ Sans vouloir faire état de manière détaillée des arguments invoqués dans la littérature, il en ressort globalement que les concours, en dépit des difficultés inhérentes à la formule, sont vus par les architectes comme une occasion de réfléchir à l'architecture, de stimuler leurs équipes et de se donner la chance de concevoir – et idéalement réaliser – un projet à la hauteur de leurs aspirations et de leurs capacités. L'appel au dépassement, l'ambition de produire le meilleur projet qui soit, être reconnu comme tel par les pairs, etc., sont d'autres éléments importants dans la définition des concours qui n'ont pas ou peu été évoqués précédemment.

Définitions d'académiciens et de chercheurs

Le concours reproduit en quelque sorte une situation de conception de projet en atelier de design, commune à toutes les écoles d'architecture. Conséquemment, le regard des universitaires sur les concours ne se porte pas que sur la recherche du meilleur projet, mais aussi sur l'innovation et sur l'intérêt de l'ensemble de la production. Le Laboratoire d'étude de l'architecture potentielle (L.E.A.P.) de l'Université de Montréal concrétise et déploie un tel regard sur les concours. «De plus en plus de chercheurs et d'historiens reconnaissent que la formule du concours est une situation favorisant la recherche et l'expérimentation : qu'elle stimule la conception de projets riches en solutions techniques et en pratiques esthétiques innovantes. En outre, la procédure du concours participe, dans son ensemble, à la construction d'un espace public de débat, et de définition, sur les valeurs d'une société. En ce sens, les concours contribuent à l'intensification des pratiques d'exploration architecturale et de médiation culturelle.»¹²

Pour Hélène Lipstadt¹³, le concours est une sorte de cérémonie qui permet de transgresser les règles de la pratique courante et les positions sociales établies. Il offre aux architectes une occasion privilégiée de créativité libre des contraintes de la pratique quotidienne et libre de se distinguer pour conférer au projet une supériorité symbolique. Il provoque des débats qui ont une incidence sur les projets ultérieurs, créant une véritable culture des concours, une tradition qui se construit en continu. Ainsi abordé, le concours se définit davantage comme un processus d'expérimentation collective, à teneur sociale et

culturelle, ce qui tranche avec les définitions précédentes. Il y a un but global, une valeur d'ensemble qui émerge de tous les concours.

On peut ainsi grossièrement rassembler les attributs fondamentaux des concours d'architecture, le noyau dur qui les définit :

- une épreuve à réussir (un projet, un défi);
- une situation de compétition qui implique plusieurs concurrents, avec les règles et les mécanismes de contrôle qu'elle exige;
- le recours au jugement pour classer les concurrents et désigner un vainqueur;
- l'attribution d'une récompense au vainqueur et l'obtention de bénéfices pour les autres acteurs du concours;
- des retombées qui débordent la portée du concours lui-même.

MOUVANCE DES CONTOURS

Alors que ce qui précédait visait, par accumulation de repères, à cerner ce qui caractérise le concours, ce qui suit met en évidence les écarts de perception. Les définitions des autres font ici place à une vision synthétique plus personnelle, abordant des oppositions vécues en extension des définitions théoriques.

Des paradoxes à l'origine des écarts

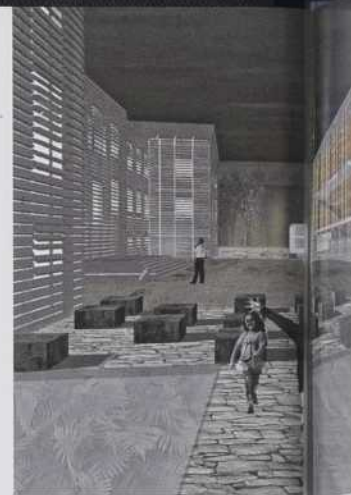
Un concours, c'est d'abord le paradoxe d'une rencontre dans une interface de séparation. L'isolement engendre des lectures différentes d'une même réalité. Dans un concours, on court ensemble, mais on ne voit pas les autres concurrents et on ne sait pas ce qu'ils font; on rend service à un maître d'ouvrage, mais on n'échange pas avec lui; le processus de conception est contraint à la linéarité, partant d'un programme jusqu'à un jugement sur des critères annoncés, alors que le design est un processus itératif qui génère des désirs et des solutions imprévues.

Par ailleurs, l'enjeu du concours revient à mesurer la capacité du projet à répondre aux données du programme, mais aussi à transcender le programme grâce aux idées générées par le processus de design. Un concours présente ainsi un deuxième paradoxe : vouloir, d'un côté, réduire le risque de ne pas respecter le programme et espérer, de l'autre, augmenter la chance de trouver mieux que ce qui avait été initialement prévu ou imaginé. Ces oppositions sont vécues à divers degrés et de différentes manières par les acteurs qui s'investissent dans un concours, créant des écarts de perception de ce qui le définit.

De l'éclatement des vues sur le concours

Pour les maîtres d'ouvrage, un concours offre la chance de faire travailler plusieurs concurrents à son projet et de sélectionner le meilleur d'entre eux; de pouvoir choisir, parmi plusieurs options, celle qui convient le mieux; de résoudre une problématique particulièrement difficile; d'augmenter le degré d'innovation et la qualité du projet. Mais un concours comporte aussi le risque de sélectionner un architecte peu expérimenté; que le jury désigne gagnant un projet qui ne lui convient pas et que le milieu n'apprécie pas; d'éprouver des problèmes qu'il n'y aurait pas eu à subir sans concours; de porter le poids de l'innovation, perdant potentiellement le contrôle des échéances et des coûts (de construction et d'opération).

Pour les architectes, un concours offre une chance de réussir une épreuve (gagner publiquement); de se comparer aux meilleurs avec des chances égales de réussite; d'accéder à une commande intéressante pouvant établir un jalon significatif dans leur carrière; d'explorer et de défendre une vision de l'architecture; de voir sanctionnée, par un jury respecté, la valeur de leurs idées. Mais un concours comporte aussi le risque de





subir une épreuve (perdre publiquement); de ne pas voir reconnaître une expertise particulière qui contribuerait à la réussite; de ne pas pouvoir inclure leurs convictions dans un projet qui s'y prête peu; d'investir trop d'énergie et d'espoir dans une opération infructueuse; d'être mal compris ou mal jugés.

Pour les usagers et les gens du milieu concernés par le projet, un concours offre une chance de participer à la programmation pour assurer la prise en compte de leurs intérêts; d'influencer le choix du projet s'ils sont représentés sur le comité technique ou le jury; d'obtenir mieux que ce qu'ils avaient imaginé. Mais il comporte aussi le risque d'être laissés de côté dans le processus; de devoir se soumettre contre leur gré au jugement du jury ou aux volontés du lauréat après le concours; d'avoir du mal à s'approprier le projet.

Pour les élus, un concours offre une chance de laisser une marque tangible de leur passage au pouvoir; de concrétiser, par le travail des autres, la transmission des valeurs qu'ils défendent; de gagner le respect des personnes envers qui ils se sentent redevables. Mais il comporte aussi le risque d'impliquer les élus dans une polémique qui échappera à leur contrôle; de les associer malgré eux à un ouvrage incompatible avec leurs goûts et leurs valeurs; et de les discréditer aux yeux des personnes envers qui ils se sentent redevables.

Il ressort, de ce qui précède, que deux positions se côtoient et s'entrechoquent constamment : la hardiesse de ceux qui cherchent à augmenter les chances d'obtenir un projet formidable, qui dépasse la commande; la prudence de ceux qui cherchent à minimiser les risques de compliquer les choses, de ne pas satisfaire la commande. Au cœur du débat, il y a la notion d'imprévu. Pour les plus hardis, l'imprévu doit être provoqué, sollicité. Pour les plus prudents, il doit être évité, disqualifié. On voit ainsi poindre un argument capital pour comprendre la diversité des définitions de concours : ce qui définit un concours ne réside peut-être pas tant dans ses catégorisations, par types ou par acteurs, que dans la manière dont on le considère.

LA QUESTION DU JUGEMENT

Sous-jacent à la prédisposition des acteurs d'un concours à solliciter ou à discréditer l'imprévu, le jugement apparaît comme l'une des clés maîtresses qui ouvre la voie à une compréhension plus articulée des concours. Car essentiellement, un concours est avant tout un exercice de jugement, concrétisé par un ensemble de décisions qui s'organisent autour d'une prise de position par – et sur – le projet d'architecture.

Le jugement est partout dans un concours. Dès que l'idée d'un projet germe dans l'esprit de quelqu'un, une prise de position prend forme. Élaborer un programme, c'est déjà juger de ce qui mériterait d'exister. Les concurrents jugent de la valeur du programme dont ils se servent pour fonder leur prise de position, en y ajoutant leurs propres convictions. Pendant la conception, ils jugent de ce qu'ils vont retenir et de ce qu'ils vont oublier du programme, car toutes les options ne sont pas compatibles et parce qu'il faut inévitablement faire des choix. Le jury reçoit ensuite les projets et juge de leurs valeurs, prenant en compte les données du programme, les critères d'évaluation, les convictions que supportent les projets soumis par les concurrents et leurs propres convictions. De la confrontation de tout ça et de la dynamique des échanges émergera une prise de position collective. Mais le jugement ne s'arrête pas là : le maître d'ouvrage porte un jugement sur le jugement et le reconduit ensuite dans le public. Le public juge à son tour du projet, peut même remettre en question sa réalisation. Les journalistes s'en mêlent, les concurrents réagissent, la population est surprise ou séduite ; c'est la réappropriation du projet par tout le monde. Après sa mise en service, le projet peut encore faire l'objet de débat. Par cette action, le concours trouve

tout son sens, celui de contribuer, au-delà du simple exercice de déterminer quel architecte aura le mandat de réaliser le projet, à écrire un nouveau chapitre de l'histoire du lieu, du quartier, de la ville, du pays, voire d'une culture globale.

Faire un concours, c'est décider, projet par projet, de quoi notre monde sera fait demain, comment le transformer par l'architecture. C'est concrétiser la part de l'architecte dans un mandat plus large, qui transcende le concours lui-même et ses acteurs. On pourrait même se demander si un concours dépourvu d'une telle ambition, c'est-à-dire qui déborde le cadre de sa propre existence, serait un «vrai concours» d'architecture. Il ne se résumerait alors qu'à un simple processus de sélection parmi d'autres, meilleur ou pire selon les circonstances ou les buts poursuivis. Le vrai concours d'architecture ne serait-il pas, finalement, celui qui sollicite l'imprévu et qui convie tous les concurrents, le donneur d'ouvrage, le jury et le public à poursuivre l'écriture d'une histoire en évolution? Il faut, pour cela, bien baliser, tout en laissant ouvert le champ des possibles et partager avec tous les acteurs impliqués le désir d'échanger, d'aller un peu plus en profondeur, de voir au-delà des apparences. Si les procédures, les mécanismes et les règles en cachent souvent la véritable nature, le concours reste, comme une bouée fluviale, solidement ancré sur un fond stable même s'il semble parfois en danger, ballotté en surface au gré des vagues. Qu'il penche à bâbord ou à tribord, qu'il monte ou qu'il descende, il reste fondamentalement le même. Tout dépend comment on le regarde.

NOTES

1. Joseph A Wilkes. *Encyclopedia of architecture : design, engineering & construction*. New York : Wiley, 1988.
2. Jacques White. *Préparation, approbation et conduite des concours des architectes*. Cours de formation continue à l'Ordre des architectes du Québec, 2009.
3. Accord signé en 1994, en vigueur notamment au Canada, aux États-Unis et en Europe.
4. Règles adoptées en 2004, qui définissent ainsi les concours : « Procédures qui permettent au pouvoir adjudicateur d'acquiescer, principalement dans le domaine de l'aménagement du territoire, de l'urbanisme de l'architecture et de l'ingénierie ou des traitements des données [remarque l'ampleur du champ d'application des concours], un plan ou un projet qui est choisi par un jury après une mise en concurrence avec ou sans attribution de primes. »
5. Le programme d'aide aux immobilisations du MCCC remplace l'ancien programme de soutien aux équipements culturels, mis sur pied en 1999. Le seuil minimum de coût de construction pour un projet en concours vient de passer de 2 à 5 M \$.
6. *Concours d'architecture : règlement type — règles générales*. Québec : Ministère de la Culture, des Communications et de la Condition Féminine, 2009.
7. Odille Hénault. *Le concours d'architecture au Québec*. Montréal : Les Éditions Section b (Canada), 1994.
8. *Feuilleter sur la pratique de la profession : recommandations pour les concours de conception*. Bruxelles : Conseil des architectes d'Europe. Novembre 2004 (ref 395/07/CA).
9. *Guide des concours d'architecture*. Ordre des architectes du Québec, 2007
10. Le dernier article en titre étant signé d'Hélène Lefranc : *Remaniement mystérieux*, *Esquisses* vol. 21 n° 3, Automne 2010, pp. 14-17
11. Parmi plusieurs, des articles publiés dans les revues JAE et ARQ, qui datent des années 1980, sont d'une actualité stupéfiante.
12. Jean-Pierre Chupin, page de présentation du site Internet du Catalogue des concours canadiens : www.ccc.umontreal.ca.
13. Hélène Lipsdadt. *The Experimental Tradition : Essays on Competitions in Architecture*. New York : Princeton Architectural Press, 1989.

LÉGENDES DES IMAGES

1. *Le projet de l'îlot des Palais (2006), qui misait au départ sur la chance d'obtenir mieux que ce qui avait été imaginé. Une crainte du risque aussi inattendue que démesurée a forcé son abandon par la suite. Projet lauréat de Bélanger Beauchemin, architectes et Anne Vallières, architecte. Source de l'image : www.ccc.umontreal.ca.*
2. *Le projet de l'îlot des Palais (2006). Source de l'image : www.ccc.umontreal.ca.*
3. *Le concours multidisciplinaire «Paysages suspendus» (2008), où l'imprévu a été explicitement sollicité et bien reçu du jury. La reconduction du jugement chez le donneur d'ouvrage et le public a soulevé bien des débats. La réalisation est finalement prévue pour 2011. Projet lauréat de Côté Leahy Cardas, architectes / SNC-Lavalin. Source de l'image : www.ccc.umontreal.ca.*
4. *Le projet d'agrandissement du Musée national des Beaux-Arts du Québec (2009), résultat d'une fructueuse réflexion et d'une saine discussion sur la manière de construire, à cet endroit précis, une œuvre marquante pour Québec. Projet lauréat d'OMA / Provencher Roy et Associés, architectes. Source de l'image : www.ccc.umontreal.ca.*

LES ALÉAS DES CONCOURS DE L'OAQ

GILLES PRUD'HOMME, ARCHITECTE

L'histoire récente de la situation des concours au Québec a mis en évidence plusieurs défis et difficultés, et ce, depuis la rédaction du nouveau guide des concours de l'Ordre des architectes du Québec (OAQ), officialisé au printemps 2007, jusqu'aux principaux enjeux actuels et problèmes d'application rencontrés lors des récents concours d'architecture au Québec. L'orientation prise lors de récents concours comporte souvent une vision à courte vue risquant de réduire grandement les effets positifs des concours sur l'avancement disciplinaire, sur l'émergence de nouvelles pratiques, ou plus concrètement sur la réalisation de bâtiments exemplaires. De plus, on constate aujourd'hui l'absence d'un réel débat démocratique associé à la réalisation des grands équipements publics ou des principes du développement durable qui s'y attache. La question de la vitalité des concours est liée, selon nous, aux retombées positives sur le milieu du cadre bâti, de ses professionnels et de sa reconnaissance publique comme expression culturelle et d'identité, voire la reconnaissance de sa valeur démocratique. La question du jugement en est le pivot.

LE GUIDE DES CONCOURS DE L'OAQ

Le Guide des concours de l'OAQ est le résultat d'une conjoncture particulière associée à l'effort commun d'un groupe d'architectes praticiens et du milieu de la recherche et de l'enseignement.¹ Aujourd'hui, plusieurs membres y sont engagés activement.²

L'objectif premier consistait à recadrer les définitions et les règles plus ou moins floues ou tacites qui étaient en place. Le dernier exercice de cette nature avait été réalisé à un moment où la profession ne souhaitait pas les concours. En 1994, Odile Hénault, alors présidente de l'Ordre, avait établi un cadre réglementaire significatif qui a servi de référence pendant plus de deux décennies. Il avait malheureusement été édulcoré par le temps et l'usage.

Au début de notre activité au comité, l'ensemble des concours était laissé sous la responsabilité des conseillers professionnels, qui adaptaient les règlements selon leurs habitudes ou selon les exigences des promoteurs. La qualité de l'organisation des concours dépendait de la compétence de ces derniers et de la bonne volonté des promoteurs.

Notre motivation se fondait sur le constat que la réputation des concours était souvent entachée par un laisser-aller, une frustration des architectes participants et surtout par une mauvaise impression chez les donneurs d'ouvrage à l'effet que les concours faisaient l'objet de dépassement budgétaire et qu'ils exigeaient plus de temps ou d'argent. Ils étaient souvent considérés, depuis les régions, comme étant bénéfiques pour un petit groupe d'architectes de Montréal ou de Québec. Malgré ces préjugés, le contraire a souvent été démontré. L'effort initial est souvent plus efficace que dans un processus habituel où l'unique architecte doit revenir à plusieurs reprises sur l'esquisse de base. Avec le concours, on s'assure de l'excellence, lors d'une situation d'émulation, dense et condensée.

Lors d'une publication au sujet des prix d'excellence de la revue *Canadian Architect*, accordés chaque année, on soulignait, en décembre 2003, que les architectes du Québec obtenaient une grande reconnaissance du fait qu'ils aient l'opportunité de bénéficier d'un système d'octroi de la commande de projets publics qui valorise l'expression d'une identité culturelle³. Depuis les 25 dernières années, plusieurs jeunes agences furent

reconnues grâce à leur participation à des concours⁴, dont Dan Hanganu⁵ et Saucier Perrotte⁶ à la fin des années 1980, Big City⁷, au milieu des années 1990 et, jusqu'à plus récemment, Croft Pelletier, TAG, Anne Carrier, Cardin Ramirez ou Paul Laurendeau et autres.

En 2005, le CA de l'Ordre décidait de retirer au Comité des concours la responsabilité de l'analyse des concours. Le mandat pratiquement unique du comité se limitait alors exclusivement à l'évaluation et à l'analyse des concours. Face à cette situation, le nouveau comité, fort de sa nouvelle composition et de ses objectifs de réforme, décida de sa propre initiative de revoir l'ancien guide et de l'adapter à de nouvelles prérogatives. Il a été décidé de prioriser cinq dimensions importantes, soit :

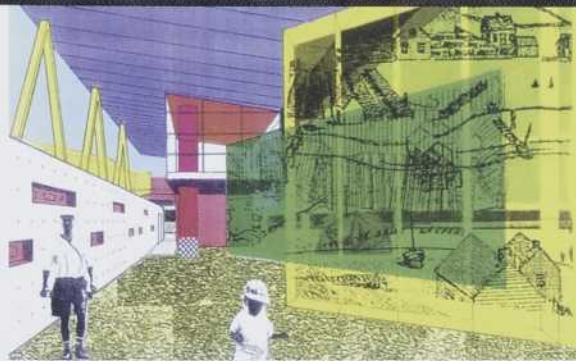
1. responsabiliser le conseiller professionnel vis-à-vis de l'OAQ et prévoir une précision au code de déontologie à cet égard. De façon à garantir le respect des règles, le conseiller professionnel doit obligatoirement être un architecte membre de l'Ordre, puisque l'on ne peut empêcher un architecte de participer à un concours qui ne rencontre pas les règles minimales;
2. s'assurer, pour la composition du jury, d'une représentation équitable d'architectes indépendants du promoteur. Soit de passer de 33%, norme partagée à ce moment par plusieurs conseillers professionnels, à un minimum de 50% d'architectes indépendant;
3. faire de l'énoncé de «concours d'architecture de l'Ordre des architectes du Québec» une appellation contrôlée. Ceci afin de s'assurer d'un sceau d'authenticité auprès des architectes participants;
4. veiller au respect des facteurs pour nous essentiels à un bon concours, soit; des critères de jugement établis et connus des participants et adoptés par les membres du jury, avant le concours;
5. s'assurer que des mesures raisonnables soient prises afin que les coûts de l'ouvrage soient réalistes.

L'autre question délicate, mais tout aussi fondamentale consistait à maintenir et même valoriser le concours ouvert en deux étapes. Seul ce processus fondé sur l'anonymat des propositions permet de s'assurer d'un jugement fondé sur l'architecture et non sur la notoriété ou l'expérience de l'architecte.

Cette question fut l'objet de nombreuses discussions au comité et est aussi des plus sensibles dans la profession. Selon plusieurs, à tort ou à raison, le concours ouvert, habituellement non rémunéré, exige beaucoup d'énergie (temps et argent) et devient une sorte d'exploitation de la profession. Pour le ministère de la Culture des Communications et de la Condition féminine (MCCCF), l'argument porte sur le risque à retenir de façon anonyme une équipe inexpérimentée. Le concours de Dolbeau-Mistassini fut le dernier concours ouvert en deux étapes sous le contrôle du MCCCF. L'essentiel du débat demeure lié au fait qu'un jury retient des concurrents sur la base du projet et non sur celle de la notoriété d'une firme (sur dossier). L'essence même du concours demeure liée au fait que le jugement se fonde sur l'architecture et non sur l'architecte, toute autre formule laisse la porte ouverte à des considérations liées à l'expérience ou à la renommée.

La sélection sur dossier, plutôt que le concours anonyme exigé par le ministère, fondé sur la présentation de réalisations semblables et d'un texte, devient un exercice purement rhétorique et ne pouvant remplacer la conception d'une architecture.





Centre d'interprétation du Bourg de Pabos. Concours lancé par la Corporation du Bourg de Pabos. Projet lauréat de l'Atelier Big City (Cormier, Cohen, Davies, architectes). 1991.

voire d'une sensibilité. Ce processus valorise «l'expérience pertinente». Il renforce une spécialisation programmatique. On l'a vu récemment avec les deux derniers concours montréalais de bibliothèques; les critères de jugement sur dossier étaient basés sur l'expérience des équipes en lice ainsi que la présence ou non de «bons ingénieurs».

Le nouveau guide se voulait un cadre réglementaire plutôt qu'un document de promotion ou descriptif. Les règles furent disposées selon les trois grands temps du concours; avant, pendant et après. Nous présenterons les difficultés actuelles selon ce même découpage.

AVANT — LES MODALITÉS DE LA COMMANDE

Depuis peu, nous assistons à l'émergence de plusieurs enjeux qui ont leurs origines dans la préoccupation du respect budgétaire et du développement durable. Des orientations politiques provinciales ont aussi contribué à l'émergence d'un débat sur les modalités de la commande, en mettant l'accent sur le mode PPP avec l'Agence des partenariats public-privé du Québec. Il en a fallu de peu pour que le concours du Musée National des Beaux-Arts du Québec y soit contraint.⁸ Un autre précédent malheureux est récemment créé avec le concours de la salle de spectacles de Saint-Eustache selon lequel les équipes doivent être sous la responsabilité d'un constructeur, pour un projet clé en main : un jugement avec prix discrédite le processus. Ainsi, à la demande d'une municipalité, le MCCCC ouvre la porte à de nouvelles façons de faire. Ceci est une première, depuis le concours du Palais des congrès de Montréal sous la responsabilité de la SIQ.

En somme, le concours demeure un mode privilégié d'octroi de contrat, puisqu'il valorise la conception architecturale et évite les écueils des autres modes. La sélection sur dossier, qui retient souvent les mêmes firmes, pour les mêmes programmes (hôpitaux, écoles, etc.), les clés en main et les PPP, priorisent les critères financiers, procéduraux ou juridiques aux dépens de la qualité architecturale. Un exemple récent et éloquent d'un concours PPP est certainement celui de l'Adresse symphonique de Montréal. A-t-on vu des images des autres projets en lice? Quels ont été les critères de jugement? Aucun rapport du jury n'a d'ailleurs été publié. Une dimension importante des concours resurgit de temps à autre au Québec : le concours international. Quelques concours d'envergure internationale ont vu le jour au début de ce siècle : la GBQ, l'OSM avec le Centre administratif et le MNBAQ. Ce dernier se réalisera, nous l'espérons, avec plus de succès. A-t-on atteint une «maturité culturelle»⁹ ou est-ce vu comme un échec de l'architecture locale? Voilà sûrement des questions qui méritent d'être posées.

AVANT — LES CONCOURS AVEC INGÉNIEURS

Les préoccupations environnementales et conséquemment celle du «design intégré»¹⁰ orientèrent la plupart des concours récents; les deux bibliothèques de la Rive-Sud¹¹ et celles des arrondissements de St-Laurent et de Rosemont-Petite Patrie.

Ceci a suscité des tensions chez les firmes d'architecture qui doivent présenter une équipe complète avec ingénieurs lors de l'offre de services sur dossier et ainsi être jugées en partie sur la qualité et l'expérience de ces derniers. Une course à la formation des équipes en autorise certains, plus rapide que d'autres, à s'adjoindre les plus reconnus en expérience LEED. Avec pour conséquence que le jugement d'un concours d'ar-

chitecture, lors de la sélection des concurrents, déborde du cadre disciplinaire proprement architectural. Ceci permet, selon le ministère et les donneurs d'ouvrage, d'assurer le respect d'un budget et une rigueur de la proposition et de se prémunir contre des propositions trop audacieuses (...).

Une autre conséquence de cette question est la réduction du nombre de firmes sélectionnées pour le concours, à cause des frais supplémentaires requis pour rémunérer les équipes élargies. Par exemple, pour la Bibliothèque Saint-Hubert à Longueuil, seulement trois finalistes, au lieu de quatre, ont été retenus.

AVANT — LE CONSEILLER PROFESSIONNEL COMME PIVOT

Le conseiller professionnel devient le pivot et l'agent le plus déterminant dans la préparation d'un concours, de son déroulement et de la satisfaction du promoteur et des concurrents. Au comité des concours de l'OAQ il est reconnu que les objectifs du Guide peuvent être dénaturés par l'inexpérience du conseiller. Un guide ne peut à lui seul assurer un bon concours. Un programme explicite et un règlement adéquat, révélant les orientations et objectifs clairs du promoteur, assurent la base d'un bon concours. La compétence du conseiller professionnel garantit une organisation et un suivi appropriés, depuis la préparation (avant), jusqu'à sa diffusion (après) et surtout par l'encadrement et le suivi ainsi que la bonne tenue du déroulement du jury (pendant). Les critères de compétences et la possibilité d'une liste à l'OAQ restent à établir.

AVANT — L'AFFIRMATION D'UNE APPROCHE NORMATIVE PAR LE MCCCC

Depuis les dernières années, on assiste à une volonté louable de rationalisation du processus par le service des immobilisations du MCCCC et son principal représentant. Toutefois, cet exercice qui consiste à soumettre l'ensemble des projets bénéficiant de son aide financière à plus de rigueur a pour conséquence de réduire l'essence même du concours comme approche soumise à un jugement, voire à un débat d'idées. La méthodologie de la gestion de projet avec ces principaux mécanismes de réduction des risques oriente la préparation de l'avant-concours; encadre les donneurs d'ouvrage souvent inexpérimentés dans ce processus.

Un «Règlement type» avec ses «Règles générales» et «Règles particulières» oriente la tenue des concours au Québec. Ce règlement devient un «document à visée normative en doublement du guide des concours de l'OAQ».¹² Cette volonté réduit le rôle du conseiller professionnel à un agent du ministère qui n'aurait qu'à appliquer ce règlement type, uniforme d'un concours à l'autre. Cette volonté d'imposer un cadre normatif nie la valeur du débat inhérent au jugement. Imposer une méthode quantitative, avec pointage, plutôt que d'accepter le débat d'idées, remet en cause le processus de jugement et son approche qualitative. Cette volonté «de réduire le risque» ne doit pas s'appliquer au jugement qui, par son essence, se veut un processus ouvert et imprévisible.

Dans la situation actuelle, l'agent public, en l'occurrence Claude Cloutier, peut légitimer son approche fondée sur «l'intérêt général» assigné à sa fonction, ceci en l'absence d'une véritable politique des concours qui serait soutenue par la profession.



3

PENDANT — LE JUGEMENT

La crédibilité des concours est constamment remise en question sur cette base essentielle liée à la composition du jury. Le milieu de l'architecture au Québec est relativement restreint et le fait que les membres du jury constituent souvent un petit groupe d'initiés dans lequel les mêmes personnes reviennent souvent d'un jury à l'autre. Ceci influence la sélection et rebute certains architectes à participer aux concours. L'essentiel de l'enjeu du concours pendant son déroulement demeure lié à la question du jugement. Nous reviendrons partiellement sur cette question délicate en conclusion. Les problèmes de communication et d'organisation du processus par le conseiller professionnel sont fréquemment soulevés et sont partie prenante de la compétence de ce dernier.

APRÈS — LA QUESTION DES DROITS D'AUTEUR

Avec les récents concours organisés par la Ville de Montréal sont apparues les questions sensibles associées aux droits d'auteur. Le contrat type de la Ville demande à ses professionnels de lui céder l'entièreté de ses droits moraux sur l'œuvre construite et sur les documents produits pour la réalisation du projet. Le promoteur s'autorise ainsi à modifier, agrandir ou même répéter l'œuvre à sa guise.

Cette question sensible est souvent préservée en Europe¹³ et fait partie intégrante des contrats types de l'AAPPQ¹⁴. Dans certains pays européens, on reconnaît au propriétaire les droits reliés à l'organisation des espaces par exemple. Pourquoi, lors de concours d'équipement public, se permet-on de retirer les droits d'auteur aux architectes? Cette question est d'autant plus importante, que Montréal se vante d'être «une ville de design» reconnue comme telle par l'UNESCO, où l'on prétend développer et faire reconnaître la qualité des pratiques de création locales.¹⁵

APRÈS — LA TRANSPARENCE, LA PUBLICATION DU RAPPORT DU JURY, LA PUBLICATIONS DES PROJETS

La question des délais lors de la publication du rapport du jury ou en vue de la publication ou de l'exposition des projets est fréquemment apparue lors de récents concours.¹⁶ Certains rapports, comme celui de la Grande Bibliothèque du Québec, n'ont jamais été publiés depuis 2000, année de l'annonce du résultat.

LES CONCOURS, LE DÉVELOPPEMENT DURABLE ET LE CONSENSUS SOCIAL

Avec l'engouement récent autour du concours international du Musée National des Beaux-Arts du Québec et certaines réactions de journalistes éclairés, les concours d'architecture au Québec seraient-ils devenus une demande sociale? Il faut obligatoirement que les architectes québécois affirment une position claire sur le sujet. En regard des récentes consultations publiques à Montréal¹⁷, le processus de concours pourrait sûrement devenir une solution afin de parvenir à un consensus social.



4

Le développement durable, pour être viable, doit faire partie du consensus social, d'une nouvelle éthique universelle. Le milieu culturel, incluant l'architecture, doit participer à cette volonté d'améliorer les conditions de vie et d'affirmation d'une culture générale. Le concours d'architecture doit s'y intégrer : «Il s'agit aussi de promouvoir différentes voies du développement, en étant conscient de l'influence des facteurs culturels sur la manière dont les sociétés conçoivent leur avenir et choisissent les moyens de le réaliser»¹⁸

La contribution sociale et culturelle de l'architecture à l'amélioration de notre cadre de vie et à la construction de notre patrimoine futur doit absolument prendre le pas sur les débats stériles et l'individualisme propre à cette pratique. Il n'est pourtant pas difficile de présenter le concours comme un processus de nature démocratique : «Aussi, avant d'être un débat de techniciens, d'experts-comptables, de professionnels de la procédure, le concours d'architecture est et se doit d'être le lieu du débat démocratique et humaniste sur les espaces publics à créer : espaces intérieurs clos (édifices), ou conformations d'espaces extérieurs.»¹⁹

Nous posons donc la nécessité d'un débat théorique qui nourrit la critique architecturale, seule façon de parvenir à une réelle politique des concours au Québec.

EN CONCLUSION : LE JUGEMENT

«Il est évident qu'un jugement de valeur implique une compétence qui résulte à la fois d'une sérieuse connaissance du sujet, d'une capacité subjective d'appréciation, et aussi d'une certaine objectivité (à ne pas confondre avec l'absence de conviction ou une sorte de "neutralisme" qui, justement, rendent impossible l'exercice d'une saine critique).»²⁰

LE JUGEMENT SOUS-ENTEND DONC UNE COMPÉTENCE

Le jury doit demeurer un lieu de débat et quelques fois de confrontation de nature démocratique. Un lieu d'échange, de partage des idées et d'approches diversifiées nécessaires à la qualité du jugement. Le jugement, comme la critique, fait partie intégrante de la discipline. Il est à la base de la formation de l'architecte, de la pédagogie du projet en atelier. Ce processus est fondamental à la sélection de finalistes et d'un lauréat en situation de concours et il contribue à l'avancement disciplinaire comme à l'épanouissement de la profession.

La question du jugement architectural est au cœur de la pertinence sociale et culturelle des concours. Cette question renvoie au dilemme entre le respect des formes, normes et règles connues et établies, et l'aventure de la création et de l'innovation que sollicite le processus du concours.

Nous faisons l'hypothèse que ces critères doivent se fonder sur deux dimensions essentielles et inséparables : les références pragmatiques (la performance), et les valeurs esthétiques (la présence de l'œuvre)²¹ La plupart des débats des jurys d'un concours s'y confrontent sagement.

La question difficile, mais essentielle consiste à rendre explicites les critères implicites du jugement. Seul le jury, avec les besoins et exigences explicites du promoteur, peut y parvenir. Nous estimons qu'il est difficile, voire impossible, de les définir au préalable. Nous posons donc la question de l'éthique comme base de la procédure du concours dans la recherche du meilleur projet.



5



6



3. Bibliothèque de Charlesbourg. Concours provincial. Projet lauréat de Croft Pelletier, architectes. 2003.

4. Agrandissement du Palais des congrès de Montréal. Projet réalisé sous la responsabilité de la Société Immobilière du Québec (SIQ) par les firmes Saia et Barbarese Architectes ; Tétreault, Parent, Languedoc et associés; Dupuis, Dubuc et associés (Ædifica), sous la responsabilité de Mario Saia. 2002.



Chambres
provinciales
Projet
Pavillon
2009.
Projet
Pavillon
2009.
Projet
Pavillon
2009.
Projet
Pavillon
2009.
Projet
Pavillon
2009.

Bibliothèque Marc-Favreau.
Concours provincial. **Projet**
lauréat de **Dan Hanganu,**
architectes. 2009. En construction.
Nouvelle Adresse symphonique
de Montréal. **Projet réalisé en**
Partenariat Public-Privé (PPP).
Par les firmes Diamond+Schmitt
Architects; Dupuis, Dubuc et
associés (Ædifica). En construction.
Bibliothèque de Saint-Hubert.
Concours provincial. **Projet**
lauréat de **Manon Asselin,**
architecte; **Jodoin Lamarre Pratte,**
architectes. 2008. En construction.

NOTES

1. Alain Bergeron, Hal Ingberg, Mehdi Gahfour, Jean-Pierre Chupin, professeur titulaire, chercheur et fondateur du Laboratoire d'étude de l'architecture potentielle (L.E.A.P.) à l'Université de Montréal et Gilles Prud'homme.
2. Avec Anne Cormier, directrice de l'École d'architecture de l'UdeM et Jacques White, ancien directeur de l'école d'architecture de l'Université Laval. Frédéric Dubé et Julie Boivin, avec plus récemment, André Perrotte et Guy Villemure. Ils ont contribué généreusement à l'avancement et à la consolidation du comité. Tous ont une expérience de concours et / ou de conseiller professionnel.
3. «Quebec architects have been the benefactors of a system that demands and facilitates architecture's role in the expression of a particular social and cultural identity. Quebec's architectural competition system is one example that has produced a confident group of young architects that work with an urgency unparalleled in Canada, and clearly, the results are evident.» Marc Boutin, *Canadian Architect*, décembre 2003
4. Une exposition a été préparée en 2006 par l'équipe du L.E.A.P. de l'Université de Montréal. Voir la monographie intitulée «Concours d'architecture et imaginaire territorial : les projets culturels au Québec 1981-2005», Centre de Design, UQAM, 2006.
5. Chaussegros-de-Léry (1987), École des HEC (1992)
6. École d'architecture de l'Université de Montréal avec MSD (1994)
7. Centre d'interprétation du Bourg de Pabos (1991), Parc de l'aventure basque en Amérique (1995) (fig.2)
8. Selon la Politique-cadre sur la gouvernance des grands projets d'infrastructure publique adoptée par le gouvernement le 5 novembre 2008, tous les projets de plus de 40M\$ devaient passer par l'analyse de cette agence
9. Voir l'éditorial de Jean-Pierre Chupin sur le site du Catalogue des concours canadiens
10. Le design intégré est une procédure de plus en plus reconnue, qui ouvre le processus de conception d'un bâtiment à tous les intervenants; ingénieurs, spécialistes et représentants du client, y compris ceux qui veilleront à son opération. Cette nouvelle réorganisation du projet est apparue avec le développement durable qui requiert «une approche intégrée» de toutes les disciplines lors de la prise de décision importante, depuis l'installation du bâtiment sur son site jusqu'à la mise en service.
11. Boucherville et St-Hubert (fig.7)
12. Jean-Pierre Chupin, lettre adressée au comité des concours, décembre 2009.
13. Voir les règles types des concours organisés par l'UIA; *Guide UIA des concours internationaux d'architecture et d'urbanisme*, janvier 2000.
14. L'Association des architectes en pratique privée du Québec
15. Voir le *Guide des bonnes pratiques du design* et particulièrement le cahier 02 sur «3 processus performants pour valoriser l'excellence en design urbain», préparé par Denis Lemieux.
16. Grande bibliothèque du Québec (GBQ), Îlot des Palais, Orchestre symphonique de Montréal (OSM), Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ)
17. Le quartier Griffintown, les projets du boulevard St-Laurent ou l'échangeur Turcot
18. Plan d'action de développement durable 2009-2013, MCCCF, 2009
19. André Jollivet «Le concours d'architecture pour qui? Pourquoi?», <http://www.aroots.org/notebook/article86.html>
20. Pierre Vago, «La critique architecturale : entre carcan et utilité», 1965, in «La critique architecturale - Questions, frontières, desseins», Collectif, Ed. de La Villette, 2008
21. Références pragmatiques; expression d'une idée, clarté du concept, qualité spatiale, respect du programme, urbanité, etc. et valeur esthétique; plaisir, beauté, expression, etc.



Beno-Therm

cellulose soufflée

**Un isolant naturel
pour une meilleure
qualité de vie!**

Benolec produit un isolant de cellulose écologique fait à plus de 85% de journaux recyclés depuis plus de 30 ans.

**Fibres 100%
recyclées**

Propriétés :

- 3,8 R par pouce
- Convient aux greniers, murs et plafonds
- Rendement thermique et acoustique supérieur
- Excellente résistance au feu
- Limite les infiltrations d'air
- Évalué par le CCMC

CMC

CCMC - 09232 - L
Toiture ventilée
CCMC - 12307 - R
Mur extérieur



BENOLEC.com

450.922.2000
1451, rue Nobel, Sainte-Julie (Qc) Canada J3E 1Z4



Savoir

Nouvelles

Outils

Projets

Communauté

**Un accès unique à toute l'information
et toutes les ressources
du milieu du bâtiment durable**

LE PORTAIL DU BÂTIMENT DURABLE AU QUÉBEC
VOIRVERT.ca

COMMENT COMPOSER UN JURY?

COMPTE-RENDU DE L'ATELIER 1, COLLOQUE DE L'ACFAS, LABORATOIRE D'ÉTUDE DE L'ARCHITECTURE POTENTIELLE (L.E.A.P.), MAI 2010

JACQUES WHITE, ARCHITECTE, PROFESSEUR À L'ÉCOLE D'ARCHITECTURE DE L'UNIVERSITÉ LAVAL
BECHARA HELAL, ÉTUDIANT AU DOCTORAT EN ARCHITECTURE À L'UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

Le jury apparaît comme un intervenant clé dans le processus du concours d'architecture, notamment par le jugement qu'il pose sur les propositions. Si son importance est indéniable, la question de la composition du jury reste vague. Que devrait être un jury? Qui devrait en faire partie? Son rôle à l'intérieur du vaste processus du concours va-t-il au-delà de l'exercice du jugement?

Les interventions lors de cet atelier portant sur la composition du jury ont oscillé entre deux points de vue complémentaires. Le premier est un regard *de l'intérieur* sur le jury, considéré comme un système clos dont les caractéristiques principales sont la composition et le fonctionnement interne. Le second est un regard *de l'extérieur*, replaçant le jury dans la perspective d'ensemble du processus de concours et soulignant les liens qu'il entretient avec les autres intervenants.

LE JURY COMME SYSTÈME CLOS

Plusieurs intervenants ont souligné l'importance de relier la question de la composition du jury à une définition du concours d'architecture. Le rôle premier du concours d'architecture étant d'organiser le débat autour d'une question initiale posée, il implique la recherche d'un projet offrant une qualité architecturale supérieure. Dans ce contexte, où les notions d'innovation et de qualité sont mises de l'avant, le jury se distingue d'une commission technique et devrait mettre

de l'avant l'expertise architecturale. Or, alors qu'il pourrait sembler préférable de maximiser le nombre d'architectes sur le jury, il ressort des interventions qu'une telle expertise n'est paradoxalement pas nécessairement propre aux architectes et qu'il serait judicieux de plutôt choisir les membres du jury sur la base de la force critique dont ils font preuve dans leur propre domaine, qualité qui peut être déplacée dans le domaine de l'architecture en situation de concours. L'idée est même avancée qu'un artiste ou une personne publique issue du milieu culturel pourrait être plus sensible et mieux défendre la qualité architecturale qu'un architecte qui ne détiendrait pas la même sensibilité. La question de l'inclusion au sein du jury de «figures de proue» reconnaissables et publiques prend tout son sens lorsque la qualité des personnes devient le critère principal de sélection des membres du jury. Certains voient même la présence d'un trop grand nombre d'architectes dans le jury comme un risque d'absence de débat.

De ce point de vue, les règles fixant la proportion d'architectes sur un jury (un tiers du jury pour le Ministère de la Culture et de la Condition Féminine du Québec ou un minimum de 50% du jury pour l'Ordre des Architectes du Québec) sont davantage vues comme une façon de rassurer les architectes sur leur contrôle du processus qu'un véritable gage de la qualité du jugement. Les interventions sur ce sujet tendent pour la majorité à nuancer la valeur et l'efficacité de ce système de quotas, qui



Centre culturel de Notre-Dame-de-Grâce, concours provincial.
Projet lauréat de l'Atelier Big City, Fichten 56 Jferman et associés et L'œuf en consortium, 2010.

LELEAP, WA
Or, alors qu'il pou
nombre d'architecte
une telle expertise
propre aux architect
membres du jury
présentent leur pr
dans le domaine
L'idée est même
publique issue du m
meux défendre la qu
déliérait pas la m
L'avis du jury de ch
es prend tout son
vent le critère pour
certains voient mé
architectes dans le

ignore plusieurs conditions particulières, notamment la taille du jury. La question du nombre de personnes sur un jury reste vague, aucune règle ne l'encadrant. Il apparaît cependant clairement que chaque sous-question spécifique à un concours (coûts, constructibilité, conservation, etc.) devrait se traduire par l'inclusion d'au moins une personne offrant une expertise de qualité dans le domaine touché.

La discussion autour des différents modes de prise de décision (vote ou consensus) semble favoriser la décision par consensus, c'est-à-dire par une construction collective de préférence, à la décision par vote, qui se rapproche davantage d'une confrontation de prises de position. La procédure à suivre dépendrait de la taille du jury. Cela pose dès lors la question du président : devrait-il avoir un poids plus important dans le jugement ou son rôle doit-il se limiter à diriger le débat ? La réponse est en suspens...

La question de la place du jury dans la temporalité du concours a également été abordée. Le concours, comme un lieu de débat, nécessite une durée relativement étendue de façon à permettre l'échange de points de vue. Les membres du jury en se réunissant à plusieurs reprises pendant le concours — voire même *avant* le concours, pendant la phase de préparation — ont l'occasion et surtout le temps de construire une expertise plus complète des problèmes soulevés par la question posée, permettant ainsi un débat plus fructueux.

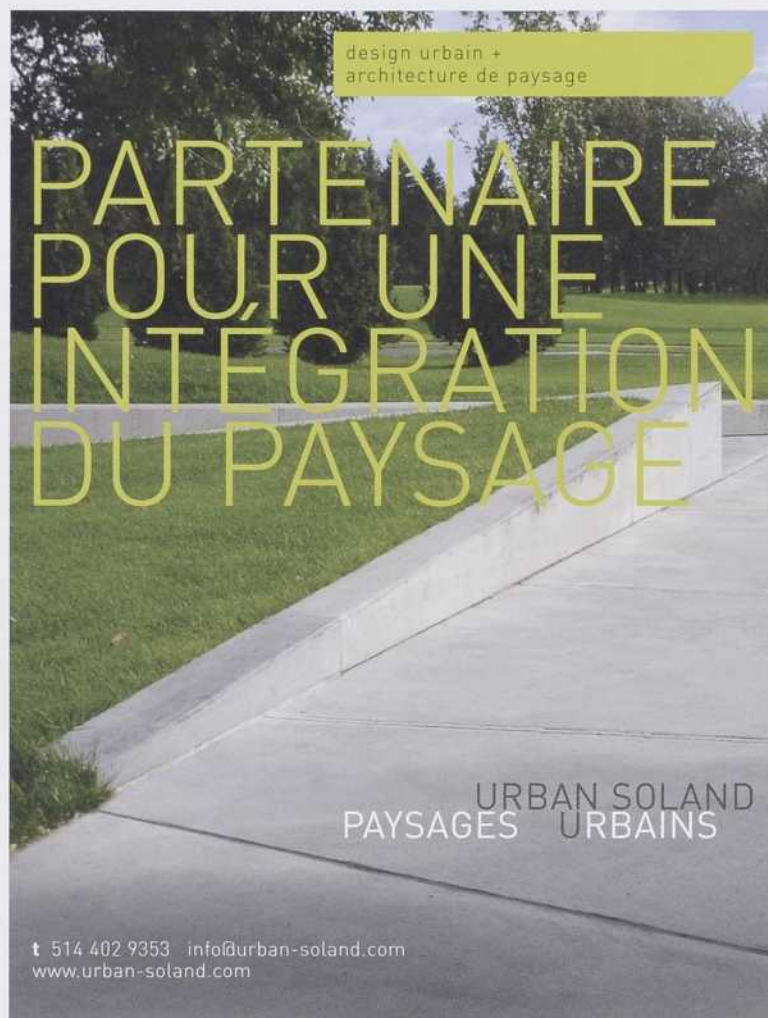
LE JURY COMME PARTICIPANT ACTIF

En plus de répondre aux positionnements et aux questionnements des architectes compétiteurs par rapport à la commande, le jury doit agir comme traducteur des buts du maître de l'ouvrage et des attentes du public.

La composition du jury reste un des outils de contrôle du maître de l'ouvrage sur le concours et donne le ton des buts qu'il poursuit. Les compétiteurs potentiels vont ainsi analyser le jury d'un concours avant d'opter pour une participation. Un jury présentant un point de vue architectural trop homogène ou perçu comme trop « mou » face au maître de l'ouvrage pourrait réduire la participation. C'est pourtant le cas du concours du Forum Culturel Autrichien (New York, 1992), où le jury, composé de membres de qualité affichant une vision architecturale dans ce cas uniforme, laissait clairement deviner l'issue voulue du concours. La participation massive (plus de 200 propositions) montre bien que la confiance dans le jury est un critère de participation pour les compétiteurs.

Une fois sa décision prise, le jury doit être en mesure de la défendre. Il doit alors jouer le rôle de « passeur culturel », conduisant le message proposé par le lauréat vers le maître de l'ouvrage et le public. Ce rôle pédagogique souligne la nécessité d'inclure des membres ayant une capacité à exister comme des personnes indépendantes en mesure de s'engager publiquement par rapport au projet, sans nécessairement être architectes. Le concours n'est pas simplement un processus de prise de décision, mais joue également un rôle pédagogique envers le public, le jury étant la clé de cette dynamique.

Il apparaît ainsi clairement, au terme de ce débat, que la composition d'un jury ne peut se faire sur la base de règles quantitatives, tout comme on ne pourrait aborder la question du jugement en concours sur la base de grilles de pointage. Le défi de constituer un jury est en soi un exercice de jugement.

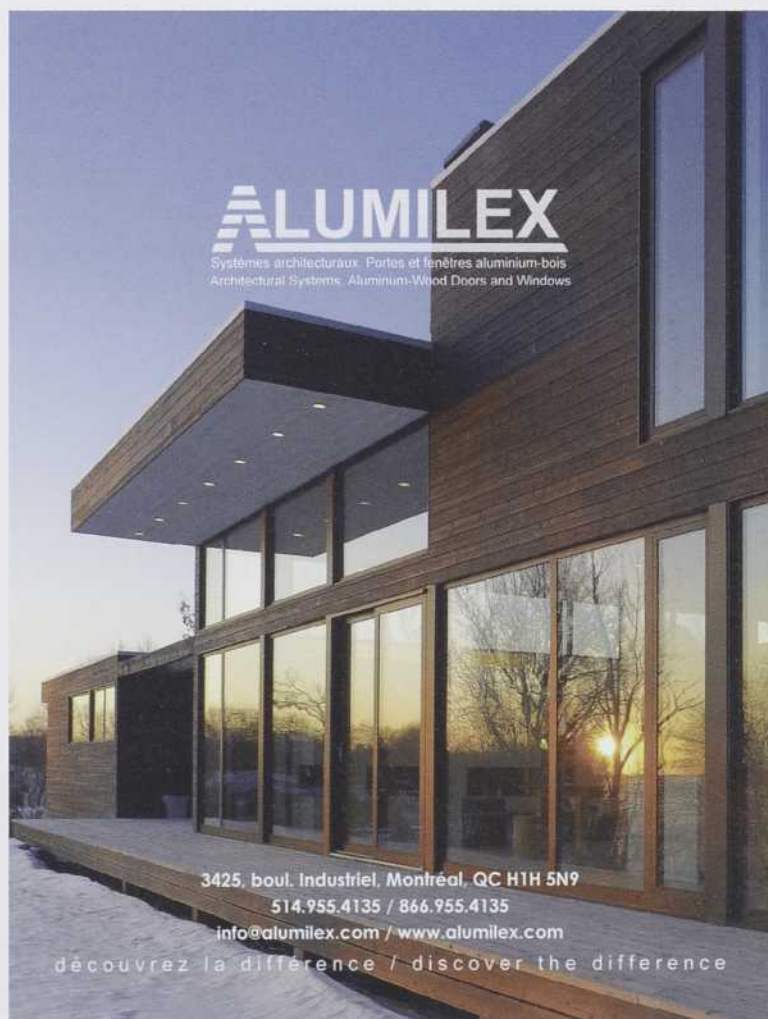


design urbain +
architecture de paysage

PARTENAIRE POUR UNE INTÉGRATION DU PAYSAGE

URBAN SOLAND
PAYSAGES URBAINS

t 514 402 9353 info@urban-soland.com
www.urban-soland.com



ALUMILEX
Systèmes architecturaux. Portes et fenêtres aluminium-bois
Architectural Systems. Aluminum-Wood Doors and Windows

3425, boul. Industriel, Montréal, QC H1H 5N9
514.955.4135 / 866.955.4135
info@alumilex.com / www.alumilex.com

découvrez la différence / discover the difference

prix
d'excellence
cecobois
2011

prix d'excellence



◀ Édifice Fondation, Québec
Architecte: GHA architecture et développement durable

▼ Danse en ligne, cour des habitations Unity 1 et 2, Montréal
Architecte: Nipaysage, architectes paysagistes



▲ Pavillon de la Jamaïque, Montréal
Architecte: Real Paul architecte



▲ Agrandissement de la bibliothèque Félix-Leclerc, Québec
Architecte: Anne Carrier Architecte

▶ Agrandissement du centre de tri de Roberval, Roberval
Architectes: Anicet Tremblay et Serge Harvey Architectes
+ Jean Maltais Architecte

▼ Parc école durable / Centre d'interprétation des énergies renouvelables de Richelieu
Architecte: Hubert Chamberland architecte urbaniste



▲ Pavillon Gene-H.-Krugier, Québec
Architectes: Les architectes Gaglienne, Moisan
(maintenant ABCP Architecture) + Paul Gauthier, architecte



▲ Gymnase de l'école Vision, Québec
Architecte: Claude Guy, architecte

cecobois, le Centre d'expertise sur la construction commerciale en bois, a lancé sa 2^e édition des **Prix d'excellence cecobois** dans le but de célébrer l'utilisation du bois dans l'industrie de la construction. Professionnels du bâtiment, entreprises, municipalités et promoteurs sont cordialement invités à présenter leurs meilleures réalisations sur le plan de l'**architecture**, de l'**ingénierie** ou de l'**innovation**. Les prix, attribués aux professionnels et à leurs clients, soulignent l'importance d'une relation de complicité essentielle à l'aboutissement de projets de qualité.

Pour plus d'information, veuillez visiter notre site Internet
www.cecobois.com/prixdexcellence2011

prix
d'excellence
cecobois
2011

L'Association patronale des entreprises en construction du Québec (APECQ)...un partenaire privilégié pour les firmes d'architectes



113 ans au service des entrepreneurs...l'histoire continue...

Déjà en mars 1897, le premier groupe d'entrepreneurs de Montréal ressentait le besoin de se regrouper pour mieux défendre leurs intérêts communs en créant The Builder's Exchange of The City of Montréal.

Beaucoup d'eau a coulé sous les ponts depuis toutes ces années, mais la mission de base de l'Association est toujours demeurée la même : défendre les intérêts des membres et leur offrir une brochette de services à valeur ajoutée, tenant compte des réalités évolutives des besoins reliés à l'industrie de la construction au cours des années.

Plusieurs initiatives ont vu le jour durant cette période, pour en adapter les moyens et pour rencontrer les exigences des marchés, particulièrement de façon sectorielle et régionale...sous le vocable de l'ACQ-Montréal jusqu'en 2002.

Considérant l'absence, à cette époque pas si lointaine, de l'importance de favoriser le rassemblement global des forces vives de l'ensemble des entrepreneurs (généralistes et spécialisés) de l'industrie pour couvrir toutes les régions du territoire du Québec, l'ACQ-Montréal décida de se donner une orientation à caractère provincial et créa, en septembre 2002, l'Association patronale des entreprises en construction du Québec (APECQ).

Fort de plus de 110 ans d'histoire et ayant à son actif au delà de 1500 membres en règle, l'APECQ constitue aujourd'hui la plus importante association multisectorielle à adhésion volontaire au Québec.

APECQ...comme association

Le contexte des changements apportés à la nouvelle association APECQ vient s'inscrire dans un besoin essentiel de renouveau et pour satisfaire aux besoins actuels des membres de l'Association, dans un contexte où la notion de réseau prend de plus en plus d'importance, en regard de tout intérêt de favoriser les relations d'affaires entre les membres de l'APECQ et également avec l'ensemble des partenaires de l'industrie, particulièrement avec les architectes. Tout en considérant évidemment la préoccupation des membres de l'APECQ de souscrire à toutes actions favorisant des processus d'affaires moins réglementés, plus performants, tout en facilitant les transactions entre les donneurs d'ouvrage, les entrepreneurs entre eux, les fournisseurs et les architectes associés à l'ensemble de ces projets.

L'APECQ...et les architectes

L'Association patronale des entreprises en construction du Québec représente ce carrefour de l'industrie de la construction au Québec auquel tous les architectes du Québec ont l'opportunité de pouvoir bénéficier d'un ensemble de services d'appoint. Outre ceux généralement reconnus et mis à la disposition des membres, les architectes peuvent bénéficier de services particuliers et adaptés à leurs besoins, tels l'opportunité de favoriser le

maillage de projets, via un service Réseau, d'avoir accès au service de plans virtuels de l'Association qui permet, non seulement à l'architecte d'obtenir rapidement et de façon qualitative les plans et devis d'un projet au moment de l'appel d'offres, mais une fois le contrat obtenu, de pouvoir s'assurer, au jour le jour, en cours de réalisation quotidienne de projet, d'obtenir les modifications apportées par le promoteur.

De plus, et pour favoriser encore davantage les opportunités d'affaires des architectes, un système d'appel d'offres privé permet aux architectes, de faciliter leur recherche de fournisseurs de l'industrie, ces derniers étant inscrits au Réseau des experts de l'APECQ et intégrés au site web de l'APECQ (www.apecq.org)

Journée de la construction de l'APECQ

Le 23 mars 2011, se tiendra au Palais des congrès de Montréal, la **Journée de la construction** organisée par l'APECQ.

Cet événement a pour objectif de regrouper tous les intervenants de l'industrie de la construction au Québec, particulièrement les architectes, pour mettre en contact l'ensemble des participants (entrepreneurs généraux et spécialisés, les donneurs d'ouvrage majeurs au Québec, les fournisseurs, etc.). D'une part pour offrir aux architectes les outils nécessaires pour maximiser leur visibilité et d'avoir l'opportunité de rencontrer les acteurs majeurs de l'industrie de la construction et pour favoriser la concrétisation de leurs projets concrets, dans l'exercice de leur profession.

La participation à cette Journée de la construction est gratuite, sauf pour le petit déjeuner avec conférencier.

Le conférencier invité à cette occasion sera monsieur Marc Dutil, président et chef de l'exploitation de Groupe Canam. La conférence de monsieur Dutil portera essentiellement sur l'importance du réseautage au sein de l'industrie de la construction, de l'importance du concept d'innovation et des éléments nécessaires pour traverser la période difficile qui touche l'ensemble des gens qui oeuvrent au sein de ce secteur d'activités et qui représente le poumon de l'économie du Québec.

Tous les architectes sont conviés à consulter le site de l'APECQ afin de connaître la programmation finale de cette journée et de s'inscrire au plus tôt pour y participer.

Pour toutes précisions relatives à l'égard des détails reliés au programme de cette journée, nous vous invitons à communiquer avec monsieur Jean Bénard, à l'APECQ, au 514-739-2381 poste 364.

Journée de la

Construction



Présentée par



Joignez-vous à vos collègues le 23 mars 2011 au Palais des congrès de Montréal.

Entrepreneurs généraux et spécialisés de tous les secteurs d'activités, fournisseurs, professionnels et autres partenaires de l'industrie

Pour un complément d'information et pour réserver dès maintenant

Jean Bénard

514.739.2381 poste 364

www.journeedelaconstruction.com

En collaboration avec





MAINTENANT disponibles!

Codes modèles nationaux de construction de 2010 Bâtiment • Prévention des incendies • Plomberie

Les codes de 2010 renferment les exigences minimales de sécurité et de santé pour un environnement bâti de qualité et servent de modèles à presque tous les règlements canadiens en matière de construction et de prévention des incendies.

Les codes de 2010 :

- Incluent près de 800 modifications techniques par rapport aux éditions de 2005
- Reflètent les progrès technologiques et les préoccupations actuelles en matière de santé et de sécurité
- Constituent un outil indispensable pour les agents du bâtiment, de prévention des incendies et de la plomberie
- S'avèrent un atout précieux pour les professionnels de la construction et pour les enseignants

Formats offerts :

- Versions imprimées (reliure à anneaux ou livre à couverture souple)
- Versions électroniques (fichier PDF téléchargeable ou abonnement en ligne)

Commandez les codes de 2010 en visitant le magasin virtuel du CNRC (secteur de la construction) à www.cnrc-nrc.gc.ca/magasinvirtuel

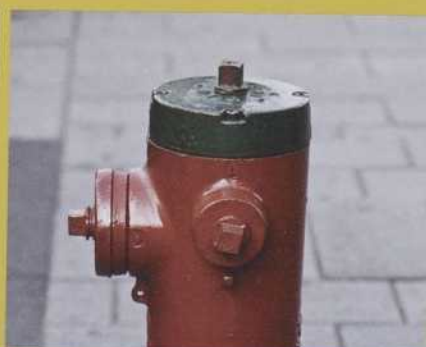
Pour en savoir plus : www.codesnationaux.ca, 1-800-672-7990 ou 613-993-2463 (région d'Ottawa-Gatineau et É.-U)

Les codes modèles nationaux de construction de 2010 sont publiés par le Conseil national de recherches du Canada sous la gouverne de la Commission canadienne des codes du bâtiment et de prévention des incendies en partenariat avec les provinces et territoires.



À venir en février 2011

Présentations en ligne gratuites sur les principales modifications apportées aux codes de 2010 à www.codesnationaux.ca



Gouvernement
du Canada

Government
of Canada

Canada

PEUT-ON JUGER DE LA DURABILITÉ?

COMPTE-RENDU DE L'ATELIER 3, COLLOQUE DE L'ACFAS, LABORATOIRE D'ÉTUDE DE L'ARCHITECTURE POTENTIELLE (L.E.A.P.), MAI 2010

MICHEL GARIÉPY, PROFESSEUR TITULAIRE À INSTITUT D'URBANISME DE L'UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL
CÉLINE-CORALIE MERTENAT, CANDIDATE À LA M.S.C.A., À L'UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

L'objectif de la troisième table ronde du colloque consistait à débattre de la question : *peut-on juger de la durabilité d'un projet dans un concours?* Dans les lignes qui suivent, nous présentons quelques réflexions issues de notre perception initiale de la question et qui avaient pour but de baliser la discussion, puis une synthèse des principaux points soulevés dans les échanges entre les participants au colloque.

LES CONCOURS, DES ALLIÉS DU DÉVELOPPEMENT DURABLE?

L'atteinte d'une «durabilité»¹, au-delà du sens commun qui confine souvent le concept à la seule variable environnementale, commande la prise en compte d'une multitude de dimensions, de disciplines, d'échelles territoriales et de temporalités. Le défi de concevoir un bâtiment «durable» implique de dépasser les performances purement techniques et matérielles, pour intégrer une vision particulièrement complexe liant l'ensemble des dimensions environnementales, sociales et économiques, pour reprendre les trois piliers du concept.

La conception de projets «durables» a initialement été et reste encore principalement abordée selon des approches normatives, soit le recours à une série de principes, de règles, d'indicateurs quantifiables fixant des seuils à atteindre. C'est le cas des approches de certification environnementale, comme LEED². Toutefois, si elles sont relativement simples et efficaces à appliquer, ces approches sont handicapées de plusieurs problèmes structurels. Ainsi, le choix d'indicateurs implique une simplification réductrice des problèmes et soulève la question de la validité des seuils minimaux requis et surtout de «qui» les définit. Comment aussi tenir compte de la spécificité des contextes face à des normes uniformes? Le projet qui émane d'une telle approche risque fort d'être insatisfaisant par rapport à la «durabilité» souhaitée dans toute sa complexité.

Aussi, le concept apparaît aujourd'hui surtout comme un «principe normatif sans norme»³ (Theys, 2000), ne pouvant être défini *a priori* scientifiquement ou objectivement. Pour pallier les problèmes mentionnés, s'est plutôt imposée la mise en place de procédures visant à organiser la discussion entre les acteurs rattachés à chacune des dimensions en jeu. À travers plusieurs étapes de réflexion et de concertation, il devient possible de faire émerger une vision plus complexe, d'établir des compromis et consensus, et de tendre ainsi vers un projet plus «durable». Cela exige toutefois du temps, de l'argent, un encadrement adéquat et une flexibilité à plusieurs niveaux.

Un concours peut-il offrir de telles conditions? La démarche de concours, à notre avis, possède un grand potentiel de création de «durabilité» puisqu'elle est un processus critique, dans lequel déjà plusieurs acteurs sont mobilisés et où sont confrontés de multiples perspectives et critères d'évaluation. Les concurrents répondent à la commande et aux exigences techniques par leur interprétation du contexte, et selon les valeurs qu'ils privilégient. Ils conçoivent ainsi des projets potentiellement plus durables que ce que les critères initiaux laissaient entrevoir. D'un autre côté, selon les règles actuelles des concours, comment juger du niveau de «durabilité» des projets soumis? Comment en exploiter pleinement le potentiel? Réinventer les concours?

Des commentaires des participants au colloque a d'abord émergé un consensus voulant que l'atteinte de la «durabilité» dans les concours transcende les approches strictement normatives. Les critères techniques, qu'ils soient liés à la structure, au budget ou à l'énergie, sont des éléments du programme et la multiplication des calculs, des grilles d'évaluation et des certifications comme LEED, ne résout en rien l'objectif principal d'un concours, soit la production d'une architecture de qualité. Aujourd'hui, tout le monde peut être LEED et rencontrer

le budget affecté à un projet. Ce ne sont donc plus des critères déterminants dans la compétition. De plus, le projet déposé dans un concours reste une esquisse et les différentes données quantitatives produites ne sont en fait qu'une estimation de ce que pourrait devenir le projet lors de sa conception finale. Si l'utilisation répandue de la certification LEED comme barème de référence a permis une première ouverture des concours, il s'agit maintenant de convaincre les décideurs publics et les architectes d'aller au-delà.

À cet égard, une autre idée a émergé de la discussion, soit le rôle du concours dans le déroulement global d'un projet. En effet, le concours n'est qu'une phase d'un processus plus large et d'autres étapes, tant à l'amont qu'à l'aval, contribuent à la «durabilité» du projet qui sera réalisé. Ainsi, la formule des «charrettes d'idéation», utilisées à l'étape pré-concours, permet le travail d'équipes multidisciplinaires plus apte à définir une commande complexe et durable. D'autres approches telles que le «processus de conception intégrée» et le «triple bilan»⁴ ouvrent des perspectives intéressantes, même si elles restent encore peu utilisées au Québec.

Enfin, la discussion aura permis de soulever une série d'enjeux convergents avec ceux abordés dans les autres tables rondes. Ainsi, les experts recrutés en appui à un jury devraient-ils être impliqués plus tôt dans le choix du site et la définition de la commande? Ces experts doivent-ils participer aux délibérations du jury ou rester confinés dans le rôle de conseiller externe? Comment les choix effectués sont-ils d'abord compris par le jury, puis expliqués aux décideurs, justement pour exploiter toute la fécondité du projet retenu à l'égard du développement durable? Bref, comment s'assurer d'aller au-delà de critères génériques pour développer, tout au long du processus, un projet, et même une société plus «durable»? Comment ouvrir et porter le débat à l'extérieur du concours, à partir des enjeux soulevés par les projets proposés?

Au final, trois éléments permettent de synthétiser le débat sur l'intégration des principes de développement durable dans les concours et du potentiel de renouveau que le concept incarne. Les normes ont leur utilité pour atteindre au minimum certains objectifs préétablis, mais n'acquièrent du sens que lorsqu'elles sont intégrées dans une vision durable du projet et de son contexte. Cette intégration passe par des processus multi-acteurs qui admettent la complexité, et prennent en compte la durée de vie du projet.

NOTES

1. Da Cunha, A., 2003. Développement durable : éthique du changement, concept intégrateur, principe d'action. In : Da Cunha, A., Ruegg, J., 2003. *Développement durable et aménagement du territoire*. Lausanne : PPU, pp.83-100.
2. LEED: Leadership in Energy and Environmental Design. http://www.cagbc.org/leed/la_certification_leed/index.php [Consulté le 12.10.2010]
3. Theys J., 2000, « Un nouveau principe d'action pour l'aménagement du territoire ? Le développement durable et la confusion des (bons) sentiments », dans Wachter S. et al. (dir.), *Repenser le territoire : un dictionnaire critique*, DATAR/Éditions de l'Aube, La Tour d'Aigue.
4. Deux expressions plus communément employées dans les termes anglais de « Integrated Design Process (IDP) » et « Triple Bottom Line ».



Schéma illustrant la complexité des enjeux intégrés par le développement durable. Crédit : MERTENAT 2010

DES LIMITES DE LA NORME LEED

CARMELA CUCUZZELLA

Carmela Cucuzzella est doctorante à la Faculté de l'aménagement de l'Université de Montréal. Sa recherche a pour sujet la compréhension des tensions entre les contraintes imposées par les systèmes normatifs (environnementaux ou sociaux) et aborde les objectifs de développement durable dans les projets de design et dans l'espace exploratoire du processus de conception.

Si, de façon globale, les architectes se sont toujours sentis concernés par les effets de leurs projets sur l'environnement, la société et la culture, ils sont aujourd'hui confrontés, de façon paradoxale, à une pléthore de méthodes quantitatives (dites expertes) qui entendent jouer un rôle considérable et décisionnel en ce qui concerne le jugement des projets, que ce soit ou non en situation de concours. Le système de pointage du LEED en est un bon exemple, car bien que ces méthodes fortement normatives puissent contribuer à une réduction des consommations énergétiques et, dans certains cas, à l'amélioration de la construction, ils représentent et modélisent des réalités fragmentaires et ne s'adressent généralement pas aux caractéristiques spécifiques des projets. Au moment où certains concours entendent livrer des édifices exemplaires en matière de durabilité, il n'est pas surprenant que ces évaluations expertes rencontrent la faveur des donneurs d'ouvrage et des clients. Mais elles font de plus en plus l'objet de controverse dans les procédures de jugement des projets. En nous appuyant sur la théorie de l'agir communicationnel du philosophe allemand Jürgen Habermas, nous présentons un cadre critique permettant de mesurer l'écart entre les ambitions et les possibilités des évaluations expertes LEED en développement durable dans le contexte des concours d'architecture.

LE CAS DU CONCOURS POUR LA BIBLIOTHÈQUE DE SAINT-LAURENT (2009)

Dans *Le Bulletin de Saint-Laurent* de février 2010, le maire annonce fièrement le gagnant du concours pour la Bibliothèque de Saint-Laurent — concours organisé par la Ville de Montréal en 2009. Pour lui, le projet lauréat était d'abord et avant tout un projet certifié LEED-Or (*Leadership in Energy and Environmental Design*), et éventuellement un projet esthétique et fonctionnel. En effet, la première phrase de la description du projet gagnant publié dans ce bulletin disait que «Conformément à la politique montréalaise de développement durable pour les édifices municipaux, l'on vise pour ce nouveau bâtiment la certification LEED-Or» (Saint-Laurent, 2010, p.5). La prépondérance de cette exigence est confirmée par le programme du concours qui spécifie, dès le deuxième paragraphe de la première page, l'exigence d'un projet répondant à la norme LEED et devient évidente à la lecture des divers articles de presse; l'appel de candidatures, l'annonce des quatre finalistes, l'annonce du lauréat, etc.

Pour ce concours, la sélection des finalistes s'est faite sur la base de dossiers professionnels. Quatre projets ont été soumis et un lauréat a été sélectionné. Comme dans tous les concours d'architecture, les membres du jury ont reçu les évaluations du comité technique pour compléter leur propre expertise. Or dans ce concours, les limites entre les évaluations du comité technique (procédure qui s'opère en dehors du jury) et le processus du jugement semblent avoir été brouillées, puisque la certification LEED-Or était un critère de qualification dominant et qu'un des membres du jury était un professionnel accrédité LEED. Tout porte à penser que la mise en exergue de ce seul critère a pu avoir une influence notable sur les procédures de jugement des projets.

Dès lors, il nous est permis de supposer que cette situation ait provoqué des confusions voire des tensions pendant le jugement des projets.

Les tensions engendrées par ce genre de situation (et qui pourraient peut-être expliquer pourquoi les résultats d'un concours sont parfois remis en question) peuvent se diviser en trois catégories : (1) la difficulté à déterminer la pondération qui doit être accordée à chacune des évaluations du comité technique dans le contexte plus large du processus de jugement, (2) la difficulté à résoudre la dichotomie entre «faits» et «valeurs», spécifiquement quand les résultats des évaluations du comité technique (basé sur des faits) sont intégrés au jugement final (basé sur des valeurs), et (3) la difficulté à générer une synthèse collective et une vision commune du projet.

Dans ce contexte, la présente réflexion entend mettre l'accent sur des questions touchant le système d'évaluation LEED. Comment les concepts des architectes sont-ils pris en compte aujourd'hui dans un processus de jugement, en regard de la valeur de plus en plus grande accordée aux critères LEED? De quels repères les jurys disposent-ils pour parvenir à formuler des jugements équilibrés, quand ils travaillent à partir d'une multitude d'évaluations d'experts, un ensemble diversifié de paradigmes d'enquête, et une diversité de visions du monde et de systèmes de valeurs? Pour répondre à ces questions, cet article se divise en trois parties. La première opère un survol du «LEED». La deuxième démontre quelques limites du LEED à travers des exemples tirés du concours de la Bibliothèque Saint-Laurent. La dernière propose une manière d'aborder certaines de ces limites à l'aide de la théorie de l'agir communicationnel de Habermas (1984).

QU'EST-CE QUE LA NORME LEED?

Selon le Conseil du bâtiment durable du Canada, «Le Système d'évaluation *Leadership in Energy and Environmental Design* (LEED) encourage et accélère l'adoption internationale de la construction et du développement durable, par la création et l'implémentation d'outils et de critères d'évaluation compris et acceptés universellement.» (LEED Canada, 2004) Essentiellement, LEED est un système de normes orientées vers l'optimisation de la performance au niveau environnemental.

Pourquoi LEED est-il devenu aussi populaire dans les concours? Premièrement, à cause de sa capacité à estimer la performance environnementale, dans un contexte mondial où la prévisibilité et la certitude des informations sont des préoccupations importantes. Deuxièmement, LEED semble facilement adaptable aux situations de concours, dans la mesure où il permet la comparaison — or qu'est-ce qu'un concours sinon une comparaison? De plus, les stratégies employées dans chacun des projets en vue d'obtenir des crédits sont parfois si diversifiées qu'elles engendrent des scénarios incomparables. Bien que LEED semble être l'outil de comparaison idéal, les difficultés de son utilisation surviennent donc au niveau de l'une de ses plus grandes forces. Car au moment de confronter ces résultats aux critères plus généraux d'esthétique et de fonctionnalité, comment pondérer chacun des critères et chacune des évaluations?

Dans son livre *How We Think* paru en 1933, John Dewey affirme que la principale différence entre l'évaluation et le jugement réside dans le fait que l'évaluation se concentre sur l'analyse, tandis que le jugement implique la synthèse et l'intégration des résultats des évaluations dans un jugement de valeur final (1933). Dewey soutient aussi que le jugement est défini par



trois grandes caractéristiques : (1) une controverse constituée de revendications opposées, (2) un processus de définition et d'élaboration des enjeux et du triage des faits, (3) une décision sans appel prise en fin de processus ; un consensus. Le jugement apparaît donc quand il y a des interprétations rivales, des points de discordance ; quand il y a doute et controverse. Dans un concours, ceux-ci doivent se concilier pour qu'un projet gagnant soit sélectionné. De toute évidence, ceci n'est pas la tâche d'un évaluateur du comité technique qui doit faire un travail d'analyse, bien que ses analyses puissent devenir source de contestation lors du jugement. Le jugement ne peut relever que du jury!

Pour critiquer de façon très générale le système d'évaluation LEED, mentionnons que LEED ne se préoccupe que des risques environnementaux, alors que la durabilité implique aussi des préoccupations sociales, culturelles et économiques. Ce système de pointage binaire utilise une pondération implicite où tous les indicateurs valent un point, ce qui le rend par définition imprécis ; puisque les indicateurs ne peuvent avoir une importance équivalente pour tous les projets et dans toutes les situations. Enfin, LEED suscite des attentes en ce qui concerne la capacité à prévoir et à maîtriser les risques puisque les incertitudes sont prises en charge de manière quantitative (Stirling, 2006; Whiteside, 2006; Jonas, 1985), même lorsqu'elles sont très grandes. Or, nous devons rester vigilants lorsque nous utilisons ce type d'analyse. Ces résultats sont souvent perçus comme des vérités absolues, alors qu'ils devraient être considérés dans leur véritable complexité, étant donné le grand manque de finesse du système de pointage (Beck, 2004; Giddens, 2004). La norme LEED peut cependant aider à simplifier un projet en un problème concis pour lui trouver une solution technique, qui ne s'adresse plus au projet original, mais à une simplification de sa problématique. Sans pour autant déconseiller l'usage de la norme LEED dans les concours, il est toutefois permis d'en critiquer l'efficacité réelle. Dans la section qui suit, nous tenterons de démontrer le caractère fragmentaire du LEED à travers quelques exemples.

LEED : UNE APPROCHE FRAGMENTAIRE

Le programme du concours de la Bibliothèque de Saint-Laurent

Outre l'exigence prédominante de la certification LEED-Or, les principaux critères d'évaluation décrits dans le programme étaient : 1. « (...) l'édifice crée une nouvelle porte d'entrée au Boisé du parc Marcel-Laurin et met en valeur le site » (Saint-Laurent, 2009a, p.1); 2. à toutes les étapes du projet, et dans toutes ses composantes, trois notions fondamentales — et intimement liées — transparaissent : une bibliothèque humaine, plurielle et verte » (Saint-Laurent, 2009a, p.4); 3. « La visibilité et l'accessibilité du bâtiment devront être accentuées sur le boulevard Thimens » (Saint-Laurent, 2009a, p.29)

LES PROPOSITIONS FINALISTES DU CONCOURS DE LA BIBLIOTHÈQUE DE SAINT-LAURENT (2009)

Provencher Roy + associés/Anne Carrier Architectes en consortium/Leroux Beaudoin Hurens et associés inc./SDK et associés inc.

Ce projet adopte une approche de développement durable dans laquelle le LEED prédomine. Le discours des architectes est directement inspiré des 6 catégories du LEED. Ils se concentrent principalement sur l'optimisation de la performance du bâtiment. Dans le rapport du jury (p.5), on constate que « Le concept de développement durable apparaît bien intégré et respectueux du budget; en contrepartie, sa généralité le rend peu innovant ». Ce bâtiment est performant, mais il a semblé peu inspirant au jury, puisque les liens entre les aspects environnementaux, culturels et sociaux n'ont pas suffisamment été développés.



1. Vue depuis le parc; Cardinal Hardy/Labonté Marcil/Éric Pelletier Architectes en consortium/Leroux Beaudoin Hurens et associés inc./SDK et associés inc.
2. Vue depuis la rue; Cardinal Hardy/Labonté Marcil/Éric Pelletier Architectes en consortium/Leroux Beaudoin Hurens et associés inc./SDK et associés inc.

ACDF* architecture (Allaire Courchesne Dupuis Frappier architectes)/SNC Lavalin/CLA ingénieurs

Cette équipe propose une solide stratégie environnementale en développant un bâtiment compact pour minimiser le nombre d'interventions sur le site. Le projet est orienté est-ouest afin de capter efficacement l'énergie solaire, tout en répondant aux critères LEED. Cependant, le rapport du jury révèle que, «Le plan, générateur d'expériences réparties sur trois (3) niveaux, crée la confusion pour le visiteur et complique l'aménagement de la bibliothèque(…)». En mettant autant d'emphasis sur cette stratégie de compacité, le projet donne l'impression d'avoir sous-estimé l'importance de certaines préoccupations architecturales, telles que les espaces intérieurs, les circulations, etc.

Chevalier Morales Architectes/Les Architectes FABG/Tecsalt AECOM inc.

À l'encontre des deux précédentes, cette équipe a défié deux importants critères du règlement : 1) que la bibliothèque soit une porte d'entrée au parc et 2) que le bâtiment soit visible depuis la rue. Pourquoi prendre un tel risque? Ont-ils considéré que ces exigences s'opposaient à une philosophie plus globale du développement durable et que la bibliothèque devait plutôt être intégrée à la zone boisée pour en devenir le nouveau «cœur»? Ce faisant, les architectes ont jugé qu'un changement pouvait survenir à travers l'exercice de cette résistance. Leur projet est un bon exemple de vision systémique à la recherche d'une durabilité complexe ; où les facteurs esthétiques ne peuvent être séparés des solutions techniques et des aspects socioculturels. Il est important de mentionner que dans le rapport du jury, il est écrit que «Tous atteignent les points pour la certification LEED Or, mais certains présentent plus de risques, dont ceux de Chevalier Morales/FABG, architectes, dont le budget est le plus serré et qui dispose de peu de crédits excédentaires». Cependant, considérant le manque flagrant de finesse de ce système d'attribution de crédits, la réalité est telle que nous ne pouvons pas nous permettre de tirer de telles conclusions. Car tant d'un point de vue philosophique que pragmatique, c'est le projet qui avait l'approche durable la mieux intégrée.

LE PROJET GAGNANT — Cardinal Hardy/Labonté Marcil/Éric Pelletier Architectes en consortium/ Leroux Beaudoin Hurens et associés inc./SDK et associés inc.

À l'opposé de la précédente, l'équipe du projet lauréat n'a défié aucun élément du programme. Les concepteurs ont plutôt cherché à faire de la nouvelle bibliothèque «un lieu perméable» entre la ville et la forêt, exactement comme le spécifiait le programme du concours. En effet, dans *Le Bulletin de Saint-Laurent*, le projet gagnant est décrit comme suit : «La présence de ce nouvel édifice public sur le boulevard Thimens viendra consolider la vocation civique de cet axe, en plus de contribuer à la mise en valeur du boisé du parc Marcel-Laurin en lui donnant une nouvelle porte d'entrée.» (*Saint-Laurent*, 2010, p.5). Sur ce point, il nous est permis de nous interroger sur la monumentalité du projet gagnant, qui crée un immense mur (et non une porte) qui rend la forêt peu visible depuis la rue. Dans les faits, ce projet a gagné parce qu'il propose une grande visibilité depuis la rue principale, bien que l'image la plus diffusée soit la vue arrière du bâtiment (façade faisant face au parc). Enfin, dans le rapport du jury il est spécifié que «Dans la mesure où l'arrondissement veut transmettre un message éco-responsable, il importe aussi que le projet choisi en donne l'image, tant par son concept énergétique que par l'enveloppe du bâtiment choisi.» (Jury report, 2010, p.4). On comprend dès lors que le discours écologique des architectes s'adresse directement à cette attente, comme on peut le lire dans la présentation qu'ils ont faite de leur stratégie écologique : «Plusieurs stratégies sont alors mises en place, elles sont présentées (sic) tout au long du processus de découverte, d'appropriation, et de cheminement, du paysage au livre. À l'échelle du site, le renforcement du cadre végétal, les bassins de rétention exprimés et mis en valeur, le stationnement responsable et les aménagements connexes ont mis en place les prémisses de base. La matérialité propre du bâtiment contribue grandement à la compréhension d'un bâtiment exceptionnel, mais c'est principalement par ses systèmes mécaniques qu'il innovera. La mise en place d'un système de récupération des eaux de pluie et d'alimentation du milieu humide, d'un système de géothermie relié à une boucle d'échange thermique, de mesures diverses d'économie, d'énergie, etc. Mais principalement, l'introduction d'un système passif de chauffage utilisant la chaleur accumulée dans le prisme de verre référentiel et redistribuée dans la boucle géothermique. La ventilation à faible vitesse par les planchers permet une réduction du nombre de conduits requis. Des rayonnages verts filtrants les CO₂, installés à quelques endroits à travers les collections, etc. De plus, un souci important tant pour le confort des usagers que pour les économies d'énergie est apporté aux éclairages. L'éclairage naturel étant privilégié et combiné à un éclairage de tâches adapté et permettant d'importantes économies d'énergie.» (texte descriptif du projet lauréat, *Saint-Laurent*, 2009b). On le voit, la stratégie environnementale de cette équipe reprend directement les rubriques du LEED en particulier du point de vue des systèmes mécaniques. On ne trouve pas de conception globale, mais plutôt une addition de techniques, phénomène directement provoqué par la fragmentation induite par le LEED.

En donnant autant d'importance au LEED, est-ce que les enjeux sociaux et culturels et l'architecture du bâtiment ont été compromis? Le bâtiment étant en construction, il est encore trop tôt pour se prononcer.



LES LIMITES DE LA NORME LEED POUR LA DURABILITÉ DANS LES CONCOURS

Il est clair que les préoccupations en matière de développement durable au-delà de la seule norme LEED, sont de plus en plus présentes et que les catégoriser et les évaluer représente tout un défi. Dès lors, même dans le programme du concours il n'est pas toujours facile d'identifier l'ensemble des problèmes contextuels au projet. Pour dépasser les significations du LEED, nous devons aborder cette question dans le cadre général de la problématique du processus de jugement. Comme les propositions des concurrents représentent un riche ensemble de solutions alternatives, le déroulement du jury représente l'opportunité démocratique idéale pour délibérer sur les questions soulevées par les concurrents. Quand des questions controversées et contradictoires sont soulevées par les participants, le processus de délibération est aussi important que le problème soulevé.

Dès lors, la capacité de communication des propositions des concurrents et la capacité de dialogue des membres du jury représentent deux facteurs importants pour comprendre la légitimation et la justification du choix du projet gagnant. Dans un concours, quand vient le temps du jugement, le jury doit à la fois revenir régulièrement sur le discours des concurrents, et jauger de la manière dont les évaluations du comité technique peuvent être intégrées à même la délibération. Cependant, comment estimons-nous la capacité de communication ? La théorie de l'agir communicationnel, telle que définie par le philosophe Habermas, est ici proposée comme une façon, certes théorique, d'aborder cette question.

COMMUNICATION ET « COMPRÉHENSION COLLECTIVE »

Dans la théorie de Habermas, les participants s'engagent dans un processus de communication qui cherche à définir une vision commune, à travers une réflexion sur leurs propres intentions et leur propre vision du monde. Nous croyons que cette théorie (Habermas, 1984) peut être une optique intéressante pour analyser les discours et dévoiler les faiblesses de la situation communicationnelle qui se manifestent lors de la délibération du jury. Selon Habermas,

« Seul le modèle communicationnel d'action présuppose le langage comme un médium d'intercompréhension non tronqué, où locuteur et auditeur, partant de l'horizon de leur monde vécu interprété, se rapportent à quelque chose à la fois dans le monde objectif, social et subjectif, afin de négocier des définitions communes de situations. » (1987, p.111)

La théorie de l'agir communicationnel définit une forme de rationalité qui est émancipatoire et téléologique, basée sur un processus de délibération équitable. Une des difficultés rencontrées dans un processus de jury vient certainement du fait que les évaluations des comités techniques sont valorisées parce qu'elles offrent des résultats quantitatifs auxquels le public peut se rattacher, même s'il ne s'agit le plus souvent que d'un « sentiment de certitude » (« *The Quest for Certainty* », Dewey, 1930). Pourtant, en dépit de la volonté d'intégrer les évaluations des experts dans le processus de jugement, il faut reconnaître qu'il est souvent difficile de synthétiser ces résultats quantitatifs avec les analyses plus qualitatives — elles-mêmes étant souvent perçues comme des connaissances tacites

et moins fiables, bien qu'il s'agisse d'évaluations « construites », tout comme les évaluations expertes.

Dès lors, la théorie de l'agir communicationnel peut-elle nous aider à combler l'écart entre les modèles de la rationalité critique reconstructive (sur la base de la communication) et ceux de la rationalité instrumentale en situation de jugement architectural? Cette réflexion cherche à relever les limites des méthodes traditionnelles d'évaluation (qui sont instrumentales) avec l'approche de délibération. Le principal avantage de combiner les différentes théories est que la rigueur et la pertinence puissent se rapprocher et converger dans les processus de délibération.

Cette importante théorie, dont l'explication déborde largement du cadre de cet article, propose un modèle de communication « idéal » dans lequel les participants en viennent à une « compréhension collective » des enjeux, des déclarations et de leurs préoccupations. Dans un processus complet et efficace de communication et de jugement, il y aurait donc passage d'un accord normatif (par le consensus ou pire le vote) à une compréhension collective. La question reste ouverte, mais elle se résume à un défi : les membres du jury peuvent-ils construire une compréhension collective du projet gagnant à travers l'approche de la communication Habermasienne?

(Traduction : Camille Crossman)

RÉFÉRENCES

- Beck, Ulrich. 2004. *Risk Society: Towards a New Modernity*. Translated by Mark Ritter, *Theory, Culture and Society*. London, California, New Delhi: Sage. Original edition, 1992:272.
- Dewey, John. 1930. *The Quest for Certainty - A Study of the Relation of Knowledge and Action*. London: George Allen & Unwin Ltd.
- Dewey, John. 1933. *How We Think*. Boston: D.C. Heath and Company.
- Giddens, Anthony. 2004. *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*. Oxford, Cambridge: Polity Press and Blackwell Publishing. Original edition, 1991:264.
- Habermas, Jürgen. 1984. *The Theory of Communicative Action, Volume One, Reason and the Rationalization of Society*. Translated by Thomas McCarthy. Boston: Beacon Press.
- Habermas, Jürgen. 1987. *Théorie de l'agir communicationnel, tome 1: Rationalité de l'action et rationalisation de la société*. Paris: Fayard.
- Jonas, H. 1985. *The Imperative of Responsibility: In Search of an Ethics for the Technological Age*. Translated by Hans Jonas with the collaboration of David Herr. Chicago: University of Chicago Press.
- LEED Canada. 2004. *LEED Green Building Rating System and Addendum for New Construction and Major Renovations, Version 1.0 (LEED Canada-NC 1.0)*: Canada Green Building Council.
- Saint-Laurent. 2009a. Appel de candidatures 09-042, programme, Concours d'architecture/Nouvelle bibliothèque, centre d'exposition et réserve muséale, arrondissement de Saint-Laurent. Ville de Montréal.
- Saint-Laurent. 2009b. Bibliothèque Saint-Laurent. Montréal : <http://bibliothèque.saintlaurent.ville.montreal.qc.ca>
- Saint-Laurent. 2010. New Library Design Unveiled. *Le Bulletin de Saint-Laurent* 19 (1).
- Stirling, Andrew. 2006. Precaution, Foresight, and Sustainability: Reflection and Reflexivity in the Governance of Science and Technology. In *Reflexive Governance for Sustainable Development*, edited by Jan-Peter Voss, Dierk Bauknecht, René Kemp and Jan-peter Vob. Cheltenham, UK: Jan-Peter Voss, Dierk Bauknecht, René Kemp, Jan-peter Vob:457.
- Whiteside, K.H. 2006. *Precautionary Politics: Principle and Practice in Confronting Environmental Risk*. Cambridge: The MIT Press.

Toutes les illustrations montrent les projets pour le concours de la Bibliothèque Saint-Laurent 2009.

La source des images : <http://bibliothèque.saintlaurent.ville.montreal.qc.ca/>

- Le projet de Chevalier Morales Architectes/Les Architectes FABG/Tecult-AECOM inc.
- Provencher Roy + associés/Anne Carrier Architectes en consortium/Les consultants S.M. inc./Bouthillette Parizeau et associés inc.
- ACDF* architecture (Allaire Courchesne Dupuis Frappier architectes)/SNC Lavalin/CLA ingénieurs
- Chevalier Morales Architectes/Les Architectes FABG/Tecult-AECOM inc.



WALLTITE ECO^{MC}

Si vous cherchez un système d'isolation/pare-air, optez pour la performance **WALLTITE ECO**, la mousse isolante mauve de BASF, le chef de file mondial de l'industrie chimique.



WALLTITE
ECO^{MC}



TOUJOURS PLUS PERFORMANT[®]

WALLTITE ECO est un système d'isolation/pare-air de polyuréthane moyenne densité conçu pour améliorer l'efficacité énergétique de tous les types de bâtiments. La performance exceptionnelle de **WALLTITE ECO** maximise l'efficacité de l'enveloppe de bâtiment, ce qui se traduit par de substantielles économies d'énergie.

WALLTITE ECO répond aux critères d'homologation du programme GREENGUARDSM et du programme Enfants et écoles GREENGUARDSM, ce qui garantit le confort et la sécurité des bâtiments.

WALLTITE ECO est le premier isolant de polyuréthane pulvérisé à alvéoles fermées à avoir obtenu l'ÉcoLogo[®], le symbole de certification environnementale le plus reconnu en Amérique du Nord. Sa formule intègre des plastiques recyclés, des matières renouvelables et un agent gonflant qui n'appauvrit pas la couche d'ozone.

La performance de **WALLTITE ECO** a été optimisée par l'outil d'analyse d'éco-efficacité de BASF, un outil primé qui permet d'évaluer un procédé de fabrication ou le cycle de vie complet d'un produit selon six critères clés : la consommation de matières ; la consommation d'énergie ; les émissions dans l'atmosphère, le sol et l'eau ; les risques potentiels en cas de mauvais usage ; les impacts potentiels sur la santé et l'emploi des terres.

Pour de plus amples renseignements :

1-866-474-3538 | walltite.com | foammasters.ca | walltiteeco.com



Le mot **ECO** représente l'équilibre entre écologie et économie lorsqu'on obtient la performance **WALLTITE ECO**.

Pour que des matières premières renouvelables deviennent une solution de rechange aux ressources fossiles, elles doivent être disponibles à prix concurrentiels pour les applications industrielles sans compromettre la production alimentaire et sans épuiser les richesses naturelles. Pour son matériel isolant **WALLTITE ECO**, BASF Canada a choisi d'utiliser des composants renouvelables issus de cultures non comestibles qui ne nuisent pas à la production alimentaire mondiale.

WALLTITE ECO, **foammasters** et Toujours plus performant[™] sont des marques de commerce de BASF Canada. ÉcoLogo[®] est une marque déposée d'Environnement Canada. Le programme de certification GREENGUARD[™] et le programme de certification Enfants et écoles GREENGUARD[™] sont des marques de commerce du GREENGUARD Environmental Institute.

JUGER DES IMAGES

IMEN BEN JEMIA

Imen Ben Jemia est candidate au doctorat en aménagement de l'Université de Montréal depuis janvier 2007. Elle détient une maîtrise en aménagement option conservation de l'environnement bâti et un diplôme d'architecte de l'école nationale d'architecture de Tunis. Cet article s'inscrit dans la recherche doctorale qu'elle poursuit sous la direction de Jacques Lachapelle.

S'appuyant sur le cas du concours de l'agrandissement du Musée royal d'Ontario (ROM) organisé en 2001, le présent texte pose la question du jugement lors des concours à travers l'exploration de la communication visuelle en architecture¹. En effet, lors des concours, le jugement se base principalement sur les représentations graphiques des projets produites par les architectes. Les dessins d'architecture sont ainsi les intermédiaires entre les concurrents et le jury en vue de l'évaluation du projet potentiel. Propres à l'imaginaire conceptuel de chaque participant, les références ainsi que les moyens et les procédés de représentation utilisés sont très hétérogènes, mais l'objectif reste le même : attirer l'attention, se démarquer du lot en vue de gagner le concours. Le jury se retrouve face à une multitude d'images parmi lesquelles il doit choisir. Comment les architectes communiquent-ils visuellement pour mettre en valeur leurs projets? Cet article pose une problématique contemporaine constituant un dilemme pour le jury et influençant le jugement dans les concours : en l'absence de contraintes précises dans les règles de présentation et dans les attentes de la commande, les compositions graphiques, comme moyen de communication, sont difficiles à décoder et à comparer. Il s'agit de la surenchère des images, privilégiée par la commande dans ce cas précis, et largement utilisée par les concurrents.

Dans ce contexte, les images produites sont des images fonctionnelles telles que définies par la discipline de la communication. Mais au-delà d'informer, leur rôle est d'émouvoir, de convaincre et de persuader. Aujourd'hui, la multiplication des techniques de représentation, entre dessins à main levée, dessins assistés par ordinateur, photographies, traitement de photos, montages, etc. est remarquable. Les possibilités de rendu pour les projets sont illimitées. En fonction de leurs objectifs et selon la demande du concours, les architectes s'évertuent à mettre en évidence leurs propositions, à les embellir pour se démarquer de la concurrence et persuader le jury².

LA FIGURATION ARCHITECTURALE, CONCOURS ET COMMUNICATION

Philippe Boudon³ définit la figuration architecturale comme la représentation des projets par les architectes. Dans cet article, les dessins d'architectes sont analysés selon leur aspect communicationnel qui se distingue de l'aspect conceptuel propre au processus de conception du projet. Il s'agit, dans ce contexte, d'instruments d'information et de persuasion. Les concours, «sorte de spectacle de théâtre»⁴, transforment cette «figuration» en «publication» puisqu'elle est présentée devant un jury, ce qui exalte explicitement l'aspect communication. Dans le cas du concours ROM plus précisément, les soumissions étaient d'autant plus publiques, qu'elles ont été exposées à chaque étape et que la présentation finale des trois finalistes fut complètement publique.

Cette notion de «publication» distingue le dessin d'architecture d'un travail de production et l'inscrit plus concrètement dans le paradigme de communication établi par Boudon. Lipsadt se fait plus précise concernant la notion de «publication» en architecture, en affirmant que : « L'étymologie suffit à nous rappeler l'origine commune de la publicité et de la publication. L'œuvre et son créateur sortent de l'intimité de la créativité grâce à la publication des figurations »⁵. Cet aspect contemporain de la figuration nous invite à explorer les travaux de la discipline

de la communication et à emprunter sa terminologie. À cet effet, le dictionnaire du marketing définit la communication comme étant l'acte de : «transmettre des informations dans le but d'obtenir de la part du destinataire une modification de comportement ou d'attitude»⁶. En plus de son rôle originel d'informer, l'image en architecture, dans ce paradigme de communication, tâche dorénavant de séduire et de persuader les observateurs par des effets variés et multipliés. Dans le cadre du concours, les architectes usent de stratégies de communication pour se démarquer de la concurrence ; il y a un aspect de stimulation, de sensibilisation à travers la représentation⁷. Cette dimension introduit un impact sur les émotions, l'inconscient, et détermine un jugement basé sur l'interprétation, qui se dissocie de plus en plus de l'objectivité. En effet, l'observation des images produites par les concurrents du ROM révèle instantanément que le graphisme est le mot d'ordre, il est donc question de messages polysémiques qui laissent le champ libre à l'interprétation. Ainsi, la figuration architecturale, devenue publication lors de sa présentation au jury, génère des images classées «fonctionnelles» par les experts en communication⁸. Depuis la fin du 20^e siècle, le monde vit une expansion majeure du nombre d'images fonctionnelles, comme la publicité qui donne le mot d'ordre pour les produits commerciaux ; ces images envahissent aussi le monde politique et culturel. Depuis la naissance de l'image de masse (composée de textes et d'images), telle que les affiches, c'est le champ de la communication persuasive qui répond à une philosophie du destinataire⁹. Les images produites par les architectes dans le cadre de nombreux concours reflètent la pluralité des aspects soumis pour le jugement. Les images visent, au-delà de l'objectivité de leurs informations, à émouvoir par leur esthétique et à convaincre par leur argumentation.

LE CONCOURS RENAISSANCE ROM

Un concours d'architecture international a été lancé par le ROM et l'appel de candidatures et a été publié par le *New York Times* et le *Globe and Mail* le 27 juin 2001. La première étape du concours était une sélection se basant sur l'expérience et l'importance des 52 firmes qui ont manifesté leur intérêt pour le projet. Après avoir sélectionné 12 firmes à partir de leurs dossiers de soumission de la première étape, le musée leur a soumis un appel à propositions «Request For Proposal», en septembre 2001 afin de choisir trois finalistes pour le concours. Au sein du RFP comportant programme et règlement du concours, il est souligné dans les principes orientant le projet : «Powerful visual/emotional/psychological image consistent with ROM branding»¹⁰. Le thème de l'attractivité et du visuel transparaît dans ce texte avec l'utilisation de mots comme : «star», «iconic», «visual», «image», «visibility», «transparency», mais aussi le sensationnel avec l'utilisation du mot «dramatic». Ce vocabulaire s'apparente au monde de la communication et des médias et dévoile les ambitions du musée pour son architecture. Cette architecture est pensée comme un moyen pour médiatiser l'institution et la ville de Toronto, en se basant sur une image saisissante, impressionnante et sensationnelle.

Suivant les exigences du musée pour la deuxième étape, chaque candidat a présenté une série de dessins présentant son projet pour le ROM. Le papier était fourni aux concurrents, mais aucune contrainte ou exigence n'avait été précisée pour la représentation. Parmi les 12 firmes choisies, sept seulement ont

décidé de continuer. Il s'agissait de : Architetto Andrea Bruno (Turin, Italie), Bing Thom Architects (Vancouver, Canada), Daniel Libeskind (Berlin, Allemagne), Kohn Pedersen Fox and Associates (New York, E.-U.), Michael Hopkins and Partners (Londres, Angleterre), Rafael Viñoly Architects PC (New York, E.-U.) avec Architects Alliance (Toronto, Canada), Skidmore, Owings & Merrill LLP (Chicago, E.-U.). Les sept propositions reçues ont ensuite été exposées au musée en novembre 2001 dans une exposition nommée «Renaissance ROM : Architect's Sketchbooks». À la fin de cette étape, les trois finalistes choisis par le jury, Andrea Bruno, Bing Thom et Daniel Libeskind, ont de nouveau exposé leur proposition. En février 2002, l'exposition «Views of our future : Three Architectural Finalists» a permis au public de faire des commentaires écrits sur chacune des propositions. Daniel Libeskind, a finalement gagné le concours et a marqué de sa signature le projet et la ville de Toronto (fig.1). Ses croquis du musée sont devenus célèbres et emblématiques¹¹.

LA COMMUNICATION VISUELLE DES CONCURRENTS

Les documents graphiques analysés dans cette étude sont extraits des présentations (de la deuxième et la troisième étape), de quatre firmes ayant participé au concours. Les firmes Daniel Libeskind, Rafael Viñoly, Michael Hopkins et Bing Thom sont choisies en raison de la richesse de la documentation et de la pertinence des images en rapport avec les objectifs de cette recherche. Ces images sont caractérisées par différentes stratégies de communication visuelle, dont les différents effets visent à émouvoir et à convaincre, et s'inscrivent, comme messages sémiologiques, sous des aspects esthétique-perceptifs, argumentatifs et motivationnels.

RAFAEL VIÑOLY, LE POINT DE VUE DU CROQUIS

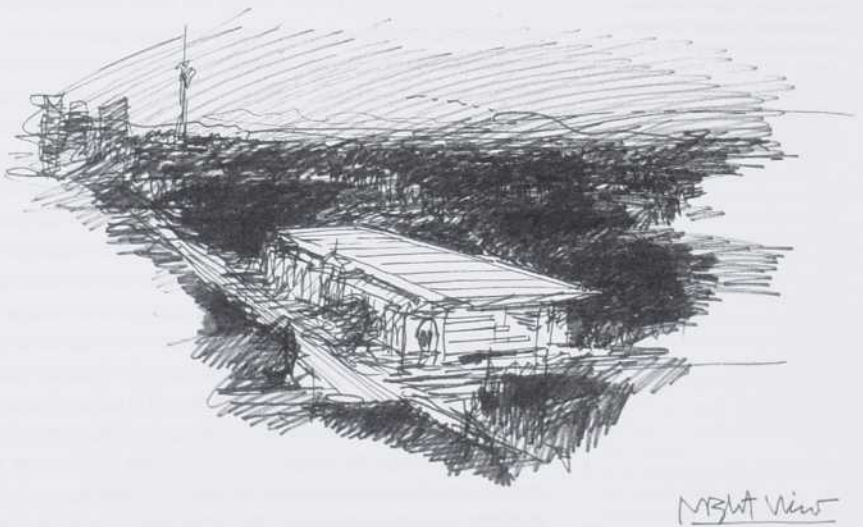
Rafael Viñoly a soumis pour la première étape du concours une série d'esquisses manuelles en noir et blanc exprimant sa proposition par des perspectives, des façades et des plans. Chaque planche se résume à une seule image. Par rapport à des dessins techniques neutres, l'effet d'esquisse personnelle de l'architecte, qui caractérise cette proposition, donne un cachet et une signature plus personnalisés. Les croquis montrent principalement des vues du projet dans son environnement urbain. Le projet est résumé à l'image qu'il offre à l'espace public. Cette stratégie vise à simplifier la communication du projet en proposant une image forte tout en exaltant l'effet mémorable en présentant le projet avec une signature comme un souvenir représentatif de la ville. Dans cette perspective manuelle par exemple (fig.2), où l'architecte met en évidence le projet illuminé dans la nuit avec en arrière-plan le skyline de la ville avec la tour CN, la composition du dessin crée un rapport d'analogie du musée comme une icône pour la ville, similaire à la tour CN qui se profile à l'horizon de l'image. Cette mise en relation visuelle des deux bâtiments dénote le caractère symbolique du projet ambitionné pour la ville.

DANIEL LIBESKIND, LA SIGNATURE

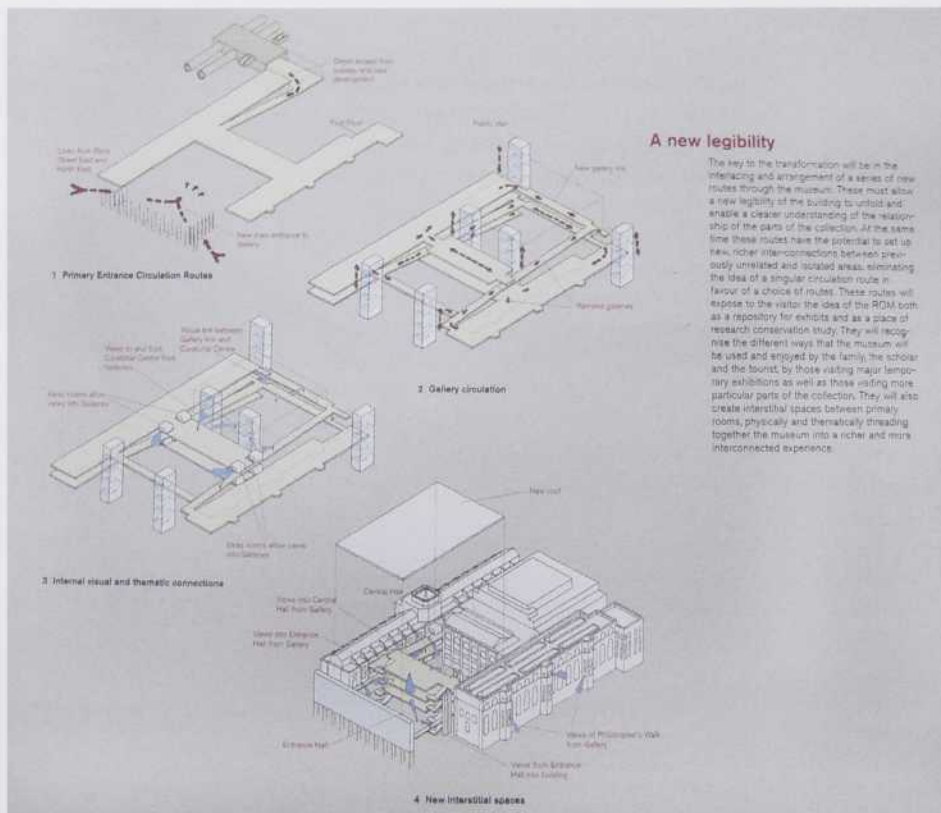
Daniel Libeskind a présenté pour la deuxième étape un ensemble de douze croquis dessinés sur les serviettes en papier du restaurant du musée. Le premier croquis est un schéma explicatif présentant le projet sur son site à l'intersection des deux axes urbains, avec un dessin de la tour CN avec le lac Ontario



1. Le musée royal d'Ontario, Toronto © Jacques Lachapelle, 2009.
2. Dessin de perspective, Rafael Viñoly Architects PC, soumission Renaissance ROM © Rafael Viñoly, 2001.



M. Viñoly



3. Dessins de présentation du projet, Michael Hopkins and Partners, soumission Renaissance ROM © Michael Hopkins, 2001.
4. Croquis de Bing Thom Architects, présentation finale du concours Renaissance ROM © Bing Thom, 2002.
5. Dessins de présentation du projet, Bing Thom Architects, présentation finale du concours Renaissance ROM © Bing Thom, 2002.
6. Croquis du Studio Daniel Libeskind pour le ROM © Royal Ontario Museum, 2002.

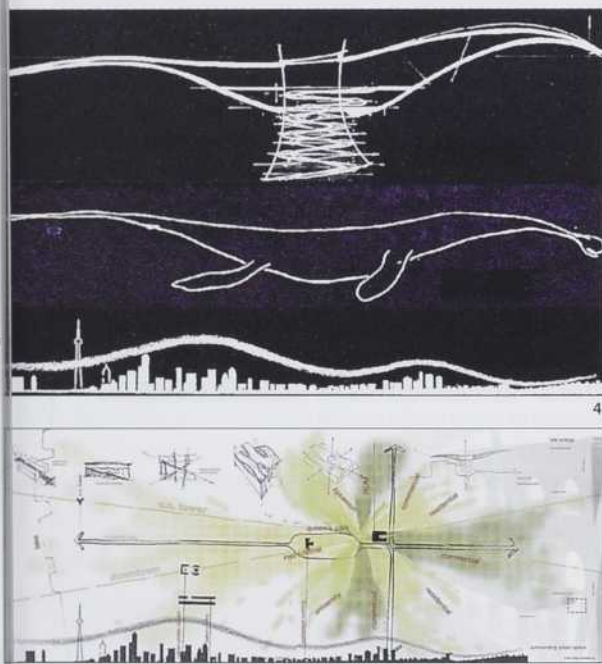
et quelques bâtiments au sud. Deux agglomérations sont dessinées à l'Est et à l'Ouest du projet (avec une densité plus importante à l'Est) et sont reliées avec des pointillés et des flèches au projet. Le dessin du musée est similaire par son échelle aux 3 agglomérations avec un cercle qui l'entoure et accentue sa centralité et met en évidence son emplacement en ville. Dans cette étude de contexte, le projet est ainsi présenté comme un bâtiment d'envergure à l'échelle de la grande ville. Les flèches orientées vers le musée montrent que c'est dorénavant lui le centre d'intérêt en ville. Après ce croquis d'analyse, une série de dessins se focalise sur l'intervention monumentale située à l'entrée du musée. Dès le premier dessin, c'est l'entrée du projet, avec une passerelle menant vers les volumes aux lignes obliques, qui est représentée dans l'espace urbain. De même, tous les croquis montrent des vues de l'entrée du projet au coin des rues Bloor et Queen et sont consacrés à l'étude de cette volumétrie, démontrant ainsi l'importance accordée à la mise en scène de l'espace urbain à travers le nouveau volume et sa démarcation tant visuelle que physique sur l'espace public. La référence de la volumétrie proposée est la collection de cristal du musée, une référence abstraite qui génère une image attrayante. L'image du projet en conception devient en soi une œuvre spécifique, puisque les quelques lignes du croquis représentent, non plus un dessin d'architecture conventionnel, mais plutôt une image fonctionnelle telle que défini par le monde de la communication et servant de logo au projet et à la ville. Le principal croquis d'intention (fig.3) est d'ailleurs annoté (ROM, Toronto) affirmant cette caractérisation de l'œuvre/lieu. Ainsi annoté, le croquis exprime la volonté du projet d'être perçu comme un symbole, une icône pour la ville.

En terme de communication architecturale à l'époque moderne, «Le Corbusier», rappelle Philippe Boudon, «utilise l'esquisse pour susciter une familiarité avec l'architecture à l'opposé de l'image empesée des professionnels, et pour affirmer une autorité persuasive»¹². Cette préférence aura beaucoup de succès et coïncidera avec l'essor de la publication en architecture. L'esquisse manuelle devient ainsi une image forte de la communication en architecture depuis la période moderne jusqu'à nos jours. En se basant sur les postulats de la communication, l'étude de ces images fortes montre qu'elles misent sur l'esthétique pour captiver; c'est le système perceptif qui est l'objectif de la stimulation. Aussi, ces images suggestives ont un aspect motivationnel¹³ puisqu'en choisissant l'image minimaliste attractive et la signature pour la représentation du projet, c'est un projet iconique pour la ville et captivant pour l'espace public qui est suggéré, ce qui correspond parfaitement à la commande du concours. La technique de représentation choisie sert les intentions du concepteur et correspond aux aspirations de la commande, cependant elle laisse peu de place à un jugement rigoureux, objectif et comparable aux autres soumissions.

BING THOM, RÉCITS ET IMAGES

Une des planches de Bing Thom (fig4) qui a été composée pour la présentation finale du concours Renaissance ROM est un exemple de la complexité et des différents niveaux de discours permis par la construction de l'image. Il s'agit d'un exemple parlant de la profusion de discours explicatifs et analytiques où l'argumentatif et le motivationnel ont préséance. Un effet dynamique caractérise la planche où s'entremêlent mots, dessins et flèches, exacerbant ainsi l'effet narratif de l'image globale. Les deux grands axes principaux du site, au centre et en premier plan de la planche, sont dirigés vers le centre-ville et révèlent l'information principale de cette planche qui est le rapport avec la ville. Le schéma montre une grande partie de la ville délimitée par le lac au sud et une portion de la partie nord du ROM. Le musée est placé à droite de l'image permettant ainsi au concepteur d'analyser son rapport avec les principales institutions dans la partie sud de la ville, suggérant ainsi son importance dans le réseau institutionnel de Toronto. Le principal axe menant vers le lac est aligné avec l'élévation de la ville (skyline) où la tour CN est mentionnée avec un plan schématique, tout comme le Nathan Square, le Eaton Center et le ROM. Le choix de ces institutions emblématique de la ville démontre la volonté de placer le ROM au rang des icônes urbaines. En haut de la planche, les croquis d'intention de l'architecte montrent les lignes qui structurent le projet et la morphologie de la toiture qui s'inspire du skyline de la ville. Ce skyline devient le concept du projet. Cette ligne directrice associée avec l'image d'un mammifère (en référence à la collection nature du musée) contribue à créer une figure à l'origine de l'intervention de l'architecte.

Après cette argumentation et cette justification des origines du projet, l'architecte use de l'effet produit par l'esquisse et de sa signature pour produire une image captivante (fig.5). L'élaboration du concept trouve sa racine dans une abstraction de la lecture de la ville, en relation avec la fonction muséale du projet. La figure générée justifie la morphologie du musée comme sym-



thèse de la ville, mais aussi comme étant l'icône de sa collection dans la ville. La métaphore avec le mammifère offre une image forte pour augmenter l'attractivité du musée dans cette course aux images. Quelques lignes annotées résumant le projet et offrent, à la manière de Libeskind, un logo à la ville.

MICHAEL HOPKINS, SCHEMAS ET EXPLICATIONS

Pour étayer les discours, des effets analytiques et de schématisation sont employés par la firme Hopkins comme cette planche (fig.6), composée d'un texte illustré de quatre axonométries annotées qui montrent l'accessibilité, les circulations et les différents liens fonctionnels à l'intérieur du musée. La fragmentation du projet en dessins tridimensionnels explicatifs dénote la volonté d'exprimer précisément les choix au sein du projet et d'orienter la compréhension du jury vers ce que l'on estime important et essentiel dans l'intervention. À travers des axonométries annotées du projet, la planche montre l'importance accordée au fonctionnement des galeries, à la lisibilité et à l'orientation dans le musée. La profusion de mots accompagnant les dessins, autant dans le texte que dans les annotations au-dessus des images, révèle l'effort de démonstration qui émane du projet en comparaison à la neutralité d'un plan technique ordinaire. La manière dont les idées sont exposées est pédagogique, avec textes, schémas explicatifs et axonométries comme modes de représentation décortiquant le projet. Ainsi, la proposition de Hopkins, se présente dans son aspect contenant autant que dans son contenu comme une réponse aux besoins de présence exprimée par la commande tant symbolique que physique. Aussi, des solutions ont été présentées et expliquées quant aux problèmes d'accessibilité et de parcours dans le musée. La communication visuelle rejoint cette volonté de simplification et de clarification et s'évertue à cerner les différentes problématiques avant d'y répondre méthodiquement.

EN CONCLUSION

À la fois représentatives, attractives, suggestives, argumentatives, les images ont pour rôle non seulement de communiquer l'idée d'un projet, mais de persuader le jury pour gagner un concours. L'effort investi dans la représentation du projet, indépendamment des différents choix des concepteurs, reflète l'importance des stratégies de communication quand le projet d'architecture devient « publication » dans le cadre d'un concours. L'exemple du ROM est particulièrement révélateur étant donné qu'en amont du concours, le discours de l'institution insistait sur les aspects d'image et d'icône pour le projet dans la ville, et qu'aucune balise n'avait été précisée quant à la représentation graphique. En aval, les propositions des concurrents ont été exposées au musée à chacune des étapes et les présentations des finalistes ont été ouvertes au public. Dans cette course aux images, il est donc naturel que les concepteurs s'évertuent à produire le graphisme le plus séduisant. Cependant, et particulièrement dans ce genre de cas, la mission du jury devient d'autant plus compliquée, car comment comparer des images? Comment évaluer des projets sur la base d'un graphisme libre de tout code et de toute convention graphique? Quand les images misent sur la perception esthétique pour interpeller l'émotif, tout jugement devient une interprétation subjective.



NOTES

1. Ce travail s'inscrit dans une recherche doctorale au sein du programme de Ph.D en aménagement à l'Université de Montréal sous la direction de Jacques Lachapelle.
2. « Depuis plus d'une décennie, l'architecture redécouvre le dessin, mais il nous faut constater le divorce entre un dessin conventionnel propre à la production et un dessin qui se donne à voir, un dessin de représentation ». Henri Bresler, *Dessiner l'architecture, point de vue beaux-arts et changement de point de vue. Images et imaginaires d'architecture : dessin, peinture, photographie, arts graphiques, théâtre, cinéma en Europe aux XIX^e et XX^e siècles*. J. Dèthier. Paris, Centre Georges Pompidou, 1984, p.33.
3. Philippe Boudon définit la figuration architecturale comme la représentation des projets par les architectes. Selon Boudon, cette figuration architecturale a deux aspects : une figure de conception s'inscrivant dans le processus conceptuel des architectes et une figure de communication. C'est l'aspect figure de communication de la figuration architecturale qui est traité dans cet article. Philippe Boudon, *L'échelle du schème. Images et imaginaires d'architecture : dessin, peinture, photographie, arts graphiques, théâtre, cinéma en Europe aux XIX^e et XX^e siècles*. J. Dèthier. Paris, Centre Georges Pompidou, 1984, pp.49-51.
4. Hélène Lipstadt, *Publications, concours et expositions d'architecture. L'architecture et son image : quatre siècles de représentation architecturale : oeuvres tirées des collections du Centre canadien d'architecture*. E. Blau and E. Kaufman. Montréal, Centre canadien d'architecture, 1989, pp.109-137.
5. *Ibid*, p.112
6. Thérèse Albertini, Jean-Pierre Helfer, et al. (2003). *Dictionnaire de marketing*. Paris, Vuibert, 2003, p.28
7. La stratégie de communication: « a pour objectif d'informer, de stimuler la demande, de différencier, aux yeux du consommateur, le produit par rapport aux produits concurrents, de faire ressortir la valeur du produit, de sensibiliser le consommateur ». *Ibid*, p.31
8. Claude Cossette définit l'image fonctionnelle comme : « une image conçue selon un code, conscient ou intuitif, et portée sur un support physique dans l'intention de communiquer une information déterminée ». Claude Cossette, *Les images démaquillées : approche scientifique de la communication par l'image*. Québec, Éditions Riguil internationales, 1983, p.64.
9. Selon Roland Barthes (1964) : « C'est la structure formelle des signes – image ou texte – qui gouverne le contenu des messages persuasifs. Ce dont il faut s'assurer c'est des conditions nécessaires à la transmission effective de l'information souhaitée au plan affectif comme au plan rationnel. Les iconiciens visent donc à la saturation sémantique des images qu'ils mettent au point... l'essentiel étant de garantir l'adéquation « contenu souhaité = contenant fabriqué ». Le message-image s'adressera donc à la conscience multi-plan du destinataire : système perceptif, logique, esthétique, motivationnel, etc. pour persuader ». *Ibid*, p.62-63.
10. ROM, *Request For Proposal*, Document non publié, ROM, 2001.
11. Kelvin Browne, *Bold visions : The Architecture of the Royal Ontario Museum*. Toronto, Royal Ontario Museum, 2008. Et www.rom.on.ca
12. Gérard Monnier, *Architecture images graphiques et peintes. Dictionnaire mondial des images*. L. Gervreau. Paris, Nouveau monde, 2006, p.23.
13. Claude Cossette, *Les images démaquillées : approche scientifique de la communication par l'image*. Québec, Éditions Riguil internationales, 1983.



VOUS RÉALISEZ UN PROJET LEED ?

Visitez notre site Web afin de découvrir la nouvelle section LEED.
Cet outil unique et novateur est mis à votre disposition afin
de faciliter vos choix de matériaux lors de la conception de
constructions écoresponsables destinées à être certifiées LEED.

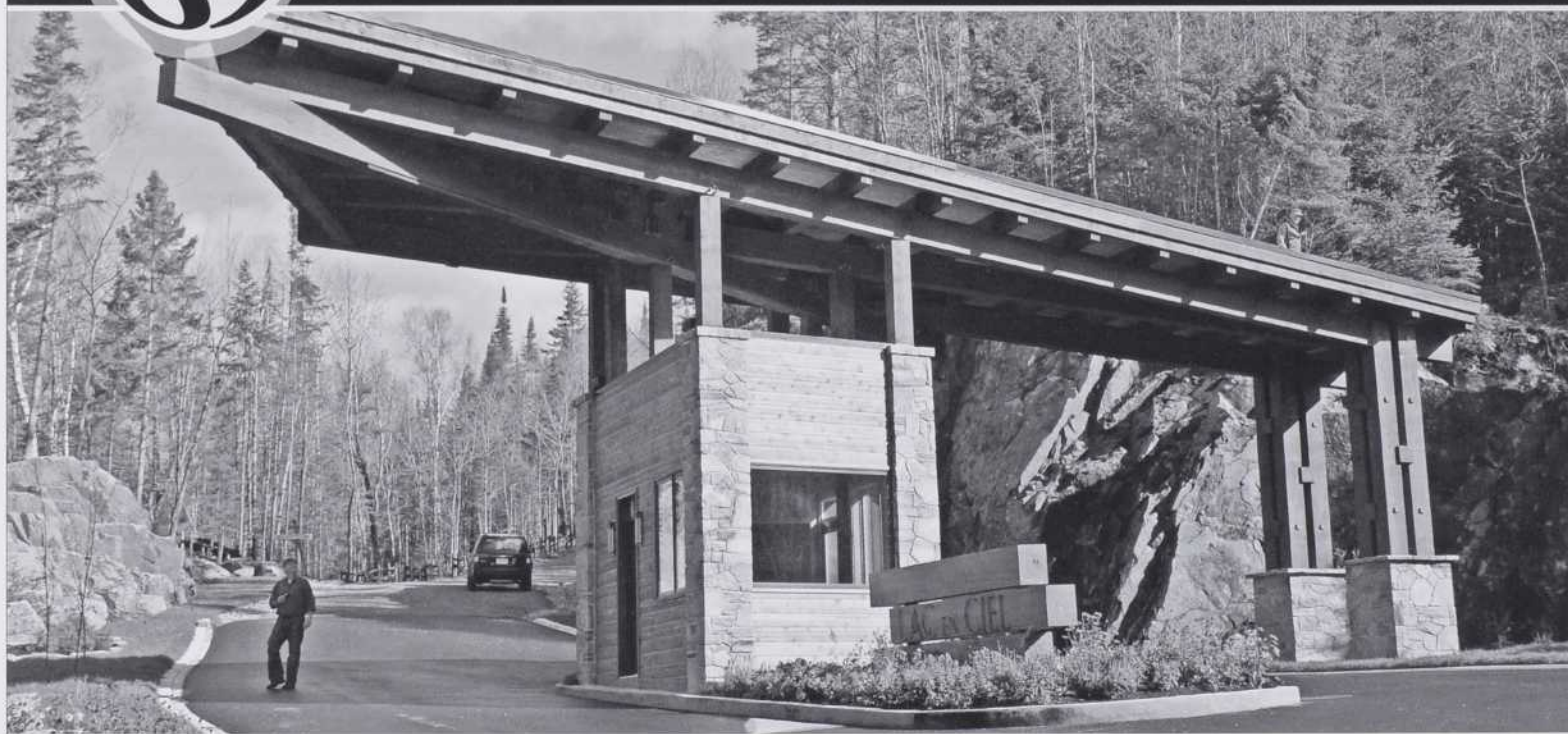


1.877.MAMMOUTH
www.soprema.ca/leed



HAMLET

Charpenterie Traditionnelle
Heavy Timberwork



www.heavytimberwork.com | info@heavytimberwork.com | Tel. (450) 451-5678

QU'EST-CE QUE UN BON CRITÈRE QUALITATIF?

COMPTE-RENDU DE L'ATELIER 2, COLLOQUE DE L'ACFAS, LABORATOIRE D'ÉTUDE DE L'ARCHITECTURE POTENTIELLE (LEAP), MAI 2010

GEORGES ADAMCZYK, PROFESSEUR TITULAIRE À L'ÉCOLE D'ARCHITECTURE DE L'UNIVERSITÉ MONTRÉAL
CAMILLE CROSSMAN, ÉTUDIANTE AU DOCTORAT EN ARCHITECTURE À L'UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

Après une courte introduction et la présentation des objectifs de cet échange d'idées, la table ronde s'est déroulée en deux temps. Nous résumons très brièvement le déroulement et le contenu de cette rencontre.

LE CONTEXTE

Dans les concours d'architecture au Québec, les critères d'évaluation habituellement utilisés sont ceux du guide des concours de l'Ordre des Architectes du Québec et se divisent comme suit : Intégration à l'environnement (site); Qualité perçue des espaces intérieurs (spatialité); Ambiance engendrée par le bâti et le travail paysager (installation ou présence); Efficacité organisationnelle (usage); Maîtrise et bonne interprétation des contraintes et exigences du programme (performance); Maîtrise apparente des coûts d'investissement et du coût global, simplicité du chantier, planification efficace des phases de construction, coût et facilité d'entretien (efficacité); Prise en compte d'une démarche de développement durable (technologie et construction). Pour désigner un lauréat, le jury procède généralement à un classement des projets (du meilleur au moins bon). Or, le classement des projets dépend de

leur réponse aux critères d'appréciation ultimement retenus par le jury. Dès lors, comment déterminer si un critère a été bien ou moins bien satisfait? Comment la formulation d'un critère détermine-t-elle la manière dont les concurrents vont y répondre? Le sens de ce cri-

tère est-il le même pour tous : maîtres d'ouvrage, conseillers, experts, membres du jury et concurrents?

LE CRITÈRE

Selon la définition la plus courante, le critère (*critérium* — trait pertinent) est un caractère, un signe qui permet de distinguer une chose ou une notion et de porter sur un objet un jugement d'appréciation. En justice, à la cour, c'est ce qui sert de base à un jugement. Un critère est aussi une référence. Pour définir la notion de critère en architecture, nous pourrions aussi nous appuyer sur l'histoire de la discipline dans la mesure où le terme critère renvoie à *convenance* mais surtout à *caractère*; notion centrale, s'il en est une, en architecture. C'est toutefois en accordant une attention particulière aux critères explicites et implicites (valeurs traduites ou suggérées chez les concurrents, valeurs décrites et sous-entendues dans la description de la question du concours, valeurs énoncées puis privilégiées dans la composition équilibrée ou biaisée du jury) et en proposant de distinguer ce qui est normatif de ce qui est analytique (ce qui répond directement à la question *versus* ce qui répond aussi à la question mais que l'on ne peut découvrir qu'en analysant le projet), que la discussion fut engagée.

LE RÔLE D'UN CRITÈRE

La première partie de cette table ronde s'est concentrée sur le rôle des critères d'évaluation au sein du jury. La question posée se transformait en celle-ci : Quels sont les *critères de qualité* d'un critère de qualité, principalement en ce qui a trait à l'esthétique et à l'intégration d'un bâtiment à son environnement bâti? De façon générale, l'auditoire (composé en grande partie d'architectes praticiens, mais aussi de professeurs et de théoriciens de l'architecture) s'accordait pour dire que les critères d'évaluation doivent être perçus comme des *outils* permettant de juger des projets, puisque les critères sont analytiques et que le jugement architectural, lui, est une synthèse. En ce sens, les critères devraient être au service du jugement en définissant le domaine

d'exploration dans lequel les projets proposés par les concurrents devraient se situer. Donnant des indices *a priori* sur qui l'emportera, les critères sont également utiles pour expliquer *a posteriori* pourquoi le projet lauréat l'a emporté. Sorte de «paire de lunettes», le critère serait un catalyseur rassemblant les différents points de vue des jurés vers une préoccupation commune leur permettant de faire un choix. Les critères ne seraient donc pas des mesures, mais des indices donnant lieu à des discussions. Enfin, la qualité d'un critère ne serait pas attribuable à sa formulation, mais bien à la façon dont il est utilisé tout au long du concours par les concurrents et finalement par les membres du jury.

DÉFINIR UN CRITÈRE

La seconde partie proposait une réflexion sur la définition des critères de qualité qui devraient être employés pour définir un bon édifice public. Les critères devraient-ils être différents selon le programme architectural du concours? Les concours publics devraient-ils promouvoir des notions telles que l'innovation ou le conservatisme? De par la nature publique des concours, l'auditoire semblait s'accorder sur la dimension contractuelle des critères de qualité. Généralement indiqués dans le règlement du concours, ces critères sont, pour un projet d'édifice public, un engagement public à la qualité de son architecture. Mais pourrait-on imaginer un critère du type : *l'architecture du projet doit s'identifier à la culture locale; l'architecture du projet doit avoir une certaine originalité et faire preuve d'innovation (avec la difficulté d'évaluation que cela implique?)*. Bien que cela puisse sembler contradictoire, le concours pourrait fort bien avoir pour objectif de répondre à ces deux critères, en choisissant un projet original, novateur tout en recouvrant une certaine identité architecturale qui aurait été perdue. Comme l'édifice public a un service à rendre, lequel change selon le programme et le contexte, le critère ne peut être implicite. Il doit inclure la question de l'esthétique et sa formulation est importante car, par exemple, si le critère est : *«bâtiment en relation harmonieuse avec son environnement»*, la qualité d'un projet peut être compromise si l'environnement en question est inintéressant. En fait, la manière de poser un critère devrait refléter le niveau de compréhension qu'ont les organisateurs : le client, les conseillers, etc. de la définition publique de leur propre projet et de la culture architecturale. De cette façon, au moment du jugement, les membres du jury seraient en mesure d'interpréter et d'ajuster s'il le faut les critères d'évaluation de façon concrète en examinant les projets.

EN CONCLUSION

A la suite de cette discussion, tantôt claire, tantôt confuse, on peut avancer quelques idées. Le critère d'évaluation qualitative n'est jamais, ni tout à fait fermé, ni tout à fait ouvert. Il est en quelque sorte relatif, c'est-à-dire, que d'un côté, il est solidaire des critères quantitatifs et de l'autre, il est discutable comme peut l'être la qualité. Le critère d'évaluation qualitative est encore très inspiré par Vitruve : il est toujours question de beauté, de solidité et d'utilité. Finalement, on peut dire que la qualité de la proposition architecturale des concurrents se doit d'être manifeste dans sa présentation et soutenue par des arguments cohérents. Mais elle peut aussi être latente dans certains projets offrant un potentiel qui n'est découvert que par la qualité de l'analyse menée par un jury expérimenté.



Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ). Concours international. Projet lauréat de OMA et Provencher Roy et Associés, architectes en consortium, 2010.

DU SYMBOLE À LA POLITIQUE

VICTOR NASR

Victor H. Nasr est architecte (M.Sc.) et doctorant à la Faculté de l'Aménagement de l'Université de Montréal. Il est assistant de recherche au Laboratoire de l'architecture potentielle (LEAP). Sa thèse, dirigée par le professeur Denis Bilodeau, a pour sujet une mise en relief de la 'trace' mémorielle dans les projets post-destruction.

RÉSUMÉ

Au terme des délibérations, un jury doit produire un rapport en vue d'exposer le parcours d'un long processus de jugement qui fonde sa légitimité sur des critères préétablis. Le jury doit se terminer par un choix justifié, une décision sans appel et la sélection d'un projet lauréat. À la lumière, d'une part, de la confidentialité des débats qu'entretiennent les membres du jury et, d'autre part, de la présence possible de nombreux facteurs externes (tels que le public, les médias, les figures politiques, les « grands noms » des concurrents), un questionnement s'avère essentiel: comment interpréter l'écart ayant lieu parfois entre le jugement et ce qui devrait être la décision finale? Est-il le résultat de la multiplicité des acteurs ou encore de l'inconsistance, voire de l'ambiguïté, des critères?

Dans le cadre du concours de reconstruction du *World Trade Center* à New York (2002), et pour répondre à ces questions, nous avons choisi de mettre à l'épreuve le rôle des enjeux publics et politiques dans le processus du jugement tout en examinant la signification des critères d'évaluation tels que présentés aux concurrents. L'accent sera mis exclusivement sur la deuxième phase du concours du *World Trade Center*, notamment dans le contexte de l'annonce du projet lauréat de Daniel Libeskind, où des conflits ont eu lieu entre le jugement du jury et l'opinion publique, et où la décision finale a été attribuée à l'acteur politique. Quelle est la crédibilité des jurés? Tel est l'état de la question.

UNE MISE EN CONTEXTE

Au lendemain des attentats du 11 septembre 2001, tout le monde à New York était d'accord pour une réhabilitation rapide du site de la tragédie. La reconstruction étant requise, les New-Yorkais s'attendaient à ce que la contribution de l'architecture soit significative, tant au niveau de la création de nouveaux bâtiments que de la conception d'espaces ouverts et d'un monument commémoratif. Quelques mois plus tard, un concours international est lancé par la *Lower Manhattan Development Corporation* (LMDC) en collaboration avec l'autorité portuaire de New York et du New Jersey (PANYNJ) ayant pour objectif la production d'un «*Master Plan*» qui allait illustrer la proposition de chaque concurrent pour occuper le site détruit et rendre hommage aux victimes de l'attentat. Deux sous-objectifs étaient désormais annoncés, à savoir le redéveloppement et la commémoration.¹

En revanche, les débats sur la reconstruction du site avaient déjà mobilisé de nombreux acteurs unanimes, unifiés par le biais de la conviction qu'un tel engagement ferait avorter la tentative de l'attaquer d'anéantir l'hégémonie américaine par la destruction de l'un de ses puissants symboles². Mais cette unanimité s'est vite transformée en une succession de conflits renvoyant le projet de la reconstruction, jusqu'en 2006, dans une impasse causée par les intérêts et les ambitions politiques divergentes des bailleurs de fonds, des promoteurs, du public (incluant les familles des victimes), des architectes et des politiciens. Le projet, en situation de concours, devient donc progressivement une pomme de discorde entre ces acteurs. Au niveau du concours, les enjeux liés à l'ampleur, au coût, à la signification du projet et à la multiplicité des acteurs impliqués imposent donc une situation particulière, tant pour les concurrents que pour les membres du jury. Notamment, la multiplicité

de des acteurs est une problématique que l'on trouve projetée sur l'identification du client : il n'est plus un seul client, mais plusieurs (est-ce la LMDC, le PANYNJ, le maire de New York — Bloomberg —, le Gouverneur de New York — Pataki —, le propriétaire — Larry Silverstein —, le président des États-Unis — G.W. Bush — ou encore le public comme on le verra plus tard?). Dès le départ cette situation était critique, puisqu'elle impliquait une certaine incertitude, aussi bien aux yeux des concurrents qu'aux yeux des membres du jury.

LE CONCOURS

Le programme, les premiers critères de jugement et le jury. Dans ce contexte de désaccords, la situation semble se compliquer de plus en plus en raison de la multiplicité des acteurs. Les débats sur le concours se sont ainsi inscrits dans le croisement de plusieurs suggestions visant, certainement de manière conflictuelle, à présenter l'image du projet comme réflexion des impératifs politiques, économiques et structureaux. Mais on ne sait pas encore lequel parmi ces motifs aurait plus de prépondérance et selon quelles normes. Avril 2002 marque la date du lancement du concours, conjointement, par la LMDC et le PANYNJ (conseiller professionnel) qui formulent dès lors un programme et des critères de jugement qui sont postulés dans le cahier des charges. Chaque proposition doit : 1) créer un horizon distinctif; 2) vénérer les tours détruites; 3) fournir une grande promenade sur «*West street*»; 4) développer une structure viaire; 5) ajouter un terminus central; 6) créer des bâtiments résidentiels; 7) mettre en relief les éléments culturels; et 8) fournir des espaces ouverts de grandeurs variables. Dans le même cahier, les critères de jugement ont été présentés ainsi : 1) le coût; 2) la réaction publique; 3) l'image; 4) la connectivité; 5) l'aménagement de l'espace public; 6) la faisabilité; et 7) la manière avec laquelle les victimes seront commémorées. Le maire et le gouverneur, qui exercent leur pouvoir sur la LMDC et le PANYNJ, ont élu sept candidats pour former le comité de jury et dont les membres travaillent au sein de ces deux organismes.

Processus de Jugement et considérations émergentes. En juillet 2002, six projets ont été présentés et ont été critiqués par le public, qui les a jugés «pas assez ambitieux»³. À souligner que ces projets avaient été présentés en guise de réponse au mandat de fournir uniquement un «*Master Plan*» — tel que mentionné au préalable en tant qu'objectif — et que ce n'était ni un concours d'idées ni une première phase de prestation. Pourtant, la raison principale derrière la répudiation de ces propositions, majoritairement par le public, était simplement attribuée au fait qu'ils n'étaient exclusivement que des «*Master Plans*», dépourvus de toute source d'attraction graphique par les non-experts!⁴

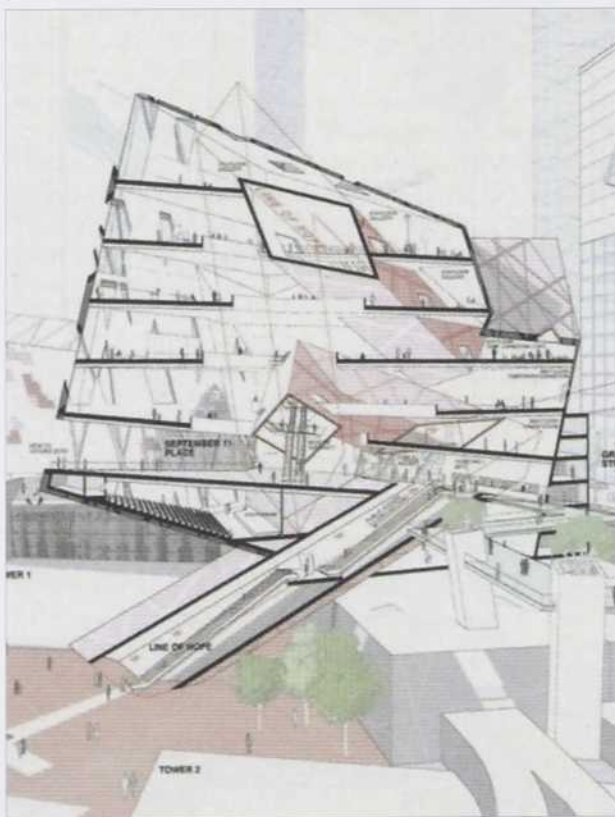
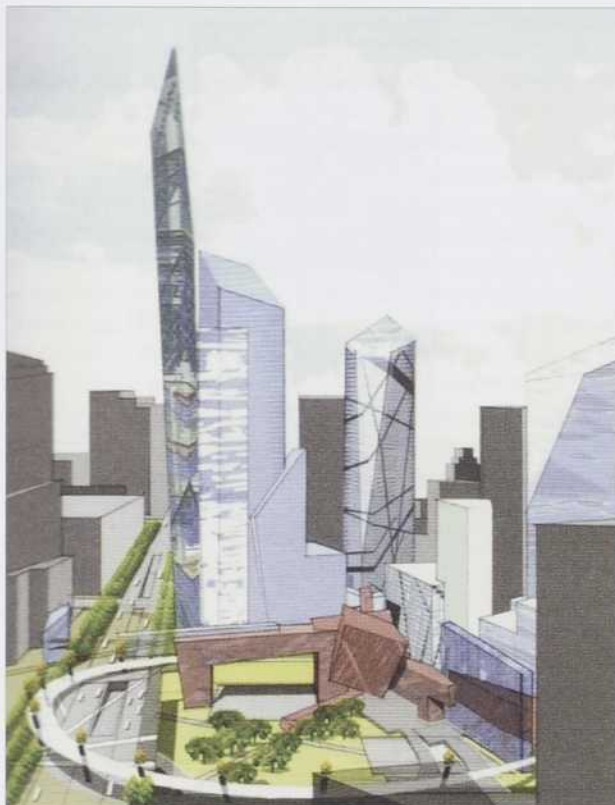
Suite au rejet de ces projets, la LMDC lance une énorme campagne appelée «*Listening to the City*» ou «*Écouter la ville*» pour impliquer le public et en vue de nourrir les débats sur le futur de Manhattan.⁵ Cette invocation se traduit par l'établissement de plusieurs expositions, des séances publiques, des auditoires et un site web. La question de la participation publique est dès lors devenue centrale tout au long du processus de la planification. Cette initiative pour inciter les débats publics a d'ailleurs inspiré la décision prise par la LMDC de

lancer une deuxième version du concours appelée «*Innovative Design Competition*» (Concours d'innovation en conception) en août 2002. C'est précisément, à partir de ce moment-clé, que la LMDC, en invitant une participation si massive et extensive du public, commence à créer un autre front du comité du jury.

Quatre cent six propositions furent choisies par la LMDC, parmi un total d'environ deux mille. Ensuite, avec l'appui d'un consortium d'architectes et de concepteurs recommandés par une association ayant pour nom «*New York New Visions*»⁶, un choix de neuf propositions présentées par sept demi-finalistes a été fait en décembre 2002; l'annonce du projet gagnant étant prévue pour février 2003. Sur cette durée d'environ huit semaines, les sept concurrents travaillaient avec la LMDC et le PANYNJ dans un processus de conception rigoureux axé sur l'innovation et l'inspiration. Toujours en vigueur, la participation active du public a généré plus de treize mille commentaires à travers des séances et un site web, qui ont débouché sur l'émission d'un nouvel ensemble de recommandations et critères. Cette catégorie émergente comprenait : 1) la préservation des empreintes des tours jumelles pour le projet d'un mémoriel; 2) le redressement d'un symbole puissant dans l'horizon du Lower Manhattan; 3) une grande connectivité avec le site du World Trade Center et les voisinages aux environs; et 4) l'ajout d'espaces publics comprenant des parcs et des plazas.⁷

Il est intéressant de rappeler que tout au long de l'avancement de la proposition de Libeskind au niveau des détails, le grand public — plus fasciné par son projet que par ceux des autres illustrant des «*Master Plans*» — a fini par fabriquer des critères qui ont émergé, notamment, de la proposition de l'architecte. Ces critères opèrent ainsi dans un sens inverse : ce n'est plus le programme et les critères de jugement qui inspirent et nourrissent la conception du projet, mais ce dernier qui stimule la génération d'autres considérations que la LMDC a appelées «*directives*». Ainsi, pourrions-nous attribuer le malentendu public par rapport à la nature des propositions à la réticence de la LMDC de clarifier la différence entre un «*Master Plan*» et une «*image architecturale*». Il est clair que les trois derniers critères correspondent respectivement aux mêmes critères que ceux présentés par la LMDC au début du concours, soit l'image, la connectivité et l'aménagement de l'espace public. Seul le premier élément prend en considération et ajoute une condition essentielle dans la détermination d'un projet gagnant selon l'opinion publique.

Au courant des huit semaines qui précèdent l'annonce du projet lauréat, et à la lumière des neuf concepts proposés, les sept membres du jury formé par la LMDC et le PANYNJ structurent à nouveau un cadre argumentatif en vue d'appeler l'opinion publique. De décembre 2002 à février 2003, une autre campagne publique intitulée «*Plans in Progress*» (plans en cours) est lancée pour recueillir les réactions du public. Cette fois, et toujours à travers les mêmes modes de communication employés avec le grand public et les familles des victimes, l'acteur public devait présenter ses commentaires sur les neuf propositions des demi-finalistes. Le jury, pour sa part, entreprend une analyse extensive à la fois quantitative (coûts, considérations structurelles et sécuritaires, transport) et qualitative des éléments proposés dans les plans. L'aspect qualitatif comprenait l'approche proposée par chaque concurrent pour créer un contexte et l'installation d'un monument commémoratif, en

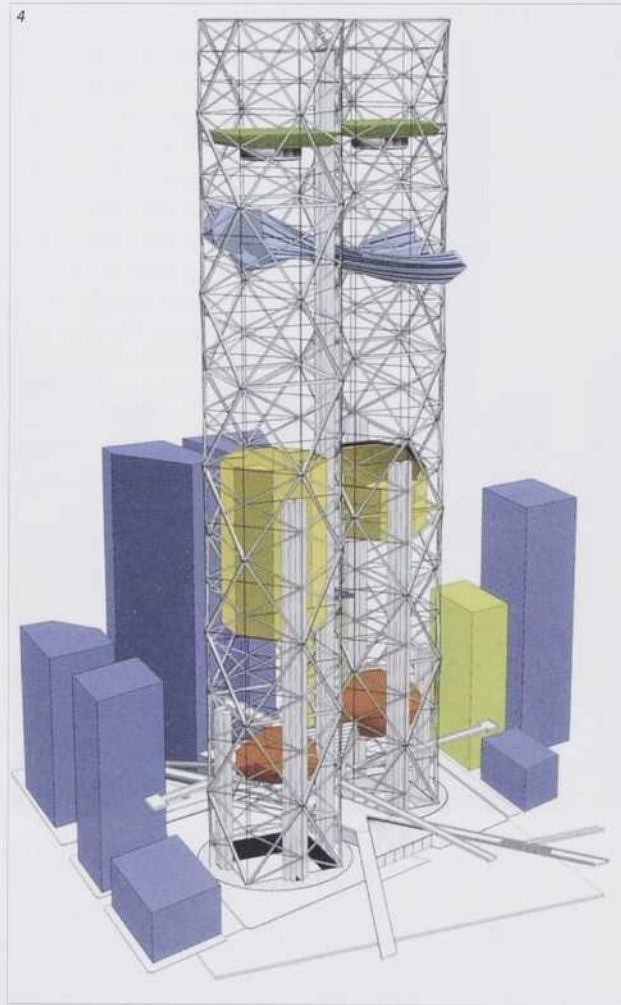


1. Proposition D. Libeskind. Vue aérienne. Source : «*Imagining Ground Zero : official and unofficial proposals for the World Trade Center site*» Suzanne Stephens et Ian Luna and Ron Broadhurst; New York, Architectural Record, Rizzoli, 2004.
2. Proposition D. Libeskind. Coupe transversale illustrant le niveau des détails. Source : «*Imagining Ground Zero : official and unofficial proposals for the World Trade Center site*» Suzanne Stephens et Ian Luna and Ron Broadhurst; New York, Architectural Record, Rizzoli, 2004.



3. Proposition THINK Photomontage.
Source : «Imagining Ground Zero : official and unofficial proposals for the World Trade Center site» Suzanne Stephens et Ian Luna and Ron Broadhurst; New York, Architectural Record, Rizzoli, 2004.

4. Proposition THINK – Modèle 3D.
Source : «Imagining Ground Zero : official and unofficial proposals for the World Trade Center site» Suzanne Stephens et Ian Luna and Ron Broadhurst; New York, Architectural Record, Rizzoli, 2004.



plus des quatre éléments suggérés par le public. Globalement, la LMDC et le PANYNJ ont évalué les neuf propositions d'après les indices quantitatifs et qualitatifs suivant et qui incluent les commentaires du public : 1) installation du monument commémoratif (c.-à-d. à quel point la proposition offre une installation appropriée); 2) réponse aux exigences du programme; 3) structure viarie adoptée (sentiers, routes, etc.); 4) réaction publique (c.-à-d. horizon, préservation des empreintes); 5) connectivité; 6) mise en phase; 7) coût; 8) développement privé (c.-à-d. si la proposition représente ou non un environnement séduisant pour le développement privé); et 9) proportion des aspects non résolus par rapport aux aspects résolus.

Des jugements conflictuels. De ces sept équipes, à la lumière de ces neuf critères et avec l'autorité portuaire, le jury de la LMDC a choisi deux finalistes : Libeskind (projet : «Memory Foundation») et l'équipe THINK de Viñoly, Schwartz, Smith et Ban (projet : «World Cultural Center»). Opéré un choix parmi deux concurrents exigeait donc un saut décisionnel. Cependant, une situation particulière a été observée pour la première fois lors du processus de jugement final, soit une bifurcation entre le côté professionnel (c.-à-d. le jury formé par des architectes, spécialistes, ingénieurs et fonctionnaires) et le côté public. Ce dernier, souvent efficace et s'étant explicitement manifesté à travers les médias, préférait le projet de Libeskind puisqu'il préservait les deux empreintes des anciennes tours et qu'il articulait ses immeubles autour d'un espace dédié à la commémoration. Cependant, le jury de la LMDC et du PANYNJ — recruté par le maire Michael Bloomberg et le gouverneur Georges Pataki pour entreprendre le processus de la reconstruction — a voté en faveur de l'équipe THINK (six contre un) après avoir parcouru l'ensemble des considérations symboliques, économiques et structurales.

La décision finale. L'intervention de l'acteur politique, représenté par le maire et le gouverneur, a été décisive et tranchante. Bloomberg et Pataki, après avoir recruté les membres du jury provenant des deux organismes, ont exercé leur pouvoir politique en rejetant le jugement du jury et en annonçant que le projet lauréat pour le concours était celui de l'architecte polonais Daniel Libeskind⁸. Apparemment, l'opinion publique, ou peut-être une autre pression moins visible, surpassait l'impact des huit semaines d'études menées par le jury.

L'arrière-plan de la décision du gouverneur faisait l'objet de nombreuses suppositions : Goldberger (2004)⁹, entre autres, a mentionné que Pataki avait apprécié le fait que le projet de Libeskind présentait un moyen pour revitaliser la ville et créer une installation pour le monument commémoratif. Mammen (2005)¹⁰, quant à lui, indique que le gouverneur a été largement influencé par la vision des familles des victimes et que ces familles préféraient le projet de Libeskind. En même temps, de nombreux critiques se sont insurgés contre la proposition de Libeskind, considérée comme étant supportée pour des raisons de propagande patriotique plutôt que pour des raisons économiques. Car selon Pataki, «c'était le projet qui portait le mieux les considérations symboliques et patriotiques désirées par l'administration républicaine de G.W. Bush».

EN CONCLUSION

Ainsi, nous pourrions déjà déduire de ce cas particulier que le jugement opéré par le comité de jury relève, en quelque sorte, d'un «avis donné» et d'une prononciation spontanée plutôt que d'une critique directe et déterminante. Cette altération du jugement par le jury, cet écart entre ce jugement et la décision finale, qui à première vue semble appartenir exclusivement aux débats politiques, s'identifie sur deux plans 1) au niveau du programme et des critères de jugement; 2) au niveau du public.

Au niveau du programme et des critères : Premièrement, nous pouvons mentionner le manque de clarté du programme du concours, voire le manque d'un réel programme qui traduit les objectifs et les attentes de la LMDC. Une question, dont la réponse aurait dû être claire dès le départ, était celle de la nature des planches visées : un «*Master Plan*» ou une image architecturale? Il semble que des malentendus prédominaient globalement sur la situation et, pour ainsi dire, que les concurrents ne travaillaient pas sur le même niveau de détails. Ce manque d'identification par la LMDC a engendré cette divergence d'interprétations. Le vrai problème, comme nous l'avons vu, commence ainsi par l'impact de cette élaboration de détails sur l'acteur public qui «fabrique» ses critères à la lumière de ce que l'architecte, en l'occurrence Libeskind, a proposé. La situation est alors exceptionnelle ; la formulation des critères s'est dirigée dans une direction inattendue et à l'informé la LMDC sur une autre perspective, soit celle de la nécessité de préserver l'empreinte des deux tours.

Deuxièmement, la problématique du «qualitatif» dans «la signification» du projet fut un enjeu important. En effet, lors de la délibération du jury, l'interprétation de la notion de la «signification» dans les propositions des concurrents représenta un projet à part entière. Que recoupe cette notion? Comment la mesurer? Quels sont ses enjeux? Chaque membre du jury, qu'il soit maître d'ouvrage, architecte ou spécialiste, avait son opinion sur le sujet, ses références et ses propres exemples. Pourtant, aucun des *a priori* exprimés par les uns ou par les autres ne se sont révélés entièrement justes. C'est en découvrant les projets que les convictions se sont construites. Les propositions montrent, à l'évidence, qu'il n'y a pas de modèle tout fait. Chaque proposition et chaque programme implémenté appelle une réponse particulière. La démarche qui a précédé le concours constitue déjà un acte de reconnaissance et de commémoration quant aux victimes de l'attentat. En effet, la volonté de créer un contexte mémoriel, de défier le terrorisme, de réunir de nombreux acteurs aux ambitions et aux philosophies différentes, de proposer un programme mixte et ambivalent — espaces de bureaux, centres de conférence, centres d'achat, musée, mémorial, terminus — allait déjà dans le sens d'une prise en compte globale et équilibrée des questions de société, d'identité et d'économie. Mais c'était la question de la signification du projet, figurant parmi les critères de sélection d'un «*Master Plan*», qui a mal orienté les tendances des concurrents, notamment celle de Libeskind, à imposer une image plutôt que de fournir un espace de possibilités. Troisièmement, le concept des critères émergents contredit évidemment la transparence du processus du jugement aux yeux des concurrents et implique une incohérence dans la formulation du concours.

Au niveau du public. «*Too much enthusiasm... too much public interest*», s'exprime XYZ dans *New York Times* (février 2003), en faisant allusion à l'implication du public, tout au long du processus du jugement et en relevant d'une certaine exagération. Le grand public a été exposé à l'ensemble des idées, des croquis et des dessins architecturaux en même temps qu'aux présentations orales des sept finalistes. Il est vrai que, vu l'ampleur, l'emplacement et l'importance du projet dans la sphère politique et publique, la LMDC avait, dans un sens, le devoir d'impliquer le public. Cependant, il faudrait probablement délimiter son rôle, peut-être du moins le restreindre à la phase préliminaire du concours, soit celle d'idées, pour plusieurs raisons. Premièrement, nous devons nous attendre à une participation publique massive, à cause des différents moyens de communication dont l'impact dépasse évidemment la simple critique, et qui s'exprime, notamment, sur les aspects qualitatifs des projets. Deuxièmement, aux yeux des concurrents, satisfaire au public semble être un objectif ultime, puisque la réaction du public fait partie des critères de jugement qui sont énoncés dans le cahier des charges. Au départ, prendre en considération le poids de l'acteur public suffit pour transposer les fins d'une proposition architecturale d'un monde professionnel et intellectuel à un autre plus commercial et formaliste et d'un contexte de jugement professionnel à un autre plus esthétique. Troisièmement, le grand public est sans doute ému par la nature tragique de l'évènement. Cependant, cet aspect ne rend pas toujours constructive la dimension émotionnelle des propositions, puisqu'il ne recouvre pas tous les facteurs impliqués dans la reconstruction de ce territoire qui exige plus qu'un monument monolithique modeste, mais bien le redéveloppement d'un secteur entier de la ville.

Il nous faut sans doute reformuler le questionnement en interrogeant l'approche par invitation publique dans les cas des projets publics d'ampleur considérable. Est-ce une condition démocratique indispensable? Ou faut-il garder la réaction du «jugement public» aux phases préliminaires de conception, à l'étape des idées?

NOTES

1. LMDC, «*Principles for Action and Preliminary Blueprint for Renewal*», New York (2002).
2. Bevan, R., «*The Destruction of Memory*», London (2006).
3. Alliance Civique (Civic Alliance), «*Listening to the City Report of Proceeding*», New York (2002). Ce rapport était publié à l'occasion de la célébration du premier anniversaire de l'énorme participation publique. L'Alliance Civique est une coalition d'environ quatre-vingt-cinq membres (spécialistes, représentant(e)s de la communauté, groupes universitaires, hommes d'affaires) sous la régie de l'Association Régionale de Planification (Regional Planning Association).
4. Goldberg, A., «*Civic Engagement in the Rebuilding of the World Trade Center*», Edition de John Mollenkopf dans «*Contentious City - The Politics of Recovery in New York City*», Russel Sage Foundation (2005).
5. Kondo, T., «*Rebuilding Planning after WTC 9/11 Attack in Lower Manhattan: Towards a collaborative planning by stakeholder participation*» - deuxième conférence internationale Réduction du Désastre Urbain (), Japon (2007).
6. New York New Visions (NYNV) a été établie par l'AIA Metro Chapter représentant plus de trente mille individus (dont la plupart sont des architectes) dans le but de discuter du processus de reconstruire le Lower Manhattan. Leur effort a été traduit par l'issu d'un travail intitulé «*Principles for the Rebuilding of Lower Manhattan*» en février 2002.
7. LMDC et Autorité Portuaire de NY et NJ, «*The Public Dialogue: Innovative Design Study*», New York (2003).
8. Libeskind, D., «*Construire le Futur: d'une enfance polonaise à la Freedom Tower*», traduit de l'américain par Marina Boraso et Pierre Girard, New York (2005).
9. Paul Goldberger, «*Up From Zero*», Random House, 2004
10. David Mammen, «*Recovery: Lessons from New York and 9/11*», 1^{er} ICUDR, 2005.

DE LA REPRÉSENTATION NATIONALE

IZABEL AMARAL

Izabel Amaral détient un doctorat en Aménagement de l'Université de Montréal, un master en architecture de l'Université Fédérale du Rio Grand du Nord (Brésil), et une maîtrise professionnelle en architecture et urbanisme de l'Université Fédérale de l'État de Pernambuco (Brésil).

Les expositions universelles ont produit depuis la moitié du 19^e siècle des édifices mémorables, que ce soit des pavillons abritant plusieurs expositions, pensons au Crystal Palace et à la Galerie des Machines, ou que ce soit des pavillons nationaux, tels que le pavillon allemand à Barcelone 1929, le pavillon américain à Montréal 1967, ou encore des pavillons thématiques, tels que le pavillon à Bruxelles 1958, ou le pavillon Pepsi à Osaka 1970. Lorsqu'il s'agit de pavillons nationaux, l'architecture a pour fonction non seulement d'abriter une exposition, mais également celle de représenter son pays dans le contexte international. Un pavillon national est ainsi une sorte d'ambassade temporaire, comme si l'architecture pouvait elle-même être un représentant diplomatique du pays à l'étranger.

À l'occasion des expositions universelles, les concours d'architecture de pavillon peuvent donc être considérés comme des lieux doublement privilégiés de discussion. Dans un tel contexte, la mission du jury est autant plus difficile puisque le choix ne dépend pas uniquement de la qualité architecturale, mais implique des visées sociopolitiques très larges. Dans de tels cas, certes plus rares, le sujet délicat de la représentation de l'image du pays est prédominant. Au fond, quels sont les enjeux de la prise de décision du jury lorsque vient le temps de déterminer un projet représentatif d'un pays?

L'exposition universelle d'Osaka 1970, se présente comme un exemple à la charnière de la révision de l'expérience moderniste des grands maîtres modernes du 20^e siècle et d'une ouverture sur de nouvelles valeurs. Osaka 1970 fut la première exposition du genre en Asie. Avec son thème «*Progrès et harmonie pour l'humanité*», elle avait pour but de montrer au monde l'image d'un Japon développé et avant-gardiste. Quelques-uns des pays participants à cette exposition ont organisé des concours nationaux d'architecture afin de choisir leurs projets de pavillon nationaux. Ce fut tel le cas des États-Unis, de la Finlande, du Canada et du Brésil. Ces deux derniers pays ont choisi comme projets gagnants des architectes modernes de réputation internationale — Arthur Erickson & Geoffrey Massey (Canada) et Paulo Mendes da Rocha (Brésil) — qui, par leurs projets, ont cherché à renouveler l'expression de l'architecture moderne. Les pavillons du Canada et du Brésil répondent chacun à leur manière à une commande implicite dans les concours, soit celle de bien représenter une image positive du pays à cette rencontre internationale.

SPECTACLE SYMBOLIQUE RÉFLÉCHISSANT : LE PAVILLON CANADIEN

L'organisation du concours pour le pavillon canadien à Osaka coïncide avec le développement économique de l'après-guerre, le baby-boom, la Révolution tranquille québécoise, le centenaire de la Confédération canadienne et l'exposition universelle de Montréal 1967. Ce contexte était favorable aux expositions universelles, en plus du rôle important que les pavillons nationaux peuvent jouer dans la représentation diplomatique et culturelle du pays à l'étranger. Organisé par le Ministère du Commerce et la Commission des expositions du gouvernement canadien, ce concours a réuni 208 architectes, dont plusieurs étaient aussi auteurs de bâtiments sur le site de l'exposition montréalaise.

Le rapport du jury révèle clairement que le pavillon canadien devait se démarquer des autres édifices de l'exposition. Cette marque d'auto confiance s'est construite lentement dans l'histoire des pavillons canadiens depuis la fin du 19^e siècle¹. Des six projets finalistes², le jury a choisi celui des architectes de Vancouver, Arthur Erickson et Geoffrey Massey, considérant qu'il présentait l'approche la plus sensible de l'image du pays et qu'il s'en dégageait un lien appréciable avec la sensibilité esthétique japonaise. Le pavillon devait atteindre une image «*forte et dramatique*», «*à la grandeur du pays*», bref, qu'il devait être «*un pavillon important*». Ce pavillon «*devait convenir pour l'Expo '70*», ainsi, les projets du concours devaient «*éviter un style déjà consacré qui risquait de paraître désuet en 1970*», et également résister à une «*tendance trop coutumière de l'évocation folklorique*»³. Ces affirmations témoignent d'une compréhension du rôle du pays dans une hiérarchie mondiale, concernant tout autant l'architecture du pavillon que le contenu de l'exposition même. La réticence au folklore, par exemple, manifestait déjà la conscience qu'une représentation excessivement basée sur la culture traditionnelle risquait de ne pas représenter la condition moderne du pays.

Dans ses grandes lignes, le projet d'Erickson et Massey propose un pavillon constitué de quatre volumes recouverts de miroirs formant un tronc de pyramide avec un œil central composée d'un miroir d'eau et d'éléments pivotants en forme de parapluie. La force symbolique de ce projet s'appuie d'abord sur la forme de la pyramide comme archétype monumental. Par ce projet, les concepteurs voulaient évoquer la grandeur et la simplicité du territoire canadien, avec ses montagnes, son ciel vaste, ses grandes forêts et son eau abondante. Pour le jury : «*L'absence d'arêtes précise et délimite les volumes; l'effet surprenant des étroits passages tranchés dans les angles de la pyramide se compare admirablement avec une solution où les accès seraient multiples; la surprise fulgurante d'un monde fantaisiste suggéré par les miroirs qui tapissent les murs de la cour intérieure; l'effet de ces images réfléchies dans toutes les directions; la fascination des hélices multicolores évoquant un ballet aérien savamment intégré à l'ensemble de la composition; tous ces facteurs contribuent à créer un effet des plus subtils qui évoque l'énigme, l'arbitraire et la transcendance si intimement liés à l'esthétique japonaise.*»⁴

Le succès du projet n'est sans doute pas étranger au fait que l'expérience d'Arthur Erickson et de Geoffrey Massey à l'Exposition de Montréal 1967, pour laquelle ils ont construit trois pavillons, ait éveillé la compréhension, au dire des architectes, qu'un «*édifice d'exposition est une exposition lui-même*» et que «*le symbolisme des pavillons nationaux empreigne la mémoire des visiteurs*»⁵. Pour Arthur Erickson⁶ il paraissait indispensable que le projet se conçoive en synergie avec la culture japonaise. Le reflet du ciel sur les surfaces miroitantes du pavillon devait amener les Japonais à regarder ce qu'il y a de particulièrement symbolique pour les Occidentaux, en représentant simultanément une architecture de formes dynamiques et d'une échelle ambiguë.

En comparant le projet d'Erickson et Massey à d'autres projets de ce même concours, il est évident que chaque concurrent a proposé sa façon de représenter le pays. Parmi les thé-

mes récurrents, nous pouvons citer la grande place publique et l'exploration d'une esthétique de haute technologie constructive pour montrer l'identité d'un pays hautement développé. Par contre, quelques concurrents semblaient plutôt compter sur le contenu de l'exposition même pour réaffirmer les qualités du pays, préférant ainsi une architecture plutôt neutre. Dans le contexte du concours, le projet d'Erickson et Massey est effectivement le seul qui présente une recherche symbolique plus raffinée de l'image du pays, et c'est fort probablement pour cette raison qu'il a attiré l'attention du jury du concours.

BÉTON BRUT ET IDENTITÉ NATIONALE : LE PAVILLON BRÉSILIEN

Au moment de l'Exposition universelle d'Osaka 1970, le Brésil se trouvait en dehors du circuit des expositions universelles ou internationales depuis celle de Bruxelles en 1958. Les conditions politiques du pays avaient changé après l'euphorie du développement de la fin des années 1950 et surtout après l'inauguration de Brasília en 1960. Avec le coup d'État militaire de 1964 et le durcissement du régime en 1968, la participation aux expositions internationales n'était plus un sujet prioritaire. Le gouvernement brésilien d'obédience militaire considéra la participation à l'Expo Osaka 1970 comme une façon de rétablir un certain prestige dans le contexte international et une manière d'ouvrir le dialogue avec les autres nations. C'est dans cette optique qu'en 1969, le Ministère brésilien des Relations extérieures et l'Institut des architectes du Brésil organisèrent un concours national d'architecture afin de choisir le projet du pavillon brésilien pour l'Expo d'Osaka. Le délai était particulièrement serré entre la conception du projet et la construction du pavillon au Japon; les participants ne disposaient que de vingt-cinq jours pour remettre leurs propositions.

Le choix de Paulo Mendes da Rocha et de son équipe⁷ comme lauréats du concours fut unanime. Le jury reconnut dans leur projet une «poétique liée aux traditions brésiliennes», concrétisée par une «approche brésilienne» basée dans la «libération du terrain» et ayant pour résultat un «espace riche en formes et en contenus»⁸. Le jury, considérant les limitations budgétaires pour la construction du pavillon, voyait dans le projet de Mendes da Rocha une architecture qui ne voulait pas «concurrencer avec les pays développés», qui n'avait pas la prétention de faire des démonstrations de haute technologie trop coûteuses, et qui était signe d'une modestie apte à bien représenter le pays. En outre, le projet de Mendes da Rocha explorait la technologie du béton armé, faisant ainsi usage de la technique de construction la plus répandue au pays, sans risquer le recours à d'autres technologies dont ni les architectes et ni les industriels du pays ne maîtrisaient le langage, évitant ainsi tout résultat douteux.

Pour Mendes da Rocha, le pavillon brésilien à Osaka devait signifier son «humanité». Il était caractérisé par une grande couverture horizontale de béton apparent ouverte sur ses quatre côtés, et appuyée sur trois ondulations du terrain et sur un pilier symbolique ayant la forme de deux arches croisées. Dans le discours du concepteur, le pavillon se définit plutôt par son rapport au site que par son architecture proprement dite. Il ne s'agit pas d'un spectacle attirant, mais d'une architecture qui cherche s'intégrer délicatement au site de l'exposition et aux pavillons voisins. Le pavillon brésilien, n'ayant pas de barrière



physique, reflète le discours idéologique des architectes de São Paulo, qui défendaient à l'époque l'idée du rôle social de l'architecte dans la création d'espaces collectifs et démocratiques.

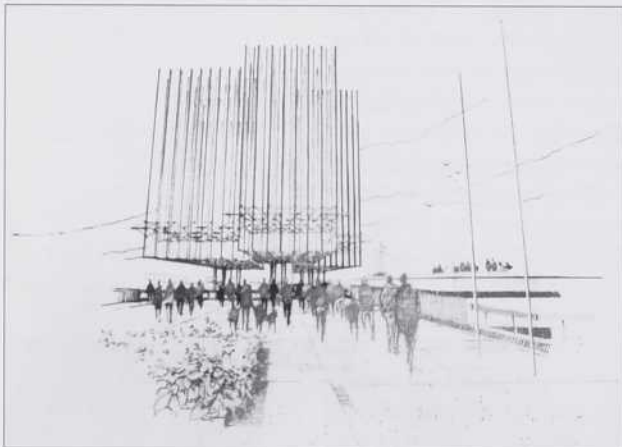
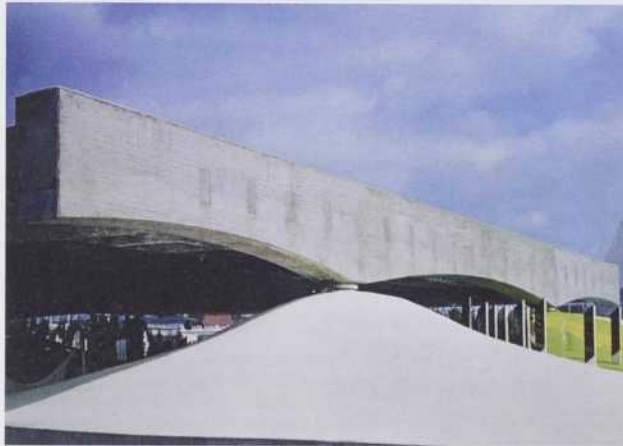
Évidemment, le projet du pavillon brésilien à Osaka présente une claire filiation avec la production architecturale de la ville de São Paulo. Dans les années 1960 et 1970, connue sous le nom de «brutalismo paulista»⁹, celle-ci représentait le renouveau de l'architecture moderne par ses structures lourdes en béton armé apparent, et se distinguait formellement de la production de la ville de Rio de Janeiro. C'était une nouvelle identité de l'architecture moderne brésilienne qui se mettait en place, distincte et largement reconnue par l'historiographie de l'architecture moderne internationale.

Le thème de la grande couverture correspond à un grand geste référentiel pour l'architecture brésilienne. Couvrir pour protéger du soleil et de la pluie tout en offrant un espace ouvert vers la circulation d'air est un principe architectural qui fonctionne dans presque toutes les régions du pays. La couverture plane devient ainsi une démonstration de l'exploit technique des réalisations en béton armé, en même temps qu'elle fait un appel à une fonctionnalité libre, car les espaces habitables proprement dits ne dépendent pas de la structure principale du bâtiment. Dans le contexte du concours, le sujet de la grande couverture semble avoir été si présent, qu'on la retrouve chez d'autres équipes participantes. Il en va de même pour le principe de libération du sol, que le jury avait apprécié en tant «qu'approche Brésilienne»; spatialité que l'on retrouve chez différents concurrents. Dans le cas du pavillon de Mendes da Rocha, il s'agit d'un «toit idéal, posé directement sur le terrain naturel»¹⁰, où l'horizontalité gagne un imposant sens de monumentalité. L'identité nationale est alors représentée par la création d'un espace libre couvert, matérialisé par le béton apparent qui est le symbole de la production architecturale brésilienne de cette période.

IDENTITÉ NATIONALE OU IDENTITÉ ARCHITECTURALE?

Dans le cas d'un concours de pavillon national, il est très éclairant de garder en mémoire le cas des expositions universelles, constituant le plus souvent une architecture pavillonnaire, d'édifices isolés, conçus indépendamment par différents professionnels. Dans ces circonstances événementielles, ces édifices cherchent à se démarquer les uns des autres pour attirer les visiteurs de l'exposition. Ce contexte, en soi, mène vers une compétition d'architectures. Prenons le cas du projet remarquable proposé par l'agence Affleck, Desbarats, Dimakopoulos, Lebensold pour le pavillon canadien à Osaka. Les concepteurs

Le pavillon du Canada à l'Expo Osaka 1970, projet d'Arthur Erickson et Geoffrey Massey. Source : Erickson, Arthur, *The architecture of Arthur Erickson*, Montreal, Tundra Books, 1975.



De haut en bas :
 - Le pavillon du Brésil
 - Concours pour le pavillon du Canada à l'Expo Osaka 1970, projet d'Affleck, Desbarats, Dimakopoulos, Lebensold, Sise (1967). Source : Concours d'architecture du pavillon canadien pour l'Exposition universelle tenu à Osaka en 1970. Rapport du jury, Ottawa, Imprimeur de la Reine, 1967.

ont clairement proposé une architecture non pavillonnaire. Leur projet s'enterre dans le sol pour créer une grande place publique marquée par la présence d'un ensemble sculptural de mâts métalliques. Or, le jury du concours a signalé une impression négative de l'image du pays par le fait que le projet reniait la présence physique de l'édifice. En d'autres mots, dans le contexte du sujet de la représentation nationale, l'idée du «pavillon enterré» n'apparaissait pas souhaitable.

Nous pouvons également penser la question de l'identité nationale à partir d'un des principes fondamentaux de la théorie de l'identité, soit le « principe d'individuation », qui explique la diversité du monde par les différentes identités des choses, qui se distinguent les unes des autres. Dans le cas de l'architecture des expositions universelles, ce n'est pas le sens d'un ensemble uniforme, mais celui de l'individuation de chaque pavillon qui compte. Juger de la représentation nationale implique alors un jugement consciencieux des référents implicites à l'identité nationale et des aspects reliés au choix d'une architecture destinée à un contexte dont le but est la diversité visuelle entre les édifices. Parlons-nous, dans de tels cas, d'identités architecturales ou d'identités nationales?

L'image de représentation nationale est en effet définie à partir des contextes culturels et sociopolitiques du pays, même si un tel sujet réside souvent dans les entrelignes des documents de concours. Les deux études de cas brièvement traitées ici témoignent d'une attente implicite des promoteurs et des contextes nationaux quant à l'image que les membres du jury doivent sélectionner. Les concepteurs sont quant à eux capables d'élargir la compréhension de l'image du pays et de la représenter en des termes architecturaux. Il revient donc au jury d'identifier les approches les plus sensibles à l'image du pays comme étant l'une des qualités de l'architecture.

Dans le cas des concours pour les pavillons du Canada et du Brésil à l'Expo Osaka 1970, les jurés ont choisi des projets dépassant largement les attentes du concours, soit par une recherche symbolique, monumentale et spectaculaire (cas du Canada), soit par une recherche symbolique et un geste d'intégration spatiale (cas du Brésil). Dans les deux cas, les jurés ont «imaginé» l'Exposition d'Osaka 1970, afin de choisir un projet qui refléterait les particularités de chacun, soit pour se démarquer et démontrer sa capacité d'innovation (le cas du Canada), soit pour exprimer une architecture moderne qui toutefois reconnaît ses propres faiblesses technologiques face aux pays développés (le cas du Brésil). Dans les deux cas, la diplomatie culturelle a sans doute été un aspect primordial du jugement architectural, puisqu'elle a contribué à bien accorder la place de l'architecture selon la spécificité identitaire de chacun, dans le contexte d'un événement mondial.

1. Evrard, Guillaume, «Les pavillons du Canada lors des Expositions internationales et universelles de 1867 à 1939 : création d'une architecture et construction d'une image», Université Marc Bloch, 2003.
2. Arthur Erickson et Geoffrey Massey (Vancouver); Affleck, Desbarats, Dimakopoulos, Lebensold (Montréal); Marcel Gagné & Leonard D. Warsaw (Montréal); John Gallup (Toronto); Gardiner, Thornton, Gathe, Davidson, Garret, Masson & Associates (Vancouver); et Ian Martin (Montréal). Ce concours a aussi attiré l'attention d'importants architectes canadiens : Melvin Charney, Roger D'Astous et le couple Carmen et Elin Corneil. Le Catalogue des concours canadiens a récemment documenté ce concours et la plupart de ces projets peuvent être consultés en ligne dans le site web www.ccc.umontreal.ca. Voir aussi : Amaral, Izabel, 2010. Concours pour l'Expo Osaka 1970 : quand l'identité canadienne n'était pas une affaire de cirque. In Catalogue des concours canadiens, Laboratoire d'étude de l'architecture potentielle, <http://www.ccc.umontreal.ca/editorial.php?lang=fr>.
3. Architectural competition for the Canadian Government pavilion at the Japan World Exposition Osaka 1970. Jury Report. Concours d'architecture du pavillon canadien pour l'Exposition universelle qui se tiendra à Osaka en 1970. Rapport du jury, Ottawa, Imprimeur de la Reine, 1967.
4. Ibid.
5. Erickson, Arthur; Geoffrey. Massey «Winning design», Architecture Canada, la revue de l'Institut Royal d'architecture du Canada, no. 8, 1967, pp. 30-31.
6. Erickson, Arthur, The architecture of Arthur Erickson, Montreal, Tundra Books, 1975.
7. Les architectes Jorge Caron, Júlio Katinsky et Rui Othake.
8. Traduction de l'auteur, à partir du rapport du jury : «Pavilhão do Brasil na EXPO 70», Acrópole, no. 361, 1969, pp. 13-27.
9. Verde-Zein, Ruth, «A arquitetura da escola paulista brutalista: 1953-1973», Ph.D. en architecture Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRS, 2005.
10. Traduction de l'auteur à partir de: Mendes da Rocha, Paulo. Entrevue à Andréa Macadar, 2006. In: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/07.026/3302>.

LES CONCOURS ET LA RÉGLEMENTATION AU BRÉSIL

FABIANO SOBREIRA

LES CONCOURS ET LE MARCHÉ PUBLIC AU BRÉSIL, PAR RAPPORT AU CONTEXTE INTERNATIONAL

Pour une population de 190 millions d'habitants, le Brésil compte 80 000 architectes et 200 écoles d'architecture. Malgré ces chiffres et l'importance de la tradition architecturale brésilienne, une politique en faveur de l'architecture en tant qu'objet d'intérêt public n'a pas encore été élaborée.

Le nombre de concours au Brésil est timide, si on les compare à d'autres exemples dans le contexte international. Au Brésil, entre 1857 et 2010, ont été réalisés autour de 700 concours d'architecture, soit une moyenne de cinq concours par an.

Depuis 1993, la législation fédérale stipule que le concours représente une priorité en ce qui concerne la commande de projets pour les bâtiments publics. Mais on constate que cette préférence n'est pas effective et que le concours, malgré la recommandation de la loi, est toujours une exception dans le quotidien de l'administration publique brésilienne.

Malgré la relative importance de la tradition architecturale moderne et contemporaine, on observe que dans les pays d'Amérique du Nord et de l'Amérique latine, tel que les États-Unis, le Canada, le Brésil et le Chili, la procédure des concours n'a pas encore été officialisée comme processus obligatoire et qu'elle est parfois affectée par des conflits d'intérêts de la gestion de l'espace public.

À l'opposé, il se trouve de plus en plus de pays pour faire de la pratique du concours un instrument quotidien pour la conception de l'espace et des bâtiments publics. C'est le cas, par exemple, de la France, où sont réalisés autour de 1200 concours par an, et de la Suisse avec près de 200 concours annuellement. On constate des situations relativement similaires en Espagne et en Allemagne et un peu moins marquées dans des pays comme la Suède, la Norvège, le Danemark et la Finlande. Dans ces pays, toutes proportions gardées, le concours est un système de commande publique, faisant partie d'une politique basée sur la qualité architecturale. Renforcés par la réglementation en vigueur et par une politique d'obligation, les concours des pays membres de la Communauté Européenne sont régis par la Directive 2004/18/CE.

LE JUGEMENT DES CONCOURS AU BRÉSIL

Au Brésil, les concours se font donc encore rares, en l'absence de réglementation publique. La plupart des concours réalisés sont organisés par l'Institut des Architectes du Brésil, qui a défini sa propre réglementation, parfois suivie par l'administration publique. Selon le règlement de l'Institut :

- tous les concours sont ouverts (l'Institut n'accepte pas les concours restreints, il n'y a pas de pré-sélection des candidatures). Il n'y a donc pas d'indemnisation prévue pour les prestations présentées;
- l'anonymat est obligatoire pour les concours à étape unique et recommandé pour les concours à deux étapes;
- tous les membres du jury doivent être architectes;
- le règlement du concours n'est pas nécessairement soumis à l'approbation du jury;
- la décision du jury est irrévocable;
- la valeur du marché est définie préalablement au lancement du concours.

En théorie, les règles sur le jugement des concours brésiliens semblent attractives pour la profession : des concours

ouverts, avec un jury dont la décision est irrévocable et composé exclusivement d'architectes. Dans les faits, il y a lieu de s'interroger. S'agit-il d'une qualité ou d'une limitation? Avant de risquer une réponse, présentons – à titre de comparaison – quelques informations sur les concours en France. Quelles sont les principales différences dans les procédures et les réglementations de ces deux pays?

LE JUGEMENT DES CONCOURS EN FRANCE

La France est, à l'évidence, un pays de tradition en ce qui concerne l'organisation des concours. Cette tradition est le résultat d'une politique publique pour la qualité architecturale, initiée dans les années 1970, mais aussi basée sur des principes du marché public institués dès la formation de la République française. Selon le code de marchés publics français :

- les concours sont restreints, il y a toujours une pré-sélection des candidatures ainsi qu'une indemnisation pour les prestations présentées;
- l'anonymat est toujours obligatoire (cette exigence provient de la Communauté européenne, et a été acceptée par la France. Originellement, le code français prévoyait des présentations orales des concurrents; l'anonymat n'était donc pas obligatoire);
- au moins un tiers des membres du jury doivent avoir la même qualification professionnelle que celle exigée pour les candidats (ce qui veut dire que seulement 1/3 des jurés sont des architectes dans les concours d'architecture en France);
- le jury indique le(s) lauréat(s) du concours, qui sont choisis par le pouvoir adjudicateur;
- la valeur du marché est sujette à des négociations entre le lauréat et le pouvoir adjudicateur.

BRÉSIL OU FRANCE — QUEL MODÈLE À SUIVRE?

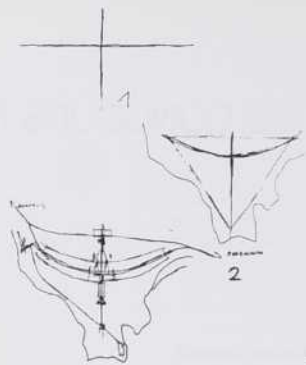
Le Brésil propose un modèle considéré comme idéal par la profession (principalement pour les plus jeunes), mais qui présente plusieurs inconvénients pour la gestion publique. C'est effectivement un modèle ouvert, mais malheureusement un principe d'exception.

La France propose un modèle restrictif et obligatoire, un jury dont les architectes sont minoritaires, mais qui prévoit l'indemnisation des concurrents. Résultat, c'est un modèle restrictif, mais force est de constater qu'il est pratiqué au quotidien par l'administration publique française.

Dans le cas du Brésil, qui ne tolère que cinq à dix concours par an, cela vaut-il la peine d'être ouvert et avoir un jury autonome, alors que le processus est exceptionnel? Dans le cas de la France, où le système est restrictif et où les architectes sont minoritaires dans le jury, cela vaut-il la peine d'avoir plus de 1000 concours par an?

On reconnaît tout d'abord que les avantages du système brésilien sont l'ouverture du jury; l'opportunité qu'il présente pour les jeunes et l'autonomie du jury qui est composé exclusivement d'architectes. Mais d'un autre côté, le système brésilien n'est pas facilement assimilé par l'administrateur public en raison de sa perte relative de pouvoir de décision, qui provient (l'on suppose) de la quantité réduite d'événements et de l'absence d'une loi obligeant la tenue de concours pour les édifices publics.

Les principaux avantages du système français, à l'opposé, seraient la présence du concours dans le quotidien de l'admini-



nistration publique (car ils sont obligatoires) et l'indemnisation des concurrents. Mais les principaux problèmes restent liés à la restriction et à la composition du jury, où à peine un tiers sont des architectes. Selon des informations provenant de la Mission interministérielle pour la Qualité de la Construction Publique de la France (MIQCP), responsable de la formation de la gestion publique dans la réalisation des concours, il s'agit d'un défi parfois difficile pour les jurés architectes, que d'expliquer aux autres membres du jury (non-architectes), les systèmes de représentation des objets architecturaux, les dessins, les espaces, etc., sans mentionner les conflits d'interprétation qui surviennent inévitablement.

LE MARCHÉ PUBLIC DES PROJETS AU BRÉSIL — UN MOMENT D'OPPORTUNITÉ, UNE SITUATION DE CRISE

En ce qui concerne le marché public et les procédures de jugement des projets au Brésil, nous avons aujourd'hui l'impression de vivre à la fois un moment d'opportunité et une situation de crise. En effet, le Brésil vit présentement un moment d'opportunité caractérisé par une croissance économique historique : des milliards d'investissements pour la réduction de la pauvreté ; des milliards d'investissements prévus pour l'habitation sociale ; la coupe du monde en 2014 ; les Jeux olympiques en 2016 ; la montée en puissance politique et économique du Brésil dans le contexte international ; des investissements internationaux dans le pays ; la stabilisation politique ; etc. et enfin, des opportunités de développement qui devraient affecter directement l'industrie de la construction et la production d'architecture publique.

Mais, d'autre part, le Brésil vit une situation de crise puisque certaines opportunités sont en passe d'être gâchées : la qualité de l'architecture publique ne semble pas être une priorité politique ; la procédure d'octroi de mandats pour les projets publics manque de transparence ; les jugements sont controversés ; pour le peu de concours organisés, très peu de projets sont effectivement construits ; l'image et l'identité de l'architecture du Brésil présentée à l'étranger est en crise ; etc. Et, enfin, il reste que la notoriété de l'architecte est un critère plus important que la qualité des projets présentés.

Entre la technique et la représentativité, le manque de transparence, les problèmes de jugement, mais aussi les différentes formules de gestion des conflits d'intérêt et d'interprétation, etc., le marché public du projet au Brésil est empreint de multiples tensions qui s'exercent entre la volonté de démocratisation de l'accès à la commande publique et la recherche de notoriété sur la scène internationale.

BRASILIA : CONCOURS POUR LA CAPITALE DU BRÉSIL — 1956

Les controverses sur le choix et le jugement des marchés publics au Brésil ne sont pas récentes. La notoriété et la notion de «l'architecte du roi», par exemple, se retrouvent dans l'essence même de l'un des principaux symboles de l'architecture et de l'urbanisme brésilien et du monde : Brasilia.

En 2010, Brasilia a célébré ses 50 ans. La ville, considérée comme Patrimoine Historique de l'Humanité par l'UNESCO, est un exemple unique d'urbanisme moderne. Mais c'est aussi un exemple de concours marqué par la controverse. Pour le Concours pour la Capitale du Brésil, réalisé à 1956, l'institut des

architectes du Brésil avait demandé aux autorités de constituer un jury composé d'au moins trois architectes internationaux en présentant les suggestions suivantes: Walter Gropius, R. Neutra, Max Lock, Alvar Aalto et Le Corbusier. Mais dans le devis du concours, aucun des architectes suggérés par l'Institut n'a été retenu. Les membres du jury ont plutôt été choisis par Oscar Niemeyer, qui a désigné des amis ou des personnes proches de lui. Pendant ce processus, le représentant de l'Institut des Architectes du Brésil a évoqué le manque de transparence du processus de jugement et a dénoncé des entretiens privés entre Niemeyer et ses invités internationaux. Mais ce membre de l'Institut dut démissionner du jury, qui nomma à l'unanimité la proposition de Lucio Costa. Les chercheurs qui ont étudié le concours admettent la qualité supérieure du projet de Costa par rapport aux 26 autres concurrents. Mais la controverse a perduré : Lucio Costa aurait conçu la ville pour l'architecture de Niemeyer, qui allait dessiner les principaux monuments de la ville, construits entre 1956 et 1960 et sans concours.

L'OPTION VERS LA NOTORIÉTÉ

Projet pour la Compagnie de Danse — São Paulo, 2008

À la fin de 2008, l'administration publique à São Paulo annonçait un contrat avec les architectes suisses Herzog et De Meuron pour le projet de la Compagnie de Danse, un édifice estimé à 150 millions \$US. Il n'y a pas eu de concours et le critère de sélection utilisé par l'administrateur public se résumait à un argument : «la notoriété des architectes». À l'époque le Secrétaire de Culture de l'État de São Paulo, a justifié la décision de ne pas organiser de concours de la façon suivante:

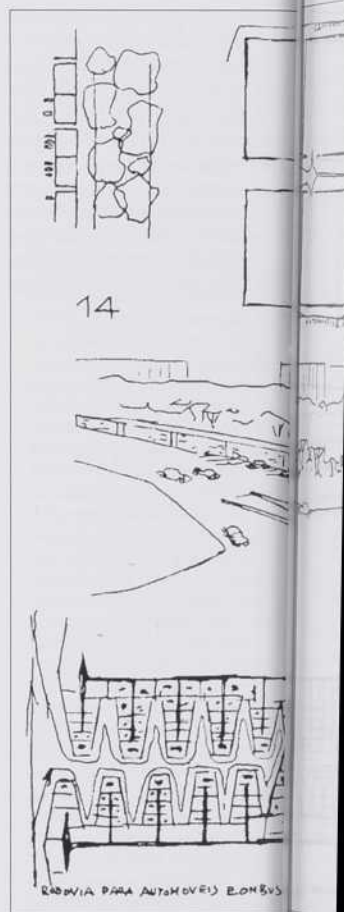
«Notre intention était que la décision concernant l'oeuvre soit celle des usagers du théâtre. La négociation des projets lauréats de concours est très difficile, parce que l'architecte a gagné une compétition. Et même si la négociation est possible, l'architecte lauréat détient un certain type de pouvoir sur le projet, ce qui pourrait causer une perte pour le théâtre, en faveur de l'architecte. (...) Ce n'était pas un choix sans critères, puisque la loi permet d'établir une commande basée sur la notoriété.» Mais cette justification n'a fait que renforcer l'opinion publique voulant que si la notoriété était un critère important, pourquoi fallait-il choisir Herzog et De Meuron plutôt que Zaha Hadid, OMA, SANAA, Paulo Mendes da Rocha, Richard Rogers, Snohetta, etc. parmi des dizaines d'autres bureaux qui pourraient être pris en considération de par leur notoriété internationale?

Au final, les architectes suisses ont effectivement signé le contrat, mais le Brésil a perdu l'opportunité d'organiser un concours international et de choisir le meilleur projet parmi les idées des meilleurs architectes du monde.

ENTRE LA TECHNIQUE ET LA REPRÉSENTATIVITÉ.

Concours — Monument d'Accès à la Ville de Brusque - 2009

Dans le cadre d'une réflexion générale sur le jugement, il faut également mentionner l'expérience, intéressante mais controversée, du concours national ouvert, réalisé au début de 2010 à Brusque, une petite ville située dans la région sud du Brésil. L'objet de la consultation était un «monument d'accès à la ville», dont le budget était somme toute modeste (200.000 \$US — valeur estimée pour la construction). Le jugement a en



1. *Concours pour la Capitale du Brésil, 1956. Croquis du Projet Laureat, de Lucio Costa. Source: concursosdeprojeto.org*
2. *Concours pour la Capitale du Brésil, 1956. Croquis du Projet Laureat, de Lucio Costa. Source: concursosdeprojeto.org*
3. *Perspective extérieure (3D). Projet Lauréat — Concours, 2007. «Siège du SEBRAE» — Brasília — Brésil — Architectes: Álvaro Puntoni, Jonathan Davies, João Sadré, Luciano Margotto. Source: IAB/DF.*
4. *Siège de la FHE — Fundação Habitacional do Exército. Brasília — Brésil. Projet Lauréat — Concours, 2005. Construction: 2007-2010. Architectes: Danilo Matoso, Elcio Gomes, Fabiano Sobreira, Newton Godoy, Filipe Monte Serrat, Daniel Lacerda. Photographie: Joana França.*

fait été réalisé à travers deux étapes. À chaque étape, un jury différent fut nommé. Pour la première étape, un jury technique (composé exclusivement par des architectes) a évalué tous les projets et a indiqué 4 finalistes, sans ordre de classification. L'évaluation du jury technique a été enregistrée dans un rapport qui incluait les commentaires concernant chaque projet. À la deuxième étape, les projets ont été évalués par un jury composé de représentants de la collectivité, des universités, des associations diverses (de commerce, d'avocats, d'entrepreneurs, des universités, etc.) — c'était un jury sans architectes : une sorte de «grand jury» public.

Le jury technique ne pouvait pas définir un ordre de classement des projets finalistes, mais devait présenter des commentaires et des observations techniques sur chaque proposition architecturale.

Il est intéressant de relever, à en juger par les commentaires transcrits dans le rapport, que le jury technique déclarait une préférence pour un projet que le jury représentatif classa finalement en deuxième place. Selon le rapport du jury représentatif, ce projet était créatif et original, mais : «La proposition esthétique du projet exprime une monumentalité relativement ostensive, qui s'éloigne d'une échelle qui devrait être proportionnelle aux alentours». Classé en deuxième position par le jury représentatif, il fut analysé par le jury technique comme : «Un projet qui se distingue par l'objectivité conceptuelle et par la vision contemporaine qui inclut une revitalisation de l'architecture moderne. (...) une forme en même temps simple et riche sous la perspective de la forme et de la légèreté». Sans pour autant extrapoler à partir de ce seul cas, on peut dire que la vision du jury d'architectes entre en opposition avec la vision de la collectivité (représentée par le jury sans architectes). Dès lors, est-ce qu'une présélection technique suivie par une décision représentative de la communauté serait une proposition acceptable pour les architectes et pour l'administration publique? S'agirait-il d'un bon exemple de procédure de jugement et d'une alternative acceptable pour la gestion des conflits d'intérêt et d'interprétation? On nous permettra de ne pas trancher mais d'ouvrir la question sur le phénomène plus global de l'impact des concours sur la recherche de l'excellence.

DES OPPORTUNITÉS PERDUES PAR L'ARCHITECTURE BRÉSILIENNE

Tel que mentionné plus tôt, le Brésil vit actuellement une période d'opportunité, mais en même temps, une situation de crise. Ce n'est pas une crise économique, ou politique, mais une crise relative à la valeur et à la place de l'architecture dans la société (tant au niveau de la profession que de la discipline). Les plus récentes manifestations de cette crise concernent les opportunités perdues par l'architecture brésilienne pour les projets de la Coupe du Monde de 2014, les Jeux olympiques de Rio de 2016 et le pavillon de l'Expo Shanghai de 2010. Donnons quelques chiffres sur ces occasions manquées.

■ **La Coupe du Monde 2014.** Une vingtaine de projets pour la construction et la rénovation des stades de football. Plus de 5 milliards de dollars en investissement. Aucun mandat de projet octroyé par concours.

■ **Les Jeux Olympiques Rio, 2016.** Malgré des milliards en investissement, la pertinence des solutions présentées a été remise en question par rapport à l'insertion urbaine des équipements pendant et — principalement — après les événements sportifs de jeux olympiques. Encore une fois, aucun mandat de projet octroyé par concours.

■ **Le Pavillon du Brésil — Expo Shanghai, 2010.** Pour le pavillon du Brésil à l'Expo Shanghai 2010, le gouvernement du Brésil a réalisé, avec le support d'une association de bureaux d'architecture, une sélection restreinte de projets lors d'un processus critiqué, non seulement pour le manque de transparence des procédures et des critères de sélection, mais aussi de par la superficialité conceptuelle et la pauvreté symbolique du projet sélectionné.

VERS UNE POLITIQUE PUBLIQUE BASÉE SUR LA QUALITÉ ARCHITECTURALE

La brève analyse que l'on vient de présenter illustre bien que dans le jugement des concours pour l'architecture et l'espace public, il y a une diversité de perspectives en jeu. La mise en place d'un processus de négociation adéquat est plus que jamais nécessaire, puisqu'il s'agit toujours de projets pour l'intérêt de la communauté. Jean-Pierre Boutinet nous rappelle, dans son *Anthropologie du Projet* (1990) que l'action collective, à travers la pluralité d'acteurs en jeu, «implique une négociation permanente, avec la prévalence alternativement d'une logique de compromis, d'une logique de conflit et de tension». Cette logique est l'essence de la dynamique de construction de l'espace public et traduit le contexte d'un processus de jugement.

Finalement, il reste à savoir si les pays qui ont inclut le concours comme une procédure obligatoire et quotidienne pour commande de projets publics l'ont fait suite à des adaptations successives du système et après d'intenses (et constantes) négociations parmi les divers groupes d'intérêt. D'après notre interprétation, la fragilité du système de concours que l'on observe dans certains pays, résulterait de l'absence d'une politique publique basée sur la qualité architecturale et sur l'absence d'une culture de gestion des conflits d'intérêts (professionnels, institutionnels, publics, individuels, etc.) à partir de la confrontation d'idées.

MAIS COMMENT CONSTRUIRE LES FONDEMENTS D'UNE TELLE POLITIQUE PUBLIQUE ?

Le concours est inévitablement une des procédures permettant une évaluation qualitative de l'architecture. Pour cette raison, les politiques basées sur la qualité architecturale ont toujours considéré la procédure des concours comme instrument préférentiel de la commande publique.

Dans ce contexte, nous croyons que l'articulation entre la culture réflexive de la recherche académique, la perspective politique et réglementaire de l'administration publique, et l'expérience pratique des professionnelles aurait le potentiel d'ajouter un regard convergent et informé sur un sujet qui est normalement considéré sous des regards divergents et intuitifs. Le jugement est l'essence même du concours. C'est un point d'articulation et de réflexion fondamentale dans la relation entre la gestion publique, la qualité architecturale et le concours.



LE JURY ET LA «CONNAISSANCE DANS L'ACTION»

SOFIA PAISIOU, JORIS ERNEST VAN WEZEMAEI, JAN MICHEL SILBERBERGER

Joris Van Wezemaël est géographe et professeur de Géographie Humaine à l'Université de Fribourg. Ses intérêts portent notamment sur les processus décisionnels dans le domaine du logement, de la construction et de la gouvernance urbaine, ainsi que sur la militarisation de l'espace.

Son groupe de recherche travaille actuellement sur les thématiques des «Géographies d'architecture», des «Atmosphères de la démocratie» ainsi que de la «Politique de la technologie géographique».

Jan Silberberger est doctorant à l'Université de Fribourg sous la direction de Joris Van Wezemaël. Dans sa thèse, il explore les processus de prise de décision au sein des jurys de concours d'architecture. Jan Silberberger a étudié l'architecture et l'urbanisme à l'Université de Stuttgart et l'«écologie des médias / médiologie» en communications visuelles à l'Académie des Beaux-Arts de Hambourg.

Sofia Paisiou est architecte ingénieur diplômée (NTUA 2005) et Urbaniste Msc (TUDelft 2007). Elle a travaillé dans différents bureaux d'architecture (Athènes, Rotterdam, Vienne). Sa thèse de doctorat, sous la direction de Joris Van Wezemaël, vise à saisir les «cartographies» des concours d'architecture, à travers des espaces communs entre l'architecture, la géographie et le raisonnement complexe.

En matière de conception des environnements urbains, il faut reconnaître d'emblée qu'il n'y a pas de lien direct entre les problèmes que l'on peut rencontrer et la définition d'une solution. La complexité de notre vie contemporaine détermine l'architecture et l'urbanisme et les processus décisionnels reflètent toutes les dimensions techniques, sociales, politiques et économiques qui forment notre environnement.

Dans notre recherche sur les concours d'architecture, cette complexité peut être considérée comme une difficulté majeure, mais nous préférons y voir une formidable opportunité pour deux raisons essentielles. La première, parce que la complexité met en lumière les possibilités et les difficultés de gestion de notre environnement urbain, ou comme le dit Clark (2005) : «l'impossibilité de contrôler la gestion du monde contemporain ouvre désormais la possibilité de voir émerger de nouvelles formes d'organisations et de structures qui surgissent d'un océan d'interactions denses et désordonnées». La deuxième, vient précisément de ce que la complexité renvoie à l'espace hybride de la science, c'est-à-dire à une science qualitative autant que quantitative (Thrift 1999), par laquelle le raisonnement permet de trouver non seulement des solutions, mais également de nouvelles techniques de compréhension.

Notre hypothèse de base considère le jugement architectural comme un processus complexe où la qualité des décisions et des résultats n'est pas définie en termes binaires tels que «meilleur/pire» ou «correct/faux». Il s'agit plutôt d'un environnement de pratiques collectives et de productions de connaissance dans lequel les décisions du jury, tout comme les procédures de «construction du sens» (Kreiner 2007) émergent progressivement. En d'autres termes, pour choisir un projet lauréat il est important de saisir au mieux la complexité de la situation que le concours dévoile.

Le concept de «*Knowledge in Action*» (savoir ou connaissance en action), défini par Amin et Roberts (2008), sera le point de départ de notre réflexion. L'analyse du processus de jugement de quatre concours contemporains en Suisse nous permet l'entrecroisement des différentes pratiques et des différents types de connaissances convoqués dans un jury appelé à prendre des décisions sur les projets soumis.

Nous appellerons «faire sens», ces opérations qui permettent aux jurés de comprendre les points de vue et surtout les critiques formulées par les uns et les autres. Dans ce réseau dynamique de connaissances, de pratiques et d'opinions, la prise de décision n'est jamais un phénomène linéaire, mais plutôt un équilibre temporel instable et sensible entre les différents domaines techniques, économiques, sociaux et politiques.

LES PRATIQUES COLLECTIVES ET LE CONCEPT DE «CONNAISSANCE DANS L'ACTION»

C'est au début des années 1980 que le célèbre pédagogue des professions, Donald A. Schön, met au point un nouveau cadre de référence du savoir. Il y distingue les connaissances issues des pratiques des connaissances formelles : le savoir tacite et les compétences. Pour Schön c'est la «réflexivité» qui permet de développer et d'étendre les savoirs inhérents dans un champ de pratiques. On retrouve de tels questionnements dans les travaux de Wenger (1998) qui, en proposant le concept de «communauté de pratiques» (CP), met en lumière l'importance du caractère de l'expérience — de la localisation des expériences — dans différentes pratiques et connaissances.

Le concept de CP reflète la nature sociale du savoir et illustre la contribution de nombreuses pratiques collectives à l'innovation, à l'anticipation et à la réflexion prospective dans le domaine d'intervention concernée. L'architecture, le paysage et l'urbanisme vont naturellement se trouver concernés par ces découvertes. Précisons qu'une communauté de pratiques désigne le processus d'apprentissage social émergent lorsque des personnes, ayant un centre d'intérêt commun, collaborent mutuellement. Pour Lave et Wenger (1991) une CP se définit par «un système de relation entre les personnes, les activités et le monde en développement continu dans le temps et en relation avec d'autres communautés de pratiques voisines ou en relation avec elle». Le tableau 1 résume les caractéristiques des CP selon Wenger (1998).

Key characteristics of a community of practice

- Sustained mutual relationships—harmonious or conflictual
- Shared ways of engaging in doing things together
- The rapid flow of information and propagation of innovation
- Absence of introductory preambles, as if conversations and interactions were merely the continuation of an ongoing process
- Very quick setup of a problem to be discussed
- Substantial overlap in participants' descriptions of who belongs
- Knowing what others know, what they can do, and how they can contribute to an enterprise
- Mutually defining identities
- The ability to assess the appropriateness of actions and products
- Specific tools, representations, and other artefacts
- Local lore, shared stories, inside jokes, knowing laughter
- Jargon and shortcuts to communication as well as the ease of producing new ones
- Certain styles recognised as displaying membership
- A shared discourse reflecting a certain perspective on the world

Source: Compiled from Wenger (1998, pp. 125-126).

Tableau 1: les caractéristiques de CP par Wenger (1998)

Si le concept de communauté de pratiques est aujourd'hui largement utilisé, il faut cependant reconnaître qu'il ne l'est pas toujours de manière réflexive : ce qui est en soi un paradoxe sinon une contradiction. D'après Amin et Roberts (2008) ce concept est de plus en plus flexible, c'est-à-dire qu'il intègre chaque jour de nouvelles réflexions sur le savoir et l'apprentissage social, mais cette ouverture se fait au détriment de sa définition originale. Notre propre recherche ethnographique portant sur quatre concours organisés en Suisse confirme par exemple que dans le jury, les différentes pratiques et les échanges d'opinions ne sont pas linéaires et que les prises de décisions du jury fonctionnent plutôt comme une mise en scène où toutes les caractéristiques génériques d'une communauté de pratiques ont tendance à se rejoindre temporellement et spatialement. Ce concept n'est donc pas suffisant pour aborder la complexité d'un concours.

LA RECHERCHE ETHNOGRAPHIQUE SUR LE JUGEMENT ARCHITECTURAL

Si le concept de CP nous aide à identifier les tensions productives entre les composants hétérogènes dans les jurys, il reste que chaque jury est une plateforme de réception de différentes connaissances et pratiques et de divers scénarios et possibilités pour le futur. De ce point de vue, le jury se présente comme un «laboratoire» pour étudier la prise de décisions.

Les collectes de données effectuées sur différents concours peuvent être présentées sous forme de vignettes. Le tableau

me « vignette » vient des études ethnographiques et désigne de courtes séquences sur un événement étudié. Plus précisément, notre recherche s'appuie sur la méthodologie de travail et les études de Latour et Wollgar (1979), Latour et Yaneva (2008), Yaneva (2009), Silvermann (2007) et Soderstrom (2000). Par exemple, la vignette ci-jointe n'est pas une transcription, il s'agit d'un texte reconstruit à partir de notes de terrain, un outil capable de fournir une illustration saisissante des pratiques du jury. Cette vignette illustre en détail la procédure de jugement dans le jury : les pratiques et les mouvements dans la salle, leurs discussions, leur relation avec les plans et les maquettes, etc. Précisons que cette vignette n'est ni un compte rendu, ni un rapport de jury, elle est un double scientifique du phénomène complexe.

A, B, C, D, E et F sont jurés dans un concours d'architecture. X est un expert externe (un avocat). Au cours de la discussion qui suit, le jury contacte X par internet et par téléphone. La session du jury aura lieu au deuxième étage d'un ancien bâtiment industriel. Les 23 projets concurrents sont présentés par six plans de taille DIN A0+ placés sur des panneaux et une maquette à échelle de 1:500, placée devant les plans. Les jurés se rassemblent devant le projet no 12. Pendant la discussion les jurés se déplacent fréquemment pour changer de « points de vue » : ils approchent pour regarder les détails de près et ils s'éloignent pour apercevoir l'idée générale représentée par les plans et la maquette.

A: Il s'agit d'une violation du programme du concours. Le projet 12 utilise une surface qui n'était pas disponible. Nous devons donc caractériser ce projet comme une « acquisition » potentielle.

B: N'est-il pas délicat de distinguer les différentes déviations? Chaque projet s'oppose à la protection des monuments. La surface concernée est relativement petite. Est-ce vraiment important?

A: Dans ce cas, il ne s'agit pas que de la protection des monuments. En utilisant cette surface, ils ont un avantage face aux autres concurrents. Si nous caractérisons un projet comme une acquisition potentielle, ce projet a toujours la possibilité de gagner. Mais cela nécessiterait que le jury décide à l'unanimité pour l'acquiescer. C'est vrai que, si le projet 12 se révèle être le lauréat, nous courrons le risque d'une contestation du jugement. En ce moment cela ne nous limite pas. Toutefois, je pense que nous devons faire une remarque concernant le projet 12. Il faut dire qu'il désobéit au programme et que nous l'avons bien noté. Il ne faut pas que les autres candidats pensent : « Nous avons été stupides de n'avoir pas utilisé cette surface ».

C: Peut-être que nous avons mal exprimé le paramètre concernant cette surface.

A: Mais de cette façon nous l'avons exprimé dans le programme du concours. [...]

D: Est-il nécessaire vraiment d'avoir l'unanimité, si nous voulons choisir le projet de 12 comme lauréat?

X (via Skype): Nous avons besoin d'une nette majorité, c'est la définition de la Société des Ingénieurs et des Architectes suisses (SIA). [...]

F: Je pense qu'on devient plus sage pendant le concours. Maintenant nous nous apercevons que le programme du concours est trop étroit, car c'est exactement ce que les projets comme le no 12 révèlent. Alors, peut-être que c'est notre faute. Le programme devrait être un peu différent en ce qui concerne cette surface. Nous pouvons dire que nous prenons en compte.

C: Par exemple cette aile - lien. J'ai toujours voulu que cette partie du programme reste plus flexible. Cette règle du programme était trop étroite.

F: Je pense qu'il faut être conséquent et identifier tous les projets qui ne se conforment pas au programme. Cela montrera que nous sommes responsables.

A: Ce serait mieux si on faisait une procédure en deux phases : premièrement, développer les règles — idée, ensuite, en tirant des leçons, nous pourrions élaborer les règles d'une manière plus précise. Mais, comme vous le savez tous, on n'avait pas assez de temps.

A: Il y a des jurés qui proposent 70% des projets comme des acquisitions potentielles. Nous avons été très tolérants. Nous pourrions proposer plus de 50% de projets comme des acquisitions potentielles. Mais nous n'avons identifié que les projets manifestant de grandes violations des règles comme des acquisitions potentielles.

B: C'est un secret de polichinelle que les architectes jouent avec les règles et les spécifications du programme.

F: Je suis vraiment heureux que nous ayons la possibilité d'acquiescer des projets. C'est ce qui fait d'un concours d'architecture un événement aussi spécial. S'il agissait d'une procédure d'appel d'offres, nous ne pourrions discuter des projets compris de ceux qui montrent ces écarts révélateurs.

Comme le montre bien cette vignette, ces jurés étudient tous les aspects des projets pour comprendre et « faire sens » à partir des idées proposées. Ils examinent les différents supports matériels (plans, maquettes, images, textes, etc.) en explorant les différents points de vue. Par exemple, changer de

place, changer de relation physique avec l'objet d'étude, etc. peut être défini comme une pratique témoignant d'un « métier » voire d'un artisanat, mais elle est en même temps une pratique professionnelle et une capacité de comprendre qui s'appuie sur des connaissances ou des expériences techniques. Les relations entre les jurés peuvent également être définies de plusieurs manières : les membres du jury sont parfois présents dans le même espace, dans un face à face, mais dans d'autres cas leurs interactions sont distancées, c'est-à-dire « virtuelles ». Aujourd'hui, les technologies de communications multiplient ces distanciations.

Les connaissances des jurés peuvent elles-mêmes être définies de plusieurs façons. Par exemple, l'avocat est un expert qui utilise des connaissances et des règles codifiées, une pratique définie par Amin et Roberts comme à la fois épistémique et créative. Cette connaissance spéciale des codes et des règles est pourtant acquise pendant des études et des formations spécialisées, elle peut donc être aussi considérée comme une pratique professionnelle. Notons par ailleurs que le juré A utilise des connaissances professionnelles (spécialisées, déclaratives) et des connaissances épistémiques / créatives (codes, règles) pour décrire les actions possibles et expliquer leurs conséquences.

Enfin, cette vignette montre qu'au cours des pratiques collectives du jury, il n'est pas possible de distinguer les différentes connaissances (les connaissances esthétiques - kinesthésiques, techniques, spécialisées ou codifiées), des différentes pratiques (artisanales, professionnelles, créatives ou virtuelles). Le jury est une plateforme où toutes ces connaissances et pratiques s'assemblent pour étudier, comprendre et juger les projets soumis. Il s'agit d'un agencement intensif de connaissances et de pratiques (Van Wezemael 2008), qui présente toutes les caractéristiques des propriétés émergentes, ce que Kreiner (2007) appelle ce « faire sens » et qui doit se conclure par une prise de décisions.

DÉPASSER LES ANCRAGES LINÉAIRES

À travers la vignette présentée dans la partie précédente, nous pouvons déjà constater que la prise de décisions et la production de connaissances au sein des concours d'architecture sont bien des processus complexes et le plus souvent désordonnés, au cours desquels différentes sphères de pratiques s'enchevêtrent. Comment illustrer cette interconnectivité des activités et des savoirs? Dans la suite de cet article, nous proposons une série de schémas visant à rendre compte de cette complexité en prenant garde à ne pas la réduire à des schémas simplistes. Nous proposons d'utiliser un espace tridimensionnel qui facilitera la superposition, et le positionnement simultané dans l'espace des différentes pratiques :

- le premier axe horizontal représente la variation des pratiques : des activités manuelles aux activités virtuelles (considérées comme deux extrêmes, les activités manuelles sont purement matérielles tandis que les activités virtuelles sont purement immatérielles).
- le deuxième axe horizontal représente les pratiques professionnelles
- le troisième axe, vertical, représente les activités créatives — épistémologiques. Chaque point de cet espace aura comme coordonnées une mixité d'activités et peut présenter les activités d'une personne ou d'un groupe.

FIGURE 1 : L'ESPACE TRIDIMENSIONNEL ILLUSTRANT LES DIFFÉRENTS TYPES D'ACTIVÉTÉS DU JURY

Si les travaux d'Amin et Roberts révèlent la relation linéaire entre un type de connaissance et les pratiques collectives concernées, avec la Figure 2 nous démontrons au contraire que chaque point dans l'espace présente une mixité d'activités et en même temps une mixité de connaissances : les liens entre pratiques et connaissances ne sont pas linéaires, mais complexes et dynamiques. La Figure 2 fonctionne en effet comme une boussole pour caractériser et organiser les connaissances dans l'espace tridimensionnel. Rappelons qu'Amin et Roberts définissent comme connaissances techniques — spécialisées les connaissances liées aux activités professionnelles. Les connaissances techniques — spécialisées sont représentées par une surface horizontale qui a comme génératrice l'axe horizontal des activités professionnelles. Par ailleurs, les connaissances dynamiques — spécialisées (liées aux activités créatives - épistémologiques) sont représentées par une surface verticale qui a comme génératrice l'axe vertical des activités créatives - épistémologiques. Enfin, les connaissances liées aux activités manuelles - virtuelles, sont représentées par une troisième surface verticale, perpendiculaire aux deux précédentes (savoir dynamique et savoir technique). Cette surface a comme génératrice l'axe horizontal des activités manuelles — virtuelles et démontre la variation entre deux extrêmes : les connaissances codifiées en rapport avec les activités virtuelles et les connaissances esthétiques en rapport avec les activités manuelles.

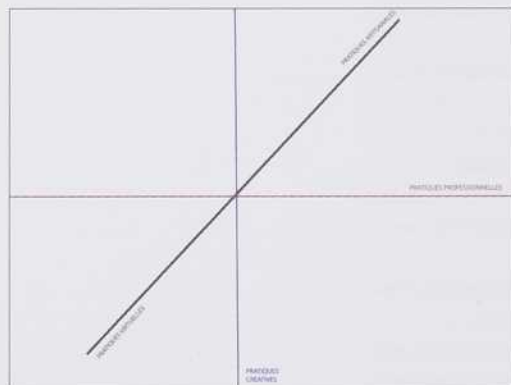


Figure 1

FIGURE 2 : LES SURFACES DES CONNAISSANCES
 Les connaissances spécialisées - dynamiques
 Les connaissances spécialisées - techniques
 Les connaissances codifiées - esthétiques

Enfin, l'espace tridimensionnel offre surtout la possibilité d'illustrer la relation dynamique (Figure 3) entre les pratiques (Figure 1) et les connaissances (Figure 2). Chaque personne « possède » un ensemble de connaissances liées à ses actions (Figure 3). Dans les pratiques collectives (comme le jury) l'ensemble des connaissances et des pratiques (pour arriver à la prise des décisions) se transforme progressivement et réciproquement. Les pratiques du groupe transforment les connaissances, lesquelles, en devenant progressivement des expériences, transforment les actions et les décisions du groupe et de chacun de ses membres.

FIGURE 3 : L'ENSEMBLE DES CONNAISSANCES ET DES PRATIQUES

Comme nous l'avons annoncé au début de notre exposé, la prise de décision du jury ne peut être représentée que par un schéma complexe, organisant une «variété topologique» (manifold) d'activités et de pratiques (Figure 4). Cette complexité topologique représente aussi les connaissances des divers membres et fonctionne comme une plateforme, sur laquelle tous les types de savoirs et de pratiques qui sont générés et partagés par l'agencement de membres du jury se combinent réciproquement.

Pour conclure, nous pouvons dire que ces schémas et diagrammes démontrent les interconnexions entre pratiques et connaissances, mais montrent également comment cette «variété topologique» d'interconnexions fonctionne en action. Plus précisément, le jury est une communauté de pratiques dont les membres travaillent collectivement pour accomplir un but concret : le jugement. Les membres du jury réfléchissent et utilisent leurs connaissances, se déplacent dans la salle, touchent les maquettes, regardent les plans et discutent entre eux pour comprendre de manière approfondie les exigences et les caractéristiques du problème dont il est question, ainsi que l'organisation des priorités des projets soumis.

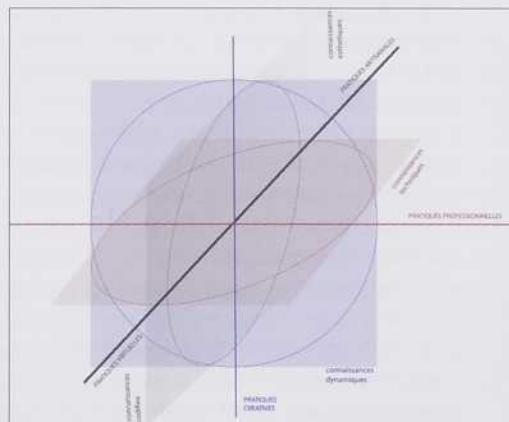


Figure 2

FIGURE 4 : LA PRISE DES DÉCISIONS DANS LE JURY COMME UN AGENCEMENT, UNE VARIÉTÉ TOPOLOGIQUE

Il s'agit d'une procédure de compréhension collective particulièrement fragile. On ne doit pas s'étonner des crises du jugement puisque chaque discussion, opinion ou action affecte toutes les relations établies. Chaque élément de discours peut déplacer les autres relations en rapport avec son mode de pensée. La variété topologique de la Figure 3 élucide ces comportements dynamiques et réflexifs entre les actions, les discussions et les savoirs du jury, c'est-à-dire l'équilibre fragile du jugement dans le cadre d'un concours d'architecture.

EN CONCLUSION

Cet article présente notre recherche conceptuelle et empirique sur le concours d'architecture en se concentrant sur le processus du jugement. Nous sommes partis du concept de communauté de pratiques pour construire une cartographie complexe de la prise de décisions effectuée par un jury. Nos études de terrain montrent que le fait d'être membre d'une communauté telle qu'un jury pré suppose des pratiques performatives des discours et des connaissances (Van Wezemaal 2008). À cet égard, la prise de décision finale, c'est-à-dire le jugement architectural, se définit comme le produit émergent d'une série de « fabrications du sens », visant à comprendre, progressivement et profondément, la situation ou le problème qui fait l'objet d'un concours.

Mais nos schémas tridimensionnels révèlent aussi que les catégories énoncées par Amin et Roberts sont encore trop fluctuantes. Les différentes connaissances rassemblées par la composition d'un jury ne s'additionnent pas forcément, on pourrait même penser qu'elles s'érodent mutuellement au cours de ce processus éminemment collectif. Les pratiques transforment les connaissances lesquelles influencent à leur tour les pratiques. Toute nouvelle action, tout point de vue nouveau, modifie l'équilibre du système.

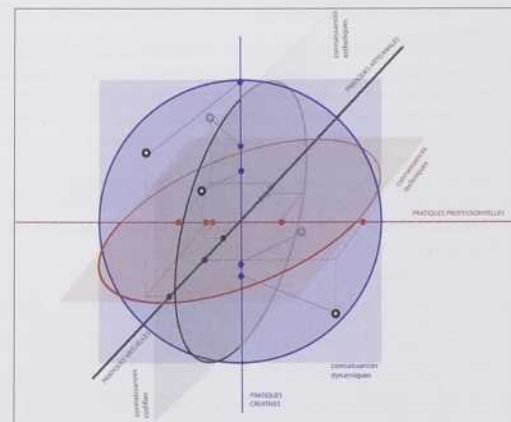


Figure 3

Dans le cadre d'un jury, la prise de décision révèle d'une mise en scène complexe, de fait analogue à celle de l'environnement urbain. Le processus de jugement renvoie une image inversée de la façon par laquelle les jurés affrontent la complexité et l'incertitude. Pourtant, ce n'est pas ce qui retient les critiques, parfois sévères, d'être à la rencontre des procédures de jugement par concours. S'agit-il d'un paradoxe ou d'un mal entendu ?

Face à ces problèmes contemporains sur la prise de décisions au sein de concours, et de façon à élargir notre cadre de réflexions sur le jugement, il peut être intéressant de convoquer quelques-unes des nouvelles tendances des études en gestion. En outre, la prise de décision est un sujet commun entre les études de gestion et le domaine d'architecture. Les Professeurs Boland R. et Collopy F., de *Weatherhead School of Management, Case Western Reserve University* aux États-Unis, affirment dans leur livre «*Managing as Designing*» (Boland et Collopy 2004) que le processus de conception est profitable pour améliorer le processus de prise de décision dans le cadre des études de gestion. Leur argument principal s'appuie sur le fait que la complexité de l'environnement contemporain rend impossible de trouver une seule personne capable de comprendre et diriger toutes les relations entre tous les systèmes et tous leurs acteurs. De ce point de vue le jugement au sein du jury ne se réduit pas à choisir une solution unique et parfaite, mais plutôt à trouver les idées et les outils qui ouvriront des chemins nouveaux vers un futur désirable. Comme le résume le professeur Alexander Tzonis dans un entretien diffusé par le «*Weatherhead School of Management*» : «Les gestionnaires ont pour habitude de contrôler les personnes et d'allouer des ressources, en fonction d'un plan ou d'une vision. Ils réalisent de plus en plus l'importance du plan et de la vision. En d'autres termes, ils deviennent de plus en plus des concepteurs (designers), comme le font les concepteurs, qui envisagent un état futur et cherchent un chemin pour le rendre concret ».

On s'étonnera donc que, face aux critiques récentes sur la crédibilité du processus de jugement dans les concours d'architecture, les mêmes arguments se retrouvent de part et d'autre du débat. Tous les ingrédients nécessaires à la frustration envers un jugement de concours, comme le mouvement réciproque entre les phases stables et les phases flexibles, l'incertitude et la flexibilité des règles et des définitions, les procédures compliquées et frustrantes, etc., rendent la prise de décision dans le jury d'autant plus forte et importante, que la stratégie utilisée affronte clairement la complexité et l'incertitude de l'environnement urbain contemporain. La procédure doit être à la mesure des enjeux.

En effet, le jugement dans le jury se définit, comme le jugement réfléchissant (par rapport à Kant): il entre dans une évaluation des phénomènes culturels (sociaux et artistiques) en tant qu'ordre d'une légalité a posteriori (Chupin et Boudon, 2004). Le rapport entre le jugement et la décision finale du jury devient essentiel puisque c'est par rapport au jugement que le but final se définit. On parle donc du jugement d'affinité en tant que relation participative dont la finalité est bien entendu un sens partagé (Chupin, 2004), comme nous en avons déjà parlé à travers notre recherche conceptuelle et nos notes de terrain.

Nous pouvons considérer le jugement comme une valeur ajoutée à la qualité architecturale et à la prise de décision. Le jugement n'est pas une réponse procédurale simple ou une justification du projet choisi. Il n'y a pas de réponse qui offre la bonne solution, puisqu'il n'existe pas de solution unique au problème en question. Il s'agit d'une pratique collective, démocratique qui évolue à travers des processus de connaissance et des savoirs conjugués à une préoccupation constante pour la construction du sens.

LISTE DE RÉFÉRENCES

- Amin, A. and Roberts, J., 'Knowing in action: Beyond communities of practice', *Research Policy*, Vol. 37, 2008, pp.353-69.
- Boland R. and Collopy F. 'Managing as designing', StanfordCalifornia, Stanford University Press, 2004.
- Chupin J.P. 'Conflit des interprétations analogiques et jugement architectural dans les concours publics canadiens (1984-2004)', 2004.
- Chupin J.P., 'Analogie et théorie en architecture', Gollion, Infolio, 2010.
- Clark, N., 'Ex-orbitant globality' *Theory, Culture & Society*, Sage, Vol. 22, No. 5, 2005, pp. 165-85.
- DeLanda M., 'A new Philosophy for society: assemblage theory and social complexity', London, Continuum, 2006.
- Hillier J. (2010) '?, G. de Roo, E. Silva (Eds): *A Planners' meeting with complexity. New directions in planning Theory Series*, Ashgate.
- Ibert, O. 'Planerinnen und Planer als professionelle Community? Lernprozesse aus einer alltagsweltlichen Perspektive am Beispiel des Diskurses um Siedlungsflächenentwicklung', *Siedlungsflächen entwickeln. Eine multi-akteurielle Betrachtung aus praktischer und theoretischer Perspektive*, M. Klemme und K. Selle (Eds.), Detmold, Dorothea Rohn, 2010, pp. 290-303.
- Ibert, O. 'From «planning subject» to «multiple-self planning»: strategic decision-making under conditions of high complexity and low environmental control', *Geographica Helvetica*, Egg, Vol. 2, 2009, pp. 89-97.
- Kreiner K., 'Strategic Choices in Unknowable Worlds: Preparing for Success in Architectural Competitions', 2007 (Forthcoming)
- Kreiner K., 'Constructing the Client in Architectural Competition. An Ethnographic Study of Revealed Strategies', 2007b (Forthcoming).
- Latour, B. and Woolgar, S., 'Laboratory Life: The Social Construction of Scientific Facts', Princeton, Princeton University Press, 1979.
- Latour, B. and Yaneva, A., 'Give me a gun and I will make all buildings move: an ANT's view of architecture', *Explorations in Architecture: Teaching, Design, Research*, Geiser R (Ed.), Basel, Birkhäuser, 2008, pp. 80-89
- Lave J. and Wenger E., 'Situated Learning: Legitimate Peripheral Participation', Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- Schön D.A., 'The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action', NewYork, Basic Books, 1983.
- Silberberger, J., 'Urban design competitions: Between provoking the unforeseen and reproducing the expectable', 2009 (Forthcoming).
- Silverman, D., 'A Very Short, Fairly Interesting and Reasonably Cheap Book about Qualitative Research' London, SAGE, 2007.
- Söderström, O., 'Des images pour agir. Le visuel en urbanisme.' Lausanne, Éditions Payot, 2000.
- Thrift N., 'The place of complexity', *Theory, Culture and Society*, Vol. 16, 1999, pp.31
- Phillips J., 'Agencement/Assemblage', *Theory, Culture and Society*, Vol. 23, 2006, pp. 108-109
- Vale L., 'Architecture, Power and National identity', Oxon, Routledge, 1992, pp.57-58
- Van Wezemaal J. et Loepef M., 'Changing process in a decision-making regional planning', Egg, *Geographica Helvetica*, Vol. 2, 2009, pp. 106-118
- Van Wezemaal J., 'Housing Studies between Romantic and Baroque Complexity', *Housing, Theory and Society*, Vol. 26, No. 2, 2009.
- Van Wezemaal J., 'Knowledge creation in Urban and knowledge Environment', *Knowledge-Based Urban Development*, T.Yigitcanlar, K.Velibeyoglu, S.Baum (Eds), Information Science Reference, 2008, pp 1-20
- Wenger, E., 'Communities of practice: learning, meaning and identity' Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- Yaneva, A., 'The Making of a Building: A Pragmatist Approach to Architecture' Bern, Peter Lang, 2009.

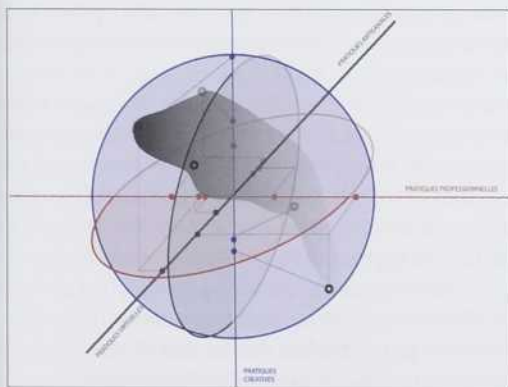


Figure 4

■ **Tableau 1 (page 44) : Les caractéristiques des CP par Wenger (1998) Source : Wenger, E., 'Communities of practice: learning, meaning and identity' Cambridge, Cambridge University Press, 1998.**

■ **Figure 1 : L'espace tridimensionnel illustrant les différents types d'activités du jury**

■ **Figure 2 : Les surfaces des connaissances :
Les connaissances spécialisées - dynamiques
Les connaissances spécialisées - techniques
Les connaissances codifiées - esthétiques**

■ **Figure 3 : L'ensemble des connaissances et des pratiques**

■ **Figure 4 : La prise des décisions dans le jury comme un agencement, une variété topologique.**

QUAND JUGER C'EST «CONCEVOIR UN PROJET»

JEAN-PIERRE CHUPIN

Jean-Pierre Chupin est professeur titulaire et directeur scientifique du L.E.A.P. Il est l'initiateur et le responsable du Catalogue des Concours Canadiens (ccc.umontreal.ca) et fut l'un des conseillers du Musée national des beaux-arts du Québec pour l'organisation du grand concours international en 2009. Ses recherches vont de la théorie du projet à la théorie du jugement, des principes de la tectonique à ceux de la pédagogie de l'imagination architecturale. Son dernier ouvrage, «Analogie et théorie et en architecture : de la vie, de la ville et de la conception, même», est paru en 2010 aux éditions INFOLIO, Genève.

De quels modèles appropriés à la conception architecturale disposons-nous pour théoriser les pratiques du jugement et du jury? Vaste question et trop peu de réponses, mais je voudrais déjà montrer que la modélisation du jugement gagnerait à suivre les principes d'une «conception de la conception» aux trois phases du projet, du jury et de la réception médiatique. En d'autres termes, je voudrais défendre l'hypothèse d'une analogie fondamentale entre jugement et conception.

Quand on veut faire la promotion de la formule des concours, afin d'inviter les promoteurs publics à plus de transparence et d'équité dans l'octroi des commandes publiques, il est parfois utile de rappeler l'ancienneté de cette pratique. On évoque pour cela d'inévitables exemples allant des mythiques concours pour le Parthénon, à celui pour le Dôme de Florence remporté par le génial Filippo Brunelleschi au milieu du XV^e siècle. En fait, s'il y eut bien quelques grands concours artistiques, tantôt le fait d'un seul prince, tantôt contrôlés par les Académies — ou les deux à la fois comme ce fut le cas pour le concours pour la façade du Louvre sous Louis XIV — on oublie parfois que la pratique moderne des concours prend naissance dans le sillage de la Révolution française, quand la commande publique devient affaire de «Salut public» et que la Convention nationale impose, littéralement, de recourir à une disposition équitable et transparente devant assurer la rencontre de l'esthétique et de la démocratie. J'emprunte d'ailleurs cette dernière formule à Werner Szambien, historien de l'art, dans son étude sur Les projets de l'an II (1986), ces fameux concours d'architecture de la période révolutionnaire. Szambien dénombre pas moins de 480 œuvres ou projets rendus dans le cadre de 25 concours différents au printemps de 1794. Uniquement pour l'architecture, on compte 207 projets (352 dessins et 12 maquettes) pour des arcs de triomphe, des arènes couvertes des temples à l'égalité et autres édifices publics (fig.1). Fait unique, de nature à retenir notre intérêt dans la présente réflexion, ces projets sont soumis non pas à un seul jury, mais à deux grands jurys. Si le jury commun des beaux-arts rassemble 51 membres, lors du jugement ce sont près de 40 personnes (artistes, hommes politiques et scientifiques) qui sont appelées à juger de l'architecture. Soulignant ces nombres, pour nous inhabituels, Szambien ajoute avec ironie : «Avant de juger, les deux jurys s'attachent à fixer leurs critères dans l'abstrait, remarquable effort dont les jurys ne semblent pas toujours capables de nos jours». Notons encore que l'on invite le plus possible à l'anonymat et que le jugement est toujours énoncé sur fond d'une esthétique globalisante des beaux-arts par laquelle les mêmes jurys assument la cohérence des choix, comme une sorte de conseil des sages de la qualité de l'espace public. Faut-il ajouter qu'un tel conseil fait cruellement défaut de nos jours?

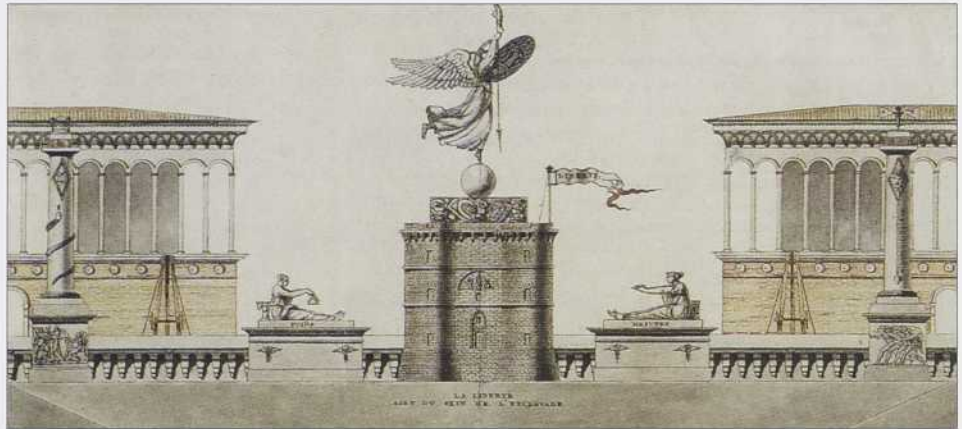
Comme nombre de bouleversements révolutionnaires, celui-ci se préparait de longue date. Mais il est en soi remarquable que le mot «concours» fasse rapidement l'objet d'une rubrique dans l'Encyclopédie méthodique dont Antoine Quatremère de Quincy rédige les articles sur l'architecture de 1788 à 1820. On peut dire, avec le recul historique, qu'il en appelle à une «institution des concours publics», le terme est de lui, afin, dit-il, de «préserver les artistes de l'humiliation que leur fait éprouver l'orgueil ignorant des protecteurs». Sa réflexion

est admirable de finesse, comme en témoigne l'extrait suivant qui résume ce que l'on pourrait appeler, encore de nos jours, le dilemme du jugement : «Le concours a pour objet principal d'ôter aux ignorants le choix des artistes qui sont chargés des travaux publics et d'empêcher que l'intrigue n'usurpe les travaux dus au talent. Il faut donc d'une part que les artistes ne puissent point intriguer et de l'autre que les ignorants ne puissent pas choisir : mais si les artistes jugent, ou se nomment juges, voilà l'intrigue qui s'agite de plus belle, et s'ils ne se jugent pas, ou ne nomment pas leurs juges, voilà l'ignorance qui de nouveau influe sur les choses».

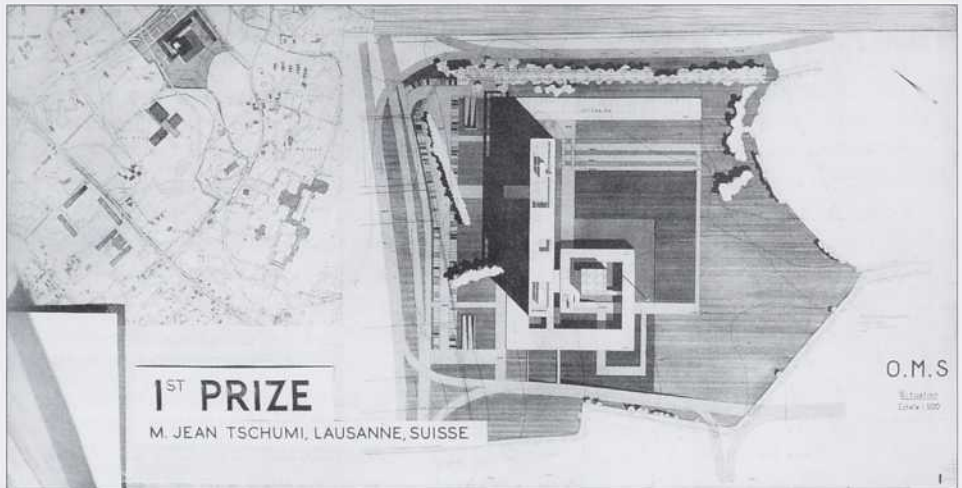
On dresserait avec intérêt l'histoire des concours au XIX^e siècle pour suivre leur rapport à la double montée en puissance de l'académisme des beaux-arts et du positivisme scientifique, mais il faut déplacer le curseur historique d'un peu plus de 12 ans pour buter sur le tristement célèbre concours pour le Palais des Nations organisé à Genève en 1927. On peut à juste titre le désigner comme le choc ultime du néo-classicisme et de l'architecture moderne et le classer dans la catégorie des grandes erreurs historiques du jugement architectural. Il s'agissait de concevoir un édifice symbolisant la réunion des peuples après la Première guerre mondiale. Le jury fit gagner un projet ultra conformiste, celui des architectes Némot et Flegenhauer, contre les projets résolument modernes de Le Corbusier, Hannes Meyer et même Richard Neutra. Le Corbusier ne fut pas qu'un mauvais perdant, il se servit de ce concours comme d'un emblème du combat de l'architecture moderne contre l'académisme et fit de son projet un véritable symbole : et sur ce plan on peut dire qu'il a gagné ce concours, puisque si tout le monde a oublié le projet lauréat construit, l'histoire de l'architecture a surtout retenu les dessins de Le Corbusier : ce qui fait en soi un excellent exemple d'architecture potentielle. Le concours du Palais des Nations a hanté une bonne partie du XX^e siècle comme le symbole de l'incapacité d'un jugement à rechercher la meilleure réponse architecturale, qui plus est dans un cas où il fallait justement marquer l'exemplarité de la démocratie à l'échelle mondiale, puisque telle était la mission de la Société des Nations (SDN), ancêtre de l'Organisation des Nations Unies (ONU). Bien que le jury fût essentiellement composé d'architectes, il fit preuve à la fois d'ignorance et d'intrigue. Les architectes suisses auront d'ailleurs de la difficulté à s'en remettre et il leur faudra attendre près de 30 ans, à l'orée des années 1960 pour qu'un autre grand concours, pour l'Organisation mondiale de la santé (OMS) à Genève, ne vienne rattraper l'outrage fait au grand architecte moderne d'origine suisse, par une procédure de jugement, dite irréprochable, qui octroya cette fois le premier prix à autre architecte suisse, grande lignée : Jean Tschumi (fig.2).

Le dilemme formulé par Quatremère de Quincy entre deux des grands maux qui frappent la rencontre des arts et de la chose publique, entre l'ignorance et l'intrigue, prend effectivement tout son sens dès qu'il s'agit de concours. Non pas que le concours crée cette tension, il se trouve des intrigants et ignorants dans toutes les démocraties et dans toutes les cultures, mais disons que le concours a pour défaut de les rendre encore plus évidents, «transparents» serait le mot juste. Le dilemme politique prend parfois des tournures très insidieuses : le concours international pour l'Orchestre Symphonique de Montréal en 2002, fut le plus important jamais organisé au Québec avant celui du Musée National des Beaux-arts du Québec

1. Monument à la Liberté et aux Poids et Mesures. Un bon exemple des nombreux projets de concours de la Révolution française. Une figure de la Liberté, brandissant une pique vers le bas, sort d'une Bastille. De part et d'autre, deux figures assises symbolisent les poids et mesures nouvelles. À droite une colonne porte un thermomètre et une girouette; à gauche le calendrier lunaire. Vers 1791. Auteur anonyme.
2. Siège de l'Organisation mondiale de la santé (OMS). Concours international. Projet lauréat de Jean Tschumi. 1958/1959.
3. Orchestre Symphonique de Montréal (OSM). Concours international pour le complexe culturel et administratif (2002). Projet lauréat non construit du consortium : De Architekten Cie. / Aedifica inc. / Les architectes Tétrault Parent Languedoc et associés.



1



2

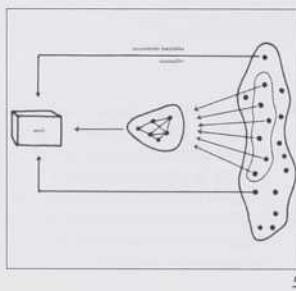
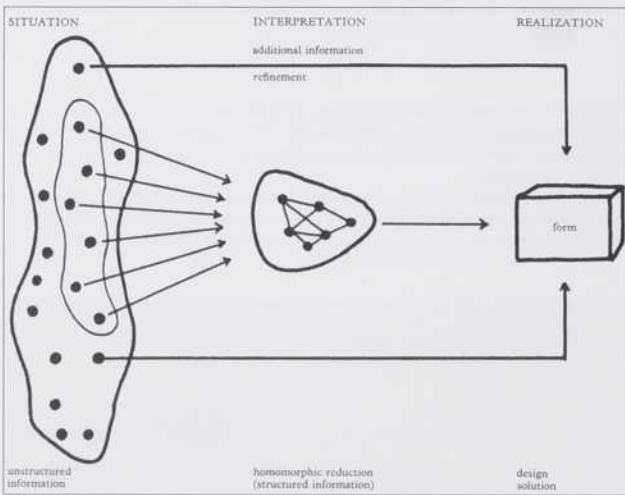


3

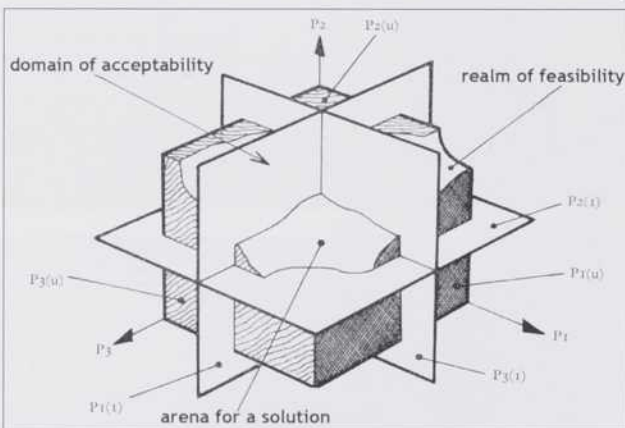
09. En fait de salle de concert, il s'agissait aussi (et peut-être surtout) d'un vaste complexe administratif rapatriant au passage les bureaux du premier ministre du Québec à Montréal. fut organisé par le gouvernement d'alors, d'allégeance péni- niste. Le concours rassembla plus d'une centaine d'équipes à chelle internationale en 1^{ère} phase, 5 concurrents en 2^e phase. Le jury comprenait des noms aussi prestigieux qu'Oriol Bohi- s et Toyo Ito. Mais à peine le résultat fut-il connu, que le nou- au gouvernement, d'allégeance libérale cette fois, décida annuler purement et simplement le concours, d'indemniser s gagnants et surtout d'empêcher la diffusion du rapport du y. On laissa ainsi le champ libre aux plumes journalistiques s plus simplistes, elles s'en donnèrent à cœur joie et ne retin- nt du projet gagnant que sa volumétrie massive, insistant sur monumantalité de la « grosse boîte », ne donnant pas sa place r Orchestre symphonique et passant allégrement sous silence e les architectes avaient à composer avec 100 000 m² réservé s pour l'essentiel à des bureaux : imposante surface entrant ficilement dans une... petite boîte (fig.3).

On le sait, l'histoire des concours est riche en exemples gagner un pro- crises du jugement et il est en soi étonnant qu'il se trouve ot et. Fige- aussi peu de textes théoriques, encore moins de recherches, de Le Corbu- ur comprendre le phénomène et tenter d'apporter quelques rousier ne fin- améliorations à des pratiques dont les architectes ont raison de nsidérer qu'elles sont frustrantes et parfois épuisantes. Ayant us comme- cessé la table des dilemmes, des enjeux et surtout des impas- eme contre- du jugement, venons-en à notre proposition d'un modèle usique si théo- rorique du jugement architectural en situation de concours. t de la P- tôt que de considérer le jugement comme une opération in- ousier : ce qu- dépendante de la conception, il s'agit ici de considérer les jurés e potentiel- me des « re-concepteurs » du lauréat potentiel : comme si bonne part- jugement nécessitait que les jurés convergent sur un projet, é d'un juge- point de se l'approprier dans la décision commune, plus ou rale, qui plus cohésive, de le désigner comme lauréat. Puisque le lau- exemple, l'ort est le « produit » du jugement, ne peut-on dire, dans ce cas, e était la mes- il est le « projet » du jury?

Or certains modèles de la conception informent avanta- entiellement- sement une théorie du jugement. On ne refera pas ici l'his- rance et d- re des « design methods and methodologies » des années 1960 e de la diffic- années 1990. Nous l'avons fait ailleurs, comme plusieurs s 30 ans d- rioniers (Cross 1984, Broadbent 1988, Rowe 1987, Zeisel 1981, s 30 ans d- upin 2010). Je me servirai uniquement de deux ou trois mo- s aux fins de cet exposé. On connaît maintenant à quelles- e ne v- difficultés se sont heurtés ceux qui ont tenté de représenter le- mode de d- minement d'un projet. On a longtemps pensé, par exemple,- reprobable- la conception était analogue à une « résolution de problè- s » (nombreux sont les architectes qui le pensent encore).- rdon Best, jeune chercheur lors du Colloque de Portsmouth- 1967, présenta un schéma de ce qu'il nommait le « design- rty restriction » (fig.4). De la situation initiale — jugée in- e- le concepteur était sensé se diriger vers une « design- tution » — en l'occurrence une boîte - après être passé par- entrelacs d'opérations d'interprétation, et de structuration- nformation. Déjà simpliste du point de vue de ce que vit- concepteur, que pourrait nous apprendre un tel modèle sur- jugement? Il dirait que le jury reçoit une masse de proposi- s, une sorte de tas « d'informations non structurées » (et il- vrai que c'est un peu ce que l'on ressent face à un nombre- jours impressionnant de planches et de projets). Il dirait en-

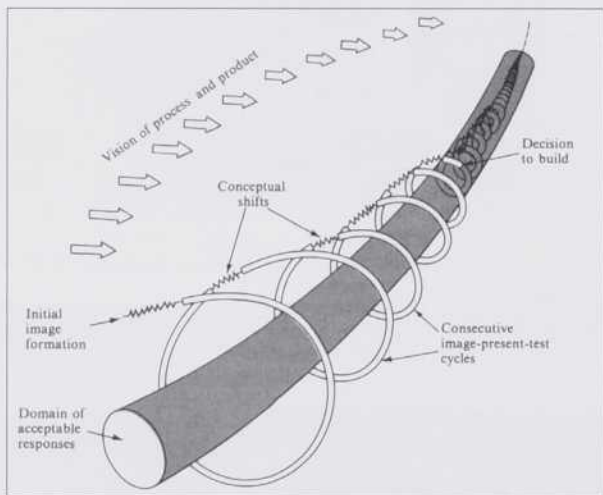


4. La conception comme simplification. Schéma représentant le «design variety restriction» dans la présentation de Gordon Best au colloque de Portsmouth en 1967. D'après «Method and intention in architectural design» Cf: Geoffrey Broadbent, Anthony Ward, Design Methods in Architecture, AA papers, 4, Londres, 1969, p. 157.



5. La conception comme complexification. Version inversée du schéma de B. Archer faisant commencer la démarche de conception par des images préconçues ou «préconceptions» pouvant être des générateurs primaires, des précédents, etc. Contrairement au schéma précédent, plus théorique, celui-ci correspond à une majorité de pratiques professionnelles de la conception.

6. L'aire de la solution. Schéma cartésien caractéristique du modèle de B. Archer distinguant le domaine de faisabilité, le plan d'acceptabilité et l'aire de la solution. La légende de l'image évoque : «l'interdépendance des états de propriété constituant une hypersurface à n-dimensions du domaine de faisabilité». Graphique extrait de Broadbent, G. et A. Ward Design Methods in Architecture, London, (1969), p. 83.



7. Modèle cyclique de la conception (1981). Dans la réédition de 2006, soit 25 ans plus tard, l'auteur reformulera complètement les légendes en les réactualisant au vu des recherches avancées des neurosciences et de l'intelligence artificielle. Le déroulement hélicoïdal est cependant maintenu dans ce modèle qui se veut avant tout une synthèse interdisciplinaire d'obédience behavioriste. Voir John Zeisel, Inquiry by Design: environment, behavior, neuroscience in architecture, interiors, landscape, and planning, New York, (2006), p. 30.

8. Nouveau Pavillon du Musée national des beaux-arts du Québec. Projet lauréat du concours international (2009-2010). Office for Metropolitan Architecture (Agence de New York city).



core que le travail de jugement consiste à identifier la bonne solution après une série de démarches d'interprétation. Mais que nous apprendrait un tel modèle des conflits dans un jury ne seraient-ils que des conflits d'interprétation, sortes de malentendus, des problèmes de traduction?

Il faut en fait retourner le schéma de Gordon sur lui-même pour se trouver plus en adéquation avec ce qui se passe réellement dans la conception et dans le jugement (fig. 5). Car de nombreuses recherches ont montré qu'il ne peut y avoir de solution simple à un problème, d'abord et avant tout parce qu'il n'est pas certain qu'il s'agisse de «problème» comme l'a rappelé Richard Buchanan à la suite de Horst Rittel (1991). Ainsi, on ne peut passer sous silence les préconceptions des juges, de la même façon que l'on ne peut imaginer qu'un concepteur abandonne son projet sans préconceptions. Là encore, plusieurs recherches célèbres (celles de Jane Darke, mais on oublie souvent Donald A. Schön sur ce chapitre aussi) ont montré que non seulement les préconceptions filtrent le regard du concepteur mais qu'elles ont un rôle déterminant, voire nécessaire, dans le déclenchement du processus (ce que Darke appelle les «générateurs primaires»). En matière de jugement, comment nier le fait que chacun des membres d'un jury transporte ses idées préconçues, pour ne pas dire ses préjugés? Ceci étant, quel serait la bonne attitude à adopter face aux préconceptions? En d'autres termes, comment identifier le «domaine des solutions acceptables»? C'est d'une certaine façon ce que Bruce Archer, autre figure historique des «design methods» avait pressenti dès le milieu des années 1960 en présentant un schéma néo-cartésien de la complexité d'une solution (fig.6). L'aire de la solution est l'intersection du domaine d'acceptabilité d'une solution et du domaine de faisabilité. Il en va de même pour le juré qui doit osciller constamment entre ce qu'il juge acceptable et ce qu'il pense faisable dans la situation donnée. Or ces délimitations sont liées à ses connaissances, partant de ses préconceptions et à sa capacité à prendre conscience des limites de ce que l'on accepte et de ce que l'on juge faisable. Combien de fois entend-on dans un jury que telle chose n'est pas faisable, essentiellement parce que l'on ne voudrait pas qu'elle se réalise et non parce qu'elle serait techniquement impossible.

Venons-en à l'un des modèles à la fois les plus synthétiques et, selon mon expérience pédagogique, les plus opérationnels. Je l'emprunte à John Zeisel qui l'avait proposé dans Inquiry by Design en 1981 et qu'il a réédité dans une version inspirée des neurosciences en 2006 (fig.7). Ce schéma est le fruit d'une synthèse de plusieurs modèles hélicoïdaux que l'on rencontre à travers plusieurs décennies d'histoire des modélisations de la conception. Sachant que la démonstration de la validité de ce modèle pour la représentation de la conception n'est pas à faire, je passe immédiatement à ce qu'il pourrait apporter en matière de théorie du jugement. On voit qu'il inscrit un certain nombre d'itérations, partant d'une image initiale, quelles qu'elles gravitent autour d'un domaine des réponses acceptables. Et il est vrai que chaque membre du jury doit considérer un certain nombre de cycles de présentations d'images pour tester sa compréhension des propositions en présence. Mais la comparaison ne suffit pas. Les jurés doivent être en mesure d'opérer des sauts conceptuels — nous en parlerons en termes d'analogie (Chupin 2010) — et finalement ils doivent être

mesure de prendre une décision après un nombre variable de cycles de conception : car on peut dire que le rapport d'un juré sur un projet dépend de cycles d'imagination et de formalisation, d'autres termes il doit se «re-présenter» progressivement ce que sera la meilleure proposition (ce qui ne veut pas dire la meilleure solution). Remarquons également que le modèle n'est pas linéaire, car la perception qu'a le jury du processus est tout sauf linéaire et incrémentale. Il y a bien un point de départ et un point d'arrivée, mais il y a aussi des moments pendant lesquels le jury semble régresser, revenir en arrière, réfléchir. Il lui semble «régresser», car en réalité il a tout de même progressé dans sa compréhension de la situation.

Nous en arrivons à une notion cruciale pour la compréhension de la conception comme pour celle du jugement critique, à savoir que le psychopédagogue Donald A. Schön a particulièrement bien mise en évidence dans ses travaux : la réflexivité (Schön 1983). Il y aurait même une sorte de corrélation entre la réflexivité et puissance de conceptualisation. Il est vrai que les meilleurs concepteurs ne se contentent pas de quelques tours de main, ils enrichissent constamment leurs projets, remettent en question leurs préconceptions, sont capables de prendre de la distance critique par rapport à leur projet, sont capables de se distancier par rapport à leur propre démarche : ils possèdent d'attributs des «pratiques réflexives» selon Schön. Un praticien réflexif doit, le cas échéant, se révéler en mesure de remettre en cause régulièrement jusqu'aux fondements de sa discipline.

Sur le schéma de Zeisel, la réflexivité se présente sous la forme — à l'évidence trop schématique — d'une rangée de flèches accompagnant le déroulement du projet et que l'auteur appelle «*vision of process and product*». Quelles seraient les correspondances en matière de jugement? Tout d'abord, on peut dire que les jurés ne disposent pas tous de la même capacité de réflexivité, laquelle vient aussi avec l'expérience, l'habitude, le savoir critique et surtout la culture inhérente au domaine. Cela veut dire également que les jurés ne peuvent être noyés dans la seule idée qu'ils se font du gagnant (leur projet préféré par exemple, ou celui qu'ils auraient fait à la place des concurrents et des jurés sont aussi architectes) : il leur faut prendre du recul, écouter les points de vue qui remettent en cause le leur, qui suppose de pouvoir reconsidérer un projet qui avait été arrêté trop rapidement dans une phase précédente. Au fond, les jurés sont analogues à ces patrons d'agences d'architecture qui ne touchent plus guère les crayons et les ordinateurs, qui développent une compréhension globale de la situation et tout que l'on convoque à certains moments cruciaux pour : questionner, dénouer, entériner, évaluer, jauger, rediriger, etc. Ces jurés sont moins engagés personnellement dans le projet, ils font autant d'opérations réflexives visant à se mettre à la place de l'autre, visant à sortir du même et de l'identification au projet pour rencontrer l'autre du projet et de soi-même. C'est la qualité indispensable d'un projet que de dépasser largement le mérite de ses concepteurs. On peut dire que plus les jurés seront réflexifs, plus ils seront représentatifs des intérêts collectifs. On parlera ici de conscience réflexive à laquelle on ajouterait volontiers à la fois des considérations éthiques et des ambitions esthétiques : deux termes d'une formulation temporaire du dilemme de la conception et bien entendu du jugement.

Je ne peux conclure sans évoquer une problématique que Georges Adamczyk, Pierre Boudon et moi-même plaçons au centre de notre propre recherche sur le jugement architectural au L.E.A.P. (www.leap.umontreal.ca). Ce phénomène concerne les sauts conceptuels en jeu dans un processus général de projet allant des premières esquisses aux documents quasi définitifs produits pour la diffusion médiatique du projet. Ces sauts de l'imagination et de la cognition, qui ne sont pas toujours uniquement de nature analogique, se montrent par contre dans bien des situations de jugement architectural comme des «conflits d'interprétation analogique». Il est fréquent de constater que les images proposées par les architectes pour présenter leurs projets ne coïncident pas toujours avec la représentation que le jury s'en fait dans son rapport final, laquelle peut à son tour diverger de ce que la représentation journalistique pourra exprimer (White 2007). Là où le programme du concours d'une bibliothèque appellera peut être des espaces ouverts, comme des «livres ouverts» (ce fut exactement la métaphore utilisée dans le programme du concours de la bibliothèque de Château-guay en 2001), les architectes pourront imaginer des «étagères mobiles» (en s'inspirant par exemple du schéma de la bibliothèque de Koolhaas à Seattle), là où le jury retiendra tel projet qui lui paraît une forme de «stockage flexible», la critique et les usagers ne verront peut-être qu'une «boîte», un «coffre à livres», un «entrepôt» de supermarché ou un «jardin intérieur». Or il ne s'agit pas seulement de transmettre des analogies et des métaphores comme on transmet un message ou un témoin, car ces échanges interprétatifs, ces jeux de renvois analogiques, prennent parfois une tournure dramatique conduisant à brouiller la réception des projets, à inverser les décisions et à invalider le processus : le cas du concours pour l'OSM en 2002 reste aussi un douloureux exemple de ce phénomène. En matière de compréhension des problèmes liés aux concours et au jugement il reste donc beaucoup à faire. Mais le phénomène des concours, encore trop rare au Canada, est non seulement un des seuls dispositifs fiables pour assurer la qualité des espaces publics, il s'agit aussi d'une des rares occasions de faire converger les nécessités de la pratique professionnelle et les ambitions de la recherche disciplinaire (fig. 8).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Broadbent, Geoffrey, *Design in Architecture (Architecture and the Human Sciences)*, Londres, David Fulton, 1988.
- Buchanan, Richard, «Wicked Problems in Design Thinking», *Design Issues* vol. VIII, no. 2 1992, pp. 5-21.
- Chupin, Jean-Pierre, *Analogie et théorie en architecture (De la vie, de la ville et de la conception, même)*, collection *Projet et Théorie*, Genève, Infolio, 2010.
- Cross, Nigel (sous la direction de), *Developments in Design Methodology*, Chichester, 1984.
- Darke, Jane, «The primary generator and the design process», *Environmental Design Research Association* 9, 1979, pp. 325-337.
- Rowe, Peter G., *Design Thinking*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1987.
- Schön, Donald A., *The Reflective Practitioner: how professionals think in action*, New York, Basic Books, 1983.
- White, Jacques, «Les déçus et les dessous des concours d'architecture», *ARQ, architecture-Québec*, no. 139, 2007, pp. 46-48.
- Zeisel, John, *Inquiry by Design — Tools for environmental behavior research*, Monterey, 1981.

CONSTRUIRE POUR RÉFLÉCHIR

GEORGES ADAMCZYK

Georges Adamczyk est professeur titulaire à l'École d'architecture de l'Université de Montréal et il en a été le directeur de juin 1999 à juin 2007. Il est chercheur au Laboratoire d'étude de l'architecture potentielle (L.E.A.P.). Il participe à des concours d'architecture, agit régulièrement comme conseiller sur des projets d'intérêt public, siège sur des jurys de concours tant à l'échelle de la ville qu'à celle des objets industrialisés. Il est l'auteur de plusieurs articles, communications, publications et expositions portant sur l'architecture et le design au Canada.

Ce colloque portait sur le jugement et sa critique dans les concours de projets, en architecture, en architecture de paysage et en urbanisme ou les trois à la fois. Il a réuni des historiens, des théoriciens, des philosophes, des pédagogues, des professionnels et des étudiants, futurs chercheurs, qui ont tous contribué à construire une question de recherche originale et de nouvelles connaissances qui touchent toutes les disciplines concernées. Placé au premier plan, le projet conçu en situation de concours, évalué en situation de jury, est un défi. On sait trop bien que le projet est encore souvent perçu comme un simple événement, un fait mineur dans l'actualité culturelle. Pierre Riboulet traduisait bien cette fragilité cognitive du projet, lorsqu'il écrivait en 1980 dans son journal de travail : «Le projet d'architecture est un frêle esquif. Quelques idées, quelques dessins, quelques maquettes que l'on tient au creux de ses mains comme un objet précieux. C'est une conviction secrète et personnelle, autant dire rien face aux monstres froids qui le guettent — la technique, la finance, les règlements, les élections». Deux jours intenses de présentations et de discussions auront fait du projet, ce frêle esquif, un objet de connaissance, apte à nous aider à mieux saisir les enjeux d'une société dans laquelle les projets prennent progressivement la place des institutions.

Il est rassurant de ne pas avoir à conclure ce colloque par quelques vérités sur la vertu, ni par un repli sur les doctrines confortantes du passé ou de l'avenir, ni encore de nous convaincre des prodiges de l'illusion artistique comme rédemption sociale. Nous n'avons qu'à souligner le dynamisme des recherches en cours car c'est ce mouvement lui-même qui peut nous permettre d'avancer dans cet univers d'agencements déconcertants. Agencements techniques toujours surprenants d'images et des mots dans les projets, agencements sociaux toujours plus complexes des publics dans les jurys, suspension entre démocratie représentative et démocratie participative entre jugements d'observation, d'évaluation et de prescription.

Ce colloque aura aussi montré l'importance de la collaboration entre les chercheurs, le rôle essentiel de l'archivage et l'importance des projets autant pour leur conservation que pour mettre en marche des actes de connaissance. Ces échanges ont confirmé le statut de modèle international reconnu au Catalogue des concours canadiens mis en place au Laboratoire d'étude de l'architecture potentielle. Pour les organisateurs de ce colloque, Jean-Pierre Chupin et Jacques White, il y a lieu de réjouir puisqu'un réseau mondial de chercheurs favorisera et rénovant les échanges et l'ouverture de nouveaux territoires de réflexion sur la conception architecturale et sur la compétence à concevoir, clef pour bien comprendre la portée cognitive de ces projets et leur force anticipatrice.

Finalement, pour suspendre cette conclusion sur la critique du jugement, nous nous demandons, comme Peter Collins, faut être raisonnable pour être justifiable. Citons-le librement alors qu'il citait lui-même Viollet-Le-Duc «Un architecte se perfectionne parfaitement bien que lorsqu'il conçoit un bâtiment, sa démarche raisonnée se déroule comme une séquence d'activités rationnelles, c'est-à-dire comme une série d'inspirations, de cette sorte d'inspiration revêtue d'une distinction particulière à toute œuvre produite par un sentiment vrai, analysé rigoureusement par la raison avant d'être exprimé... La qualité du talent créatif d'un architecte peut très bien être mesurée à partir de la variété des espaces qu'il est capable de concevoir ; mais la qualité de son jugement dépend plus de ses critères d'élimination et des scrupules avec lesquels les applique». Ce que l'on juge n'est-ce pas aussi le jugement réfléchissant de l'architecte lui-même ?



Une vision festive de Montréal ignorée par un jury, Alsop Architects, Orchestre symphonique de Montréal (OSM), Complexe culturel et administratif, 2002, Catalogue des concours canadiens : <http://ccc.umontreal.ca>

Les revêtements **GOODFELLOW**

Ma maison. Ma couleur.

Revêtement de fibrociment durable et écologique

CertainTeed
SAINT-GOBAIN

Contient jusqu'à 50% de matières recyclés



Les revêtements de bois d'aujourd'hui

 **TRADITION**

Couleurs personnalisées illimitées



Système de revêtement de bois d'ingénierie

GOOD *Style*

La beauté qui défie le temps



Des produits torréfiés durables pour un avenir meilleur

Bois Torréfié
Goodfellow

Offert avec fini semi-transparent ou opaque



Mtl. 1 800 361 6503
Qc. 1 800 463 4318
Ott. 1 800 577 7842

facebook .com/Goodfellowinc

GOODFELLOW
SPÉCIALISTES DU BOIS
goodfellowinc.com



CÉRAMIQUE
PORCELAINE
ARDOISE
PIERRE
MOSAÏQUE
REVÊTEMENT SOUPLE
PISCINE
FAÇADE VENTILÉE



DE LA PLANIFICATION À LA RÉALISATION DU PROJET, NOTRE ÉQUIPE D'EXPERTS VOUS ACCOMPAGNE.



M O N T R É A L Q U É B E C O T T A W A T O R O N T O H A L I F A X

CERAGRES.CA