

ENTREVUE AVEC M. JEAN OUELLET, ARCHITECTE  
EX-ÉTUDIANT À L'E.B.A.M. (1946-1952)

À mon point de vue, nous on se situait à l'école dans ce que l'on pourrait appeler une période de transition, la période d'après-guerre.

D'ailleurs certains d'entre nous, dont moi, étions des vétérans de la guerre. J'étais dans l'aviation, il y en avait un ou deux qui avaient été dans l'armée, et à cette époque notre promotion, au moment de notre entrée à l'école, représentait le groupe le plus important d'inscrits, nous étions 20, c'était énorme dans le temps. L'école, à cette époque, calquait vraiment l'École des Beaux-Arts de Paris, où l'architecture était intégrée aux Beaux-Arts, c'est-à-dire l'école d'architecture de Paris, associée à l'École des Beaux-Arts évidemment. On a cohabité dans la même bâtisse sur la rue St-Urbain ; il y avait les artistes, en fait les premières années en arts plastiques qui étaient au rez-de-chaussée, l'architecture était au deuxième étage, et la peinture, la gravure, etc. étaient au troisième étage ; on était pas mal "embarqué" dans cette ambiance-là, surtout que c'était une école assez petite.

Alors, le mode d'admission était sur examen, peu importait les antécédents académiques, on passait l'examen d'admission au printemps pour être admis à l'automne ; il y avait mathématiques, français, histoire, et dessin à vue, au fusain ; pour moi cela a été un peu plus compliqué que pour ceux qui sortaient de l'école, car cela faisait quatre ans que j'avais laissé l'école ; il y avait des questions d'histoire que j'avais déjà oubliées, mais en mathématiques, physique, matières du genre, cela allait assez bien, parce que mon métier dans l'aviation armée m'a fait poursuivre ces matières-là. Enfin toujours est-il que j'ai réussi à passer comme certains autres vétérans. Je pense donc que dans le contexte social de l'époque nous étions à une époque de passage, à quelque chose de différent quant à l'esprit dans lequel l'enseignement était donné. Évidemment, j'ai mentionné que c'était l'esprit Beaux-Arts de Paris, c'est-à-dire que la philosophie, la conception de base que l'on avait de l'architecture reposait énormément sur une vision classique de l'architecture et à cette époque on enseignait les ordres classiques, ioniques, corinthiens, doriques...

Il y avait une certaine rigueur dans cet enseignement-là que ce soit du côté du dessin à main levée, au fusain, du modelage, de l'utilisation de l'aquarelle, du lavis, des choses comme ça... il y avait une certaine discipline qui était assez poussée, on consacrait un temps assez convenable

à tout ça. Du côté de la composition architecturale, c'était beaucoup plus axée sur la façon classique de voir les choses, il y avait comme élément peut-être d'ouverture une certaine pratique que l'on avait à l'école à l'époque qui nous amenait chaque mois à faire, par exemple, ce que l'on appelait des esquisses-esquisses ; alors ces esquisses-esquisses-là appartenaient à un programme qui nous était donné le matin, que nous devions réaliser dans la journée et ensuite il y avait une critique ; mais la critique se faisait pour l'ensemble de l'école non pas l'ensemble d'une classe, cela avait un certain intérêt, c'était presque un quasi-spectacle !

C'était peut-être des occasions assez rares où chacun allait un peu de son imagination pour trouver des trucs dans un temps relativement limité. Au-delà de cela, il y avait évidemment des projets que l'on poursuivait tous les après-midi. C'était des projets proposés par les professeurs ; il faut dire que les professeurs n'étaient pas très nombreux à ce moment. Il y avait certains cours peut-être moins nombreux que ce que l'on a aujourd'hui, dans les domaines comme les mathématiques, le complément physique, résistance des matériaux, charpente, construction ; ces cours-là nous étaient donnés en général par des professeurs que l'on appelait chargés de cours qui venaient un certain nombre d'heures par semaine ; ça touchait pas mal un peu tous les aspects de la construction, en incluant la mécanique, l'électricité, de façon assez élémentaire ; parfois c'était donné par des ingénieurs comme la charpente, des fois certains cours de mécanique ou d'électricité nous étaient donnés par d'autres architectes comme professeurs chargés de cours. Là où en cours de route on a constaté une assez grande faiblesse, c'est du côté de la composition architecturale ; il y avait peu de professeurs en réalité au début, de sorte qu'il était assez difficile d'avoir un suivi dans toutes les années du cours, données évidemment dans la même salle ; par contre, il y avait un aspect qui n'était pas négatif, c'est que travaillant dans la même salle et bien il arrivait assez souvent que des plus jeunes, des premières années, aillent aider des finissants sur des projets, ce qui les amenait à ce que l'on fait aujourd'hui dans les I.U.T. : avoir un certain apprentissage de contact avec les plus avancés. En fait, on ne pouvait pas considérer ça de façon absolument négative, mais cela n'avait pas la structure organisée que l'on pouvait trouver dans une école mieux structurée. Au tout début, on faisait des projets pris dans des articles assez classiques, généralement inspirés de projets faits dans les écoles européennes ; par exemple : la maison d'un chasseur, ou le petit pavillon dans un parc, fait avec l'esprit classique que l'on peut imaginer ; enfin c'était des projets qui étaient généralement pigés en dehors de notre contexte, ce qui n'était pas mauvais d'un côté ; c'est utile que l'on voit quelque chose en dehors, mais lorsque

l'insistance était uniquement là-dessus ça nous isolait un peu de la réalité. Il faut dire aussi qu'à ce moment-là, on portait une assez grande attention à comprendre les ordres classiques, les cinq ordres, Vignole et Vitruve... cela avait une assez grande importance. Mais je pense que dans ce temps-là les étudiants avaient plus de flair ; j'espère que là je ne suis pas injuste envers les professeurs du temps, parce qu'ils n'y étaient pour rien et qu'il y avait des budgets insuffisants et tout le reste... les ressources humaines et les étudiants avaient plus de flair pour pressentir les mouvements de l'architecture contemporaine en général. Il y avait de très bons professeurs, certains d'entre eux très consciencieux, mais qui évidemment, avec les salaires probablement assez minables, et puis aussi assez limités pour le nombre d'étudiants qu'ils avaient à orienter, étaient prêts à montrer des techniques de la construction assez traditionnelles ou des styles d'architecture plus classiques ; mais à ce moment-là, chez les étudiants, il y avait déjà des mouvements, disons que l'on relaquait du côté des architectes contemporains, des révolutionnaires de l'architecture contemporaine : Le Corbusier, Mies Van der Rohe, Wright... qui ont amené une certaine réforme de l'architecture à travers le monde, qui avaient une assez grande influence sur les jeunes.

Q. Vous les avez connus comment ?

R. On les connaissait à travers les publications, les revues, les livres. Il y avait peu de contact entre ces personnes et les étudiants eux-mêmes.

Q. Est-ce que la littérature était accessible?

R. Oui, mais évidemment on n'avait pas les bibliothèques comme l'on a aujourd'hui, et en fait c'était surtout par des étudiants plus dynamiques que d'autres que la diffusion se faisait ; certains s'engageaient dans des discussions sur l'optique de l'architecture de Wright ou Mies Van der Rohe ou Le Corbusier, etc. cela amenait des fois des discussions animées entre ceux qui étaient contre ce mouvement-là, le considérant comme un mouvement matérialiste dans une société où la culture était classique, et où on la voulait ainsi, classique ; alors c'est un peu dans un climat comme ça que l'on a évolué. J'ai gardé de ça, l'impression qu'il y avait une part de notre formation qui venait justement des échanges entre les étudiants, à un point tel qu'une année, j'étais en

troisième année, on avait eu la visite d'un jeune architecte lui-même vétéran de la guerre, je pense qu'il avait été blessé à la guerre, quoi qu'il en soit il venait à travers l'UNESCO visiter les écoles d'architecture, et il était venu travailler avec nous, pendant une période de trois mois, et c'était pendant une année où l'on était mal équipé comme professeurs en composition architecturale ; on n'avait pas de professeur, cela a donc été une occasion pour nous de s'intéresser d'une façon particulière à l'habitation par exemple. C'était un problème, à cette époque-là ; plusieurs des professeurs avaient des mentalités un peu traditionnelles considérant cela comme un problème en dehors de l'architecture : faire de l'habitation c'était un problème social, économique, mais ce n'était pas un problème d'architecte ou d'architecture, parce que ça ne se prêtait pas à une certaine préoccupation d'expression formelle... , mais ce professeur-là était venu travailler avec nous sur un projet d'une petite quinzaine de maisons, et cela avait éveillé chez nous pas mal d'intérêt, même si les résultats du travail que l'on avait fait étaient assez modestes et ordinaires ; mais l'intérêt que cela avait suscité avait été assez grand, qu'à partir de là je pense qu'il y en a beaucoup dans l'école, et pas seulement dans l'école qui commençaient à s'intéresser non seulement aux problèmes de la bâtisse, mais aussi aux problèmes contingents, urbains, l'entourage, etc. Il s'appelait Jacques Laperre et il faisait ce voyage en tant que boursier ou quelque chose comme ça, à travers différentes écoles, et j'ai l'impression que dans sa formation il avait un peu plus de maturité que nous étant donné le milieu dans lequel il avait vécu. Pendant sa formation il s'était intéressé de façon plus moderne aux problèmes sociaux et économiques liés à l'architecture, qui n'étaient pas très développés, mais qui avaient commencé dans les écoles européennes et qui avaient eu une certaine influence sur des gars comme Gropius, tous ces personnages-là, mais qui n'étaient pas dans l'orientation, dans l'optique Beaux-Arts qui, elle, était beaucoup plus classique, mais d'une façon formaliste.

Ce qui était à l'honneur, c'était le grand prix de Rome ; en fait on aurait pu prendre le stade olympique, cela aurait été un beau sujet pour cette façon d'aborder le problème de l'architecture. Alors cette année-là, sauf pendant cette période, on avait passé toute l'année sans avoir un professeur de composition architecturale.

Q. Monsieur Venne était-il parti à cette époque-là ?

R. Monsieur Venne était là, mais il était occupé avec la 4<sup>ème</sup> et 5<sup>ème</sup> année..., en tous les cas il y

avait trop peu de gens, il y avait Pierre Morency, qui travaillait d'une façon assez ardue, mais je pense qu'effectivement, ils étaient deux à enseigner la composition architecturale pour les six classes ; on avait commencé à engager des professeurs à temps partiel qui venaient aider un peu pour les ateliers, mais cela était tout nouveau.

Q. On m'a dit qu'il y a eu aussi des vétérans qui avaient été engagés après 45.

R. Oui, on en a eu au moins trois ou quatre ; c'était des architectes diplômés de l'école, et qui étaient devenus professeurs à l'école, mais pas à plein-temps ; c'est un peu comme ça que ça s'est passé cette année-là.

Je m'en souviens bien parce que justement, c'était mal organisé.

À cette époque-là, l'école des Beaux Arts était sous le secrétariat de la Province et l'architecture était un département de l'école assez autonome au départ. Ce que je vous ai dit cela se passait en 48 ou 49... par la suite lorsque j'étais en quatrième année, il s'est produit un événement à l'école assez inusité pour l'époque : on a fait notre révolution ! En fait aujourd'hui cela passerait comme un événement assez ordinaire pour nos institutions d'enseignement, à l'époque cela a fait un scandale. À un moment donné, des étudiants se sont réunis, se sont regroupés pour faire la grève ni plus ni moins, en communiquant directement avec le secrétariat de la Province pour se plaindre des conditions dans lesquelles l'architecture était enseignée, et se plaindre de la direction de l'école, ce qui était une façon peut-être injuste étant donné que la direction, à cette époque, vivait des contraintes qui étaient celles du temps ; mais de toute façon, je pense que ce qui était important, c'était de faire ressortir l'insuffisance qui existait soit au niveau des ressources ou des enseignants eux-mêmes.

Q. C'était donc plus au niveau des ressources que sur le contenu comme tel ?

R. Cela touchait les deux parce que dans une situation comme celle-là les étudiants font très peu la part des choses : c'est un bloc. À ce moment-là, l'enseignement était mauvais, les orientations, la façon de faire la critique, la façon d'enseigner l'architecture, une sorte d'attitude un peu retardataire ; à part la révolution de l'architecture contemporaine, tout y passait. Alors, c'est pendant cette année-là qu'il y a eu des changements radicaux : le gouvernement a donné suite à

nos revendications, et par la suite on a eu un commencement, disons lorsque l'on était en dernière année, de restructuration, un nouveau directeur qui venait de France, mais qui n'est pas resté longtemps ; il y a eu des nouveaux professeurs qui arrivaient comme André Blouin, qui lui était un jeune architecte diplômé, français, qui arrivait au pays ; il est entré à l'école ; enfin plusieurs jeunes professeurs, qui sont repartis.

Ah ! Oui l'autre, c'était Deneyer, qui, je pense, a amené quelque chose à l'école de nouveau. Alors, je pense que cette sorte de remous qui a eu lieu à l'école a amené des éléments nouveaux dans l'école comme le personnel d'enseignement, des modifications progressives de l'enseignement, une modernisation des optiques dans lesquelles l'architecture elle-même était enseignée ; et puis, je pense que cela a été le début d'une réforme évidemment qui s'est continuée d'une façon progressive jusqu'à aujourd'hui.

À cette époque, on a commencé à parler d'association possible avec l'université, il faut dire qu'à l'époque on avait des liens assez étroits avec l'université surtout à travers les étudiants, les étudiants de l'école d'architecture étant considérés comme partie de l'A.G.E.U.M. (Association générale des étudiants de l'Université de Montréal) ; on avait les mêmes activités. Donc il y avait un lien peut-être pas formel au niveau de la pédagogie de l'enseignement, mais au niveau des étudiants ; on commençait donc à cette époque à parler d'association avec l'université quoique pour plusieurs ce n'était pas nécessairement souhaitable, car certains voyaient un rapport entre l'enseignement de l'art et l'enseignement de l'architecture.

Q. Pour quelles raisons souhaitait-on avoir un lien plus étroit avec l'université?

R. C'est qu'en étant associé à l'université, on pouvait penser à un enseignement beaucoup plus près de la logique d'une culture rationnelle dans ce sens que, non seulement il s'agissait de faire des formes, des formes fonctionnelles, mais de partir de programmes qui eux-mêmes impliquaient une certaine réflexion, une certaine organisation, un certain sens, et puis peut-être une certaine mode du côté des connaissances des matières scientifiques et techniques, mathématiques, etc. Par contre, je ne pourrais pas dire que ce que l'on a eu c'était mauvais, mais avec la pénurie de personnel enseignant dans ces matières-là, ce n'était peut-être pas à la hauteur de ce à quoi l'on pouvait s'attendre, puis ce à quoi par exemple une école comme Mc Gill pouvait arriver. Mc Gill était associée, partie intégrante de la faculté d'engineering ; donc elle avait déjà

des apports à ce niveau assez important du côté des enseignants dans les matières techniques, scientifiques, alors que chez nous c'était plutôt pauvre. Il y avait aussi, je pense, le prestige universitaire qui pouvait avoir une certaine valeur, mais il restait quand même malgré tout des liens avec l'enseignement des arts plastiques.

Q. Est-ce qu'il y avait beaucoup de liens à l'intérieur de l'école ou était-ce deux mondes ?

R. Ce n'était pas des rapports formels, c'était des rapports entre les étudiants ; certains étudiants qui allaient travailler avec des sculpteurs, ou des choses comme ça, mais c'était des rapports en proportion assez limités, où les étudiants allaient quelquefois dans les ateliers de peinture pour voir ce qui s'y passait ; moi-même j'ai souvent assisté à des critiques d'Alfred Pellan qui faisait périodiquement des critiques des travaux de ses étudiants. Je les trouvais à ce moment-là assez constructives, peut-être autant que celles que je pouvais avoir en architecture. Alors, je pense que c'était la nature des liens, c'était plutôt des liens d'amitié qui se créaient entre les étudiants, puis d'ailleurs à travers, par exemple, l'association d'étudiants des Beaux-Arts qui englobait aussi l'architecture. Il s'y faisait toutes sortes d'activités dont la plus marquante était le bal masqué à Noël. Cela donnait une certaine animation.

Q. Après votre départ, que s'est-il passé ? Mais peut-être n'étiez-vous plus en contact ?

R. Non, je n'étais plus en contact, mais je pense que le gros du chemin avait été fait ; ensuite, l'année suivante, je pense que Monsieur Deneyer était retourné en France, et puis c'est à ce moment-là que Pierre Morency a été nommé professeur directeur intérimaire ; c'était un des diplômés de l'école qui avait été assistant-professeur dans le régime antérieur.

Il avait fait une maîtrise en architecture, il avait eu une bourse parce qu'il était passablement brillant, et il était allé étudier à Harvard et quand il était rentré, il avait été engagé comme assistant-professeur en composition architecturale, lui plus Émile Venne cela ne faisait pas une équipe très très forte. Par la suite après le départ de Deneyer, si je m'en rappelle bien, c'est lui qui avait été nommé directeur intérimaire.

Q. Est-ce que lui était ouvert sur les nouvelles directives ?

R. Oui très ; je dirai même que c'est lui qui a, du moins dans mes souvenirs, le plus entrepris, travaillé, à rendre l'école "intégrable" dans un contexte universitaire. Je pense qu'il avait vécu une époque très stressante et très difficile, qui l'avait peut-être un peu démoralisé, à cette époque-là. Ce n'était pas un cadeau de prendre une école dans les moments de remous, où les remous avaient beaucoup plus d'effets qu'aujourd'hui, dans ce sens que c'était inusité ; aujourd'hui une grève tout le monde s'y attend, on s'en accommode ; dans ce temps-là, c'était tellement inusité que ceux qui pouvaient être concernés, touchés, pouvaient être démolis ; alors cela n'avait pas le même impact.

Q. Est-ce qu'il y a eu d'autres professeurs engagés?

R. Oui, en fait je dirais que par la suite, l'enseignement s'est progressivement diversifié et le nombre de professeurs s'est enrichi, il y a eu une amélioration progressive, et puis c'était vraiment petit. Moi quand je regarde cela, je vois que l'époque où j'y suis allé, c'était vraiment le passage d'une époque à une autre époque, une architecture prise avant-guerre si l'on veut et un enseignement de l'architecture plus contemporain, je dirais même qu'à partir de l'époque où l'on était là, on avait un certain souci de se situer sur un plan au moins équivalent des autres écoles à travers le monde et, particulièrement, du continent nord-américain Toronto, Mc Gill, et les écoles américaines et d'ailleurs ce n'est pas tellement longtemps après qu'il y a eu une étude sur les écoles d'architecture au Québec, en 1964 ; c'est cette évolution qui a amené cette étude. Je pense que cela a été une évolution assez pénible, difficile, quand même ; il y a eu un progrès, mais pas très rapide, très gratifiant sans doute. J'imagine que c'était souvent un progrès accompagné de frustration d'insuffisance de toutes sortes de choses ; c'est pour cela qu'en définitive on a fait une enquête sur l'enseignement de l'architecture au Québec. Par contre je dirais, comme aujourd'hui d'ailleurs, lorsque l'on se compare avec d'autres institutions d'enseignement de cette époque on sent que des décalages peuvent exister, c'est-à-dire que l'on pouvait être en retard sur d'autres, mais pas d'une façon radicale, pas d'une façon décisive, peut-être plus au niveau des ressources présentes qu'au niveau des idées ; j'ai mentionné que les étudiants avaient des idées avancées même plus que les professeurs en général, mais c'était un peu la même chose dans d'autres universités, d'autres écoles, comme Mc Gill, excepté qu'à cette époque ils ont eu de meilleures ressources ; ils étaient peut-être un peu plus en avance, mais pas de beaucoup.



Q. Aviez-vous des liens avec Mc Gill à cette époque ?

R. Assez fréquemment, mais toujours à travers les étudiants ; on allait à des soirées en commun où les étudiants des Beaux-Arts allaient rencontrer les gens de Mc Gill, prendre une bière, les "parties"... et rencontrer certains professeurs qui participaient avec les étudiants ; je me rappelle d'être allé souvent à Mc Gill comme ça.

Q. Au moment où vous avez commencé, les professeurs venaient-ils majoritairement de l'étranger?

R. La grande majorité c'était des professeurs qui avaient été formés ici, sauf Venne qui avait été formé aux Beaux-Arts de Paris ; et Poivert, mais qui, à l'époque, était trop vieux pour nous enseigner et qui venait faire son petit tour, et lui venait des Beaux-Arts de Paris ; mais cela existait de moins en moins, c'était de plus en plus des gens d'ici ; à part le moment où Blouin et Deneyer sont venus ; c'était des gens de l'extérieur.

Il y a eu plusieurs Européens dont j'ai oublié les noms, même parfois des Québécois, comme Beaulieu, qui avait étudié à Paris. On sent que les éléments solides que l'on avait ou du moins un bon nombre des professeurs présents avaient eu une formation à l'extérieur sauf ceux qui enseignaient du côté des techniques, cours de construction, mécanique, électricité ; tous ceux-là étaient en général des gens qui venaient de polytechnique ou des architectes qui étaient dans la pratique courante et qui connaissaient assez bien la construction. Mais pour l'enseignement de la composition architecturale à une certaine époque, Poivert avait une certaine préférence pour les gens qui avaient fait leur formation en Europe, très peu des États-Unis.

Vous avez certainement entendu parler de Pierre Morency...

... Les projets privilégiés, c'était les projets qui concernaient l'art religieux et les églises, à tel point que l'on a vu immédiatement ou quelques années par après un paquet d'églises qui se construisaient au Québec, et qui ont été construites justement assez souvent par des gars qui avaient eu cette sorte d'inspiration de faire des églises à l'école même, et je pense que l'un des éléments qui nous avait influencé, c'était les publications que l'on recevait qui s'appelaient "Art

Sacré" et où il y avait des écrivains comme le Père Couturier qui avait : écrit une histoire de nos architectes canadiens de l'époque, sur M. Parizeau et deux ou trois architectes du temps ; le père Couturier et le Père Regamey. J'ai gardé quelques numéros de cette époque ; à l'époque, on parlait à la fois d'art et d'architecture sacrés ; cela nous avait beaucoup impressionné parce que tout était dit dans une optique assez moderne, apte à nous intéresser si l'on veut ; on sait que l'architecture en soi est un langage et l'architecture religieuse a des possibilités de langage que l'on ne trouvera pas dans un bâtiment commercial ou un édifice à bureaux.

Q. Il y eut Dom Bellot aussi?

R. Oui, Dom Bellot eut à l'école quelques adeptes, mais en général il n'a pas eu une influence profonde ; il était considéré par beaucoup un peu superficiel et artificiel si on le compare à "Corbu" et à la chapelle de Ronchamp ou des choses comme ça.

Q. Il y avait aussi la préoccupation d'urbanisme, je me rappelle d'un projet de Jean-Paul Pothier, de logements ouvriers référant de façon explicite à la pensée des C.I.A.M. (Congrès International d'Architecture Moderne).

R. D'ailleurs on avait déjà commencé à y penser, pendant la période où nous avons travaillé avec le Belge de l'UNESCO, et on avait commencé à aborder le problème dans cette optique-là de l'architecture populaire intégrée dans des contextes urbains ; vous savez, à cette époque-là, il était plus courant d'éliminer des taudis que de rénover ; il y a eu une certaine évolution dans ce sens, on parlait d'élimination de taudis, on a commencé à penser qu'en éliminant des taudis, il fallait bâtir du neuf parce qu'il y avait des besoins en logements, et puis il y avait l'abbé Pierre qui faisait sa propagande pour des logements pour les plus défavorisés, les pauvres comme on les appelait, et puis tout cela a évolué. On a arrêté de parler d'élimination de taudis et on a commencé à parler de rénovation urbaine, on en est venu jusqu'à la restauration et puis, à un point ultime, où on en est venu à restaurer n'importe quoi ; c'était à l'extrême, je pense que lorsque l'on regarde cela dans l'histoire on sent que les pensées ne sont pas en bloc, elles ne sont pas totalement articulées, elles viennent puis elles évoluent d'une façon très sensible. À l'intérieur, comme je vous l'avais dit, nos enseignements n'étaient pas au départ très associés à notre milieu ; on faisait un petit pavillon

dans un parc, etc. et je pense que l'essentiel de la révolution portait justement là-dessus, sur ce style de projet sur lequel on travaillait par rapport au milieu dans lequel on vivait ; mais lorsque l'on prenait le problème des taudis, du logement, et très superficiellement, le problème urbain, là on commençait à s'accrocher à notre milieu, et puis parmi les choses qui restaient avec une certaine possibilité d'envol ou d'exubérance et bien il restait les églises ou les stades, des choses telles ; pour le reste, il fallait être assez parcimonieux comme on l'est toujours d'ailleurs dans les possibilités d'expression architecturale, mais lorsque l'on touchait à des églises, et bien là, il n'y a qu'à faire le tour des églises de D'Astous pour en voir de toutes les couleurs. D'ailleurs D'Astous était dans ma classe et c'était un fervent de Frank Lloyd Wright, à tel point qu'il est allé par la suite étudier chez Wright et il a voulu m'amener, mais j'ai dit : non Wright c'est trop "pharaon".

Q. Vous étiez porté sur quel type de projet ?

R. J'étais plus intéressé par Le Corbusier, parce qu'il faisait plus une approche urbaine et sociale, même si cela ne se traduisait pas toujours par des options que l'on trouverait aujourd'hui vraiment recommandables, parce qu'au fond Le Corbusier avait un pied qui était foncièrement, au point de vue de l'architecture à proprement parler, de l'architecture comme langage, dans l'architecture contemporaine ; mais comme conception sociale, il était encore au 19<sup>ème</sup> siècle, c'est à dire dans le sens que lui il imaginait les villes. Par exemple, son principe de ville c'était qu'à un certain endroit on avait le quartier industriel et pas loin du quartier industriel, mais séparé par le rideau de verdure, il y avait le quartier résidentiel ouvrier ; alors il y avait encore cette notion-là de l'ouvrier par rapport au reste de la population, il y avait une différence de classe qui était encore sous-jacente, donc qui était loin de la conception moderne, d'une sociologie moderne si l'on veut ; dans ce sens-là, il était un petit peu en retard, mais il avait peut-être comme avantage d'être un haut-parleur assez impressionnant à tel point qu'il a réussi à se faire entendre, même aux États-Unis ; il avait un don. D'ailleurs, je pense que tous les artistes ont ce don-là : une sorte de talent d'homme de théâtre.

Q. Mais pour vous, cela devenait des arguments de taille, c'est-à-dire qu'il était là et avait une certaine reconnaissance, et cela vous permettait de bien appuyer certaines de vos revendications sur des choses qui se passaient à l'extérieur ?

R. Si je me rappelle bien, pour identifier ces personnages-là de la révolution architecturale, les termes que l'on utilisait, c'était schizophrénie, illumination ; on associait cela par exemple au bolchevisme ; en fait tous les préjugés, toutes les typologies y passaient, c'était pour classer ces gens-là.

Q. Est-ce qu'avec la profession il y avait beaucoup de rapports au moment où vous étiez à l'école ? Est-ce que les professeurs étaient en rapport avec les gens de l'association, et plus généralement avec le monde de la pratique ?

R. En ce qui à trait aux rapports avec la pratique, c'était principalement à travers les professeurs qui étaient à temps partiel et qui étaient un peu praticiens. Il y avait peut-être aussi certains rapports au niveau des choix d'invités que l'on faisait venir pour juger des projets de thèse. On les faisait venir à travers l'ordre des architectes, quelques représentants éminents de l'ordre, pour venir juger des projets ; mais peut-être les rapports les plus vivants venaient des étudiants eux-mêmes qui faisaient du travail d'été dans les bureaux d'architectes et qui pouvaient en parler parce qu'ils avaient vécu l'expérience ; ils avaient travaillé à tel endroit, c'était le genre de communications qu'il y avait. Je ne pense pas qu'il y ait eu, dans le temps, des rapports formels organisés sauf lorsqu'il fut question de la réforme de l'école où je pense qu'il y a eu une certaine communication avec les représentants de l'association des architectes et un certain appui... ce n'était pas très évident.

Q. Vous revendiquiez de plus gros moyens, des choses plus fortes au niveau de la construction, et est-ce que cela ne causait pas des tensions, un sentiment d'isolement par rapport à la pratique ?

R. Nous, en fait, on sentait que l'on pouvait être assez près des gens qui étaient dans la pratique de par nos intentions ; évidemment on avait peut-être aussi l'imprudence de penser que la pratique, comme d'ailleurs cela arrive dans les écoles, les gens de la pratique font de mauvaises choses et nous avec nos idées idéalistes d'étudiants on allait changer tout ça ; cela existe partout, j'imagine, alors les gens qui sont dans la pratique faisaient des choses médiocres et nous on allait faire beaucoup mieux.

C'était un peu prétentieux, et on était peut-être plus près que les professeurs quand même à vivre des rapports avec des gens de la pratique.

Q. Le groupe ou les gens qui étaient avec vous à l'École des Beaux-Arts, que sont-ils devenus en sortant ? Ils se sont trouvés facilement du travail ?

R. Pour le genre de formation que l'on a eu, en comparaison à ce que l'on a aujourd'hui, au moins au niveau de la diversité des enseignements et de la disponibilité du personnel, donc je trouve que pour les ressources que l'on avait, on ne s'est pas trop mal débrouillé ; peut-être que l'on a été favorisé par les circonstances, c'est-à-dire que l'on rentrait sur le marché à l'époque de l'explosion démographique, de l'explosion urbaine, des constructions où l'on pouvait construire presque n'importe quoi ; on a peut-être été favorisé de ce côté-là. En général, ceux qui étaient près de moi on s'est raisonnablement bien débrouillé ; mais avec une meilleure formation on aurait fait beaucoup mieux, et je ne parle pas que sur le plan de la qualité esthétique formelle de solution, mais même dans la façon d'aborder le problème, de s'organiser dans la vie, d'organiser une entreprise, faire un bureau d'architecture de plus ou moins grand calibre ; comment tirer le meilleur parti des événements, des problèmes qui se posent à nous, comment sortir le jus des choses ? Je dirais que l'on a vécu une évolution d'une façon presque spontanée, dans le sens que par exemple, il y a des choses que l'on a apprises en cours de route parce qu'on s'est organisés ; par exemple ce que c'est qu'un C.P.M., qu'est-ce que c'est qu'un cheminement critique ; et bien, il était une époque où on en faisait sans le savoir, parce que très tôt on s'est rendu compte que dans la pratique très traditionnelle de l'architecte où l'architecte pouvait étendre son travail sur un an ou deux (et puis j'ai vu certains travaux de mes anciens professeurs qui avaient duré sept ou huit ans), l'architecte n'avait pas besoin de se faire un cheminement critique il commençait des plans ça marchait ça ne marchait pas, il recommençait ses esquisses une fois qu'il avait trouvé un "parti" pour commencer à creuser ; mais tout ça pouvait s'étaler sur deux ans et puis peut-être que ça va en prendre quatre, alors que dans notre temps on commençait à s'organiser, à s'industrialiser vraiment dans le métier de construction, et on commençait à penser de plus en plus "quand est-ce que l'on commence" et "combien de temps va durer la construction", "à quel moment faut-il que les plans soient prêts", "quelle sorte de plan faut-il avoir à tel moment pour pouvoir construire" et cela évidemment nous a amené progressivement à apprendre à planifier le travail. Mais

aujourd'hui, c'est à partir de ces premières expériences que nous on faisait sans l'avoir appris, que se sont développées toutes les techniques C.P.M. (Critical Path Methods). La même chose avec l'industrialisation, on pensait déjà à des modules, on pensait à moduler la construction, à des choses comme des charpentes avec des portiques de douze pieds pour les petites maisons parce que les colombages nous arrivaient dans des longueurs de douze pieds, alors tous ces problèmes nous amenaient à systématiser un peu ce que l'on faisait, et je pense que l'on a été assez rapide ici pour s'adapter aux techniques nouvelles quoiqu'en dise Monsieur Taillibert. La précontrainte, la pose contrainte ou des choses comme cela, on a appris cela bien avant que lui vienne au Canada ; on a des expériences en 1958-1960 dans ce domaine-là au tout début, alors on n'était pas si en retard que cela de ce côté-là ; mais peut-être qu'avec une formation un petit peu plus organisée, on aurait été nous-mêmes un peu plus organisés, on aurait tiré le meilleur parti de tout cela.

Q. Les gens de Mc Gill étaient-ils mieux organisés, c'est-à-dire est-ce que selon vous ils sont allés plus vite?

R. C'est difficile de faire la comparaison, peut-être qu'à ce moment-là, ils avaient une formation un peu plus pragmatique ou pragmatiquement complète, ils avaient un peu d'avance ; d'ailleurs il faut dire qu'à cette époque l'ordre des architectes était de façon prédominante anglophone ; des anglophones dans l'ordre des architectes, il y en avait plus que des francophones, même que beaucoup de réunions de l'ordre des architectes se tenaient en anglais.

Q. Selon vous, l'École des Beaux-Arts a été importante dans la formation des architectes de votre période ceux qui sont intervenus dans les années soixante par rapport à ceux qui ont été formés à Mc Gill ?

R. Je dirais que cela a été important dans le sens que les architectes qui ont été formés à notre école, la seule école francophone que l'on avait : l'École des Beaux-Arts, dans les années soixante, ce sont principalement eux qui ont produit dans un certain secteur. À Mc Gill, les architectes francophones ont surtout produit dans le domaine scolaire, le domaine des institutions, le domaine des projets gouvernementaux, etc. et un peu dans le domaine de l'habitation. Mais les anglophones en général ou ceux qui venaient de Mc Gill ont gardé peut-être d'une façon plus

marquée la prédominance du marché du côté des grands commerces, des bâtiments administratifs, d'affaires, et puis, je dirais aussi dans le logement plutôt luxueux : Rock Hill... C'est à peu près comment s'est partagé en gros le marché dans le Québec. Au point de vue de la qualité, c'est assez difficile d'établir une comparaison parce que la gamme de qualité du côté de notre production est tellement diversifiée à partir de choses qui sont bonnes à aller jusqu'à des choses qui sont vraiment mauvaises. Il y a peut-être un cas d'équipe qui est assez bien organisée, je parle d'une équipe qui a une certaine dimension : Jodoin, Lamarre, Pratte, qui ont actuellement une dizaine d'associés. Ça c'est un groupe qui a évolué surtout à partir de l'École d'Architecture de Montréal ; alors que si je prends P.G.L. (Papineau, GérinLajoie, Leblanc), eux ils ont plutôt frayé à Mc Gill. Cela a donné des équipes à peu près équivalentes comme calibre, mais peut-être orientées un peu différemment dans les secteurs de production, P.G.L. a beaucoup travaillé à l'étranger ; est-ce que l'on peut établir des rapports de distinction au niveau de la qualité ? Je pense que cela serait assez difficile la qualité est différente, mais il y a une certaine équivalence...

D'ailleurs à mon point de vue, il y a quelque chose de fondamental dans une école : c'est peut-être important d'avoir de bons professeurs, mais c'est important aussi d'avoir de bons étudiants, et le matériel prédominant de la qualité d'une école, ce sont les étudiants ; lorsqu'un étudiant est vraiment intéressé, il trouve son chemin même avec de mauvais outils ; il peut arriver pas trop mal à se débrouiller, et d'ailleurs, il ne faut pas oublier que dans toute la révolution industrielle, architecturale, contemporaine, parmi des gars comme Gropius, Mies Van Der. Rohe, Le Corbusier, il n'y en a aucun qui a traditionnellement suivi des cours dans une école d'architecture. Il y en a qui ont eu une formation d'ingénieur et puis d'autres formations, ou ils ont appris à travers l'influence d'un architecte qui était déjà en pratique, mais aucun d'eux n'est sorti d'une école. Alors l'école de ce fait doit quand même avoir une certaine modestie quant à ses aptitudes à former des génies ; je ne dis pas cela pour réduire le rôle et l'importance de l'école, mais j'insisterai pour dire que le talent doit préexister et à partir de là la responsabilité de l'école, c'est de l'exploiter ou de lui donner des racines.