

Melvin Charney, ou les traces d'une mémoire collective

Claudette Hould

Volume 24, Number 98, Spring 1980

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54671ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Hould, C. (1980). Melvin Charney, ou les traces d'une mémoire collective. *Vie des arts*, 24(98), 78–79.

MELVIN CHARNEY, OU LES TRACES D'UNE MÉMOIRE COLLECTIVE

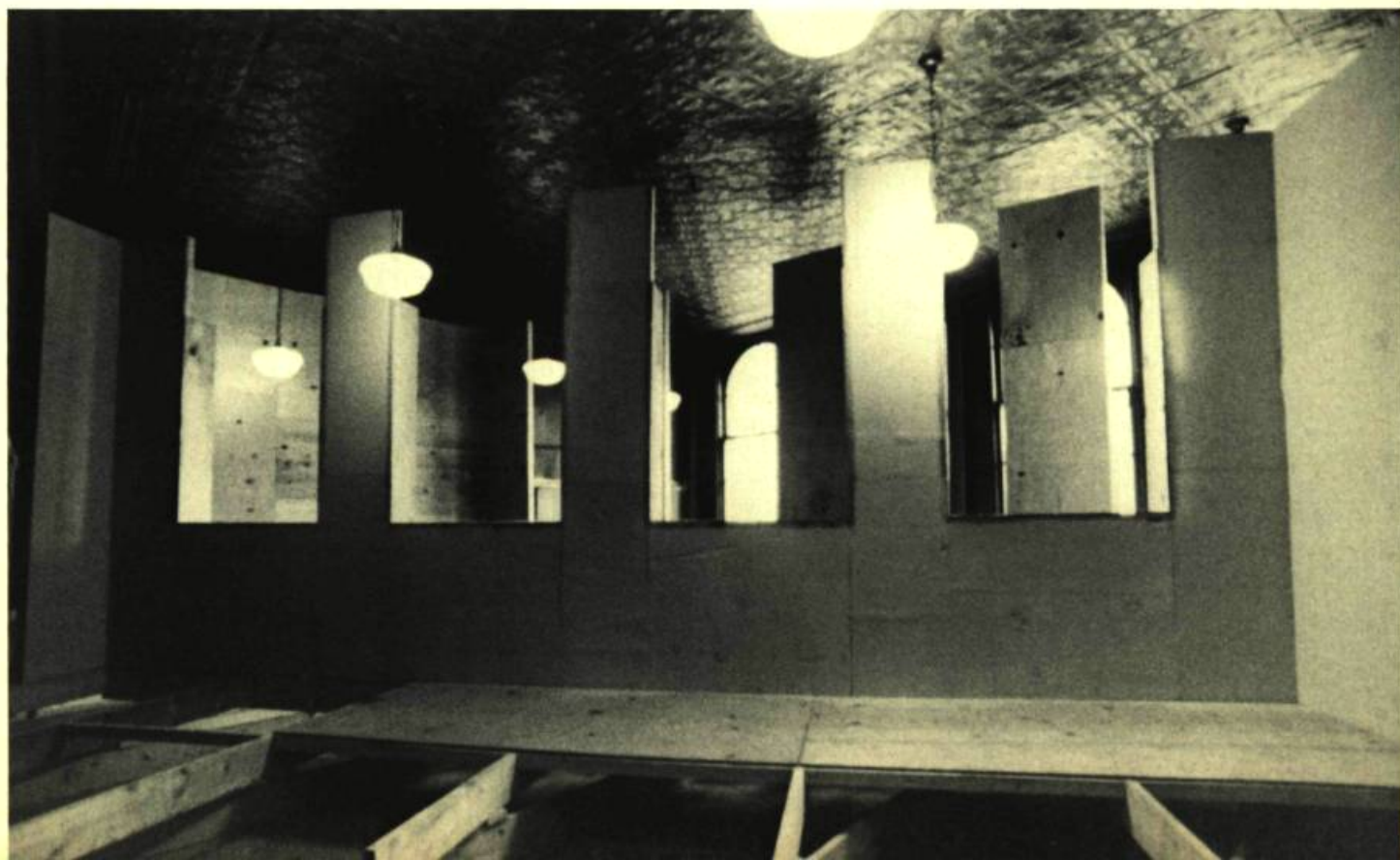
Après New-York (John Weber Gallery), Washington (Protetch-McIntosh Gallery), Cambridge (Graduate School of Design, Harvard University) et Toronto (Musée des Beaux-Arts de l'Ontario), voici que le Musée d'Art Contemporain de Montréal présentait, l'automne dernier, une exposition des œuvres de Melvin Charney. Il s'agissait, cette fois, de nous offrir une vue d'ensemble des multiples recherches de présentation faites, entre 1970 et 1979, par un artiste-architecte engagé. Charney prépare actuellement deux expositions qui se tiendront au Musée des Beaux-Arts de Vancouver, en avril-mai, et à la Galerie Art et Culture, à Paris, en novembre.

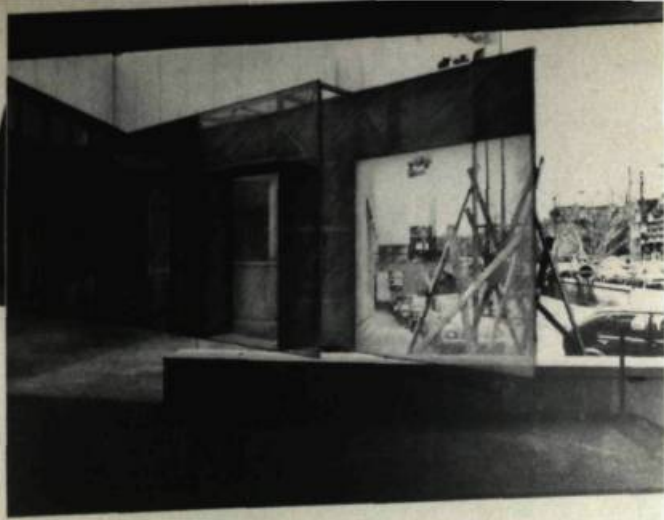
Partant du principe que tout acte créateur est un acte symbolique, il est facile de retracer dans les créations de Melvin Charney des intentions analytiques et critiques, voire ironiques. Derrière les dessins, les collages, les photographies retouchées et les constructions en trois dimensions, on découvre non seulement une analyse aigüe de l'architecture et de ses fonctions, tant sociale qu'économique, ainsi qu'une critique mordante de son fonctionnement, mais, en même temps, un geste de création d'objets conçus comme objet d'art.

Fondée sur une connaissance précise de l'histoire de l'architecture et sur un retour ponctuel sur les significations de son déve-

loppement depuis l'Antiquité, l'analyse de l'architecture le mène à remettre systématiquement en question les conventions artistiques qu'elle amalgame.

De 1970 à 1978, il «tire des leçons des services de presse» qu'il présente sous le titre: *Un dictionnaire*. Loin de se limiter à une typologie *choisie* de la construction, il inventorie le bâti en tant que véhicule de significations ajoutées, soit par une pratique architecturale inféodée à l'architecture prémoderniste monumentale, soit par la présence du bâti contemporain dans des événements qui font apparaître l'architecture à la fois comme le symbole et la matérialisation «d'un système qui déforme la distribution des ressources». Ces images, tirées des journaux, sont magnifiées par un découpage perfide et des juxtapositions qui en disent plus long que tout discours. Ce sont les œuvres sur papier (dessins, collages, photographies) qui traduisent le plus la tendance critique de Charney pour qui l'architecture est avant tout un des appareils du pouvoir de l'État, répressif et idéologique: la censure que les *Maisons de la rue Sherbrooke*, conçues à l'occasion des Jeux olympiques de 1976, ont déchaînée chez les autorités municipales en aurait fait la preuve, une fois pour toutes. Aussi, s'applique-t-il à en souligner le discours hypocrite et la volonté dissimulée d'utiliser l'architecture pour leurrer et asservir les citoyens. C'est l'urbanisme, ou du moins ce qu'on appelle l'urbanisme contemporain,





2

qui est le plus touché par le regard lucide qu'il porte sur les réalisations concrètes de la dernière décennie. Il s'en est d'ailleurs expliqué lui-même dans le catalogue de l'exposition¹ et auparavant dans un article² où il précise le sens, par exemple, d'*Une histoire: Le trésor de Trois-Rivières*, en la replaçant dans le contexte culturel et politique de l'histoire de l'architecture au Canada français: l'architecture, qu'elle soit organisée autour du rang ou incarnée dans l'élévateur à grains aussi bien que dans le Complexe Desjardins fut toujours l'expression de la lutte pour une affirmation culturelle. L'architecture vulgaire prend, dans *Une histoire*, des allures de monument telle que perçue, décortiquée et présentée par Charney: symbole de l'émigration rurale vers les zones urbaines industrialisées, la «baraque-charnier» de Trois-Rivières témoigne de la mécanisation des scieries et de la standardisation des matériaux liées à l'industrialisation du Québec à la fin du 19^e siècle, en même temps que de la volonté de vivre des ouvriers qui l'ont construite. Mais ces témoins disparaissent un à un devant les bulldozers d'une société qui, sacrifiant au profit et aux modes, efface trop tôt les traces d'un vocabulaire populaire — qu'il appelle tantôt dialecte architectural — et où une bourgeoisie naïve découvre sur le tard et s'approprie les restes d'un «patrimoine à pointes de diamant pendant que le peuple se meuble en chromé»³. C'est dans les appareils de la Révolution tranquille, les écoles, les universités et les édifices gouvernementaux que s'incarne le projet politique et culturel dont le caractère répressif et obligatoire provoque l'ire de Charney. Aussi, répondant à l'invitation de participer à un concours pour un projet de monument à l'aviation, il envoie quatre-vingt-dix Mémos sur des feuilles de papier quadrillé où il remplace le projet de mémorial à bâtir par des suggestions sur l'utilisation du réseau aérien et des avions existants pour commémorer une invention génératrice de destruction et de mort: que les Vétérans se réunissent dans des hangars désaffectés! Que la population aille revivre les bruits de la guerre dans des avions-monuments ou expérimenter les pénibles simulations de vols et de missions telles que subies par les astronautes (fût-ce par le truchement des nacelles du Parc Belmont ou de la Ronde, où, bien sûr, les Vétérans auraient droit à des tours gratuits)! L'argent ainsi épargné pourrait aussi bien servir à bâtir des habitations à prix modique.

C'est dans ses constructions en trois dimensions qu'il met en relief, par l'analyse et la transposition, les contradictions des conventions traditionnelles de l'art. Ce qui peut ressembler à un décor de théâtre ou de cinéma, bâti et soutenu comme ces derniers par des échafaudages, lui permet, en fait, de transposer toutes lesdites conventions des arts de la peinture (par les surfaces peintes), de la sculpture (par les vides et les pleins savamment calculés sur un système modulaire), de la photographie et, bien entendu, de l'architecture elle-même, pour en souligner le caractère aliénant, plus particulièrement dans l'architecture institutionnelle. *Room 202* et *Édifice* illustrent cette prise de position.

Pour la majorité des humains qui ont connu l'oppression de l'enfermement scolaire, *Room 202* évoque les restrictions physiques et psychologiques liées à une salle de classe. Nous pouvons



3

1. Melvin CHARNEY

Room 202, 1979.

Construction de bois; 9 m 45 x 6,40 x 3,85. Conçue et réalisée pour The Institute for Art and Urban Resources, Project Studios One, New-York, 1979.

2. *Streetwork* (2), 1978.

Dessin, crayons de couleur et de cire sur montagne photographique; 1 m 14 x 76 cm 2.

(Phot. Cedric Pearsons)

3. *Memo Series*, 1969-1970.

62 montages photographiques, xerox, dessins et textes sur papier quadrillé; 28 cm x 46 chacun (détail de la planche 20).

voir à l'exposition un dessin du projet réalisé à New-York, en juin 1979: dans une salle de classe d'une école désaffectée, bâtie à New-York à la fin du siècle dernier, il a construit une double copie exacte de la moitié de la salle de classe, faisant pivoter sur un angle de 30° les murs ainsi construits, de telle sorte que le spectateur-élève ne pouvait voir, à travers la fenêtre-image, qu'une deuxième, puis une troisième fenêtre-image, toute vue directe ou même réelle sur le dehors devenant impossible, symbole puissant des contraintes imposées par les institutions et les processus d'éducation. Selon un processus historique analogue, il enclôt le Musée des Beaux-Arts de l'Ontario (*Streetwork*, 1978) et, à nouveau, le Musée d'Art Contemporain (*Édifice*, 1979) dans des constructions de bois. Les dessins qui se rapportent à ces constructions ne sont pas, à proprement parler, des dessins de projets à construire, pas plus que les constructions ne se conforment aux indications des dessins. Ils sont, par contre, typiques de la démarche analytique et historique du professeur d'architecture qui ne peut ignorer ce que nous apprend l'histoire de l'art et de l'architecture. Tout comme il fait référence à des œuvres de l'Antiquité, de la Renaissance ou du XVIII^e siècle, il déchiffre ce que les constructivistes et les suprématistes du début du siècle avaient tenté de résoudre sous des airs d'abstraction. Pour réaliser une architecture à l'image d'une démocratie rêvée, ils la rendaient transparente par la substitution de murs de verre aux épaisses parois de pierre (Tatlin), d'où l'intersection des plans qui glissent l'un sur l'autre et finissent par flotter dans l'espace (Malévitch, El Lissitsky). Découvrant le poids figuratif des métaphores architectoniques suprématistes, il le récupère en l'incarnant dans des constructions brutes qui lui permettent d'établir avec évidence les liens entre l'objet architectural et l'espace, entre l'intérieur et l'extérieur.

Si les œuvres recèlent toujours un commentaire philosophique et moral sur l'art, l'architecture et la société, elles n'en demeurent pas moins des objets d'art autonomes qui doivent être saisis dans leurs caractères esthétiques. Ce n'est donc pas par hasard qu'Alexander Tzonis, clairvoyant auteur de la sensible introduction au catalogue — rédigé par Charney lui-même — se sente le droit, en dépit de ses réserves sur les classifications de l'histoire de l'art, de faire de constantes références à des artistes consacrés par l'histoire de l'art. De Goya et David à Gustave Doré puis à El Lissitsky, il trace les liens qu'établit la transcription formelle d'une vision engagée du monde. Mais, qu'on l'admette ou non, ces œuvres, en apparence difficiles à lire et dont le message essentiel est ancré dans la critique sociale, provoquent, chez le spectateur averti des catégories esthétiques élaborées par les théoriciens de l'art qui nous ont précédés, une jouissance esthétique fondée précisément sur la connaissance et la reconnaissance de telles catégories. Mais quel contraste avec un art, dit minimaliste, qui nous confine, justement, dans l'esthétisme.

1. Melvin Charney, *Œuvres 1970-1979*, Montréal, Musée d'Art Contemporain, 1979, 64 pages.

2. Melvin Charney, *Modern Movements in French-Canadian Architecture*, dans *Process Architecture*, Tokyo, Mars 1978.

3. M. Jean Morisset, aux audiences publiques sur le Musée de l'Homme d'ici, à Montréal, le 23 novembre 1979.