

# Melvin Charney la sculpture et l'écho

Serge Fisette

---

Le surplus

Art and Surplus Value

Volume 7, numéro 4, été 1991

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/173ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

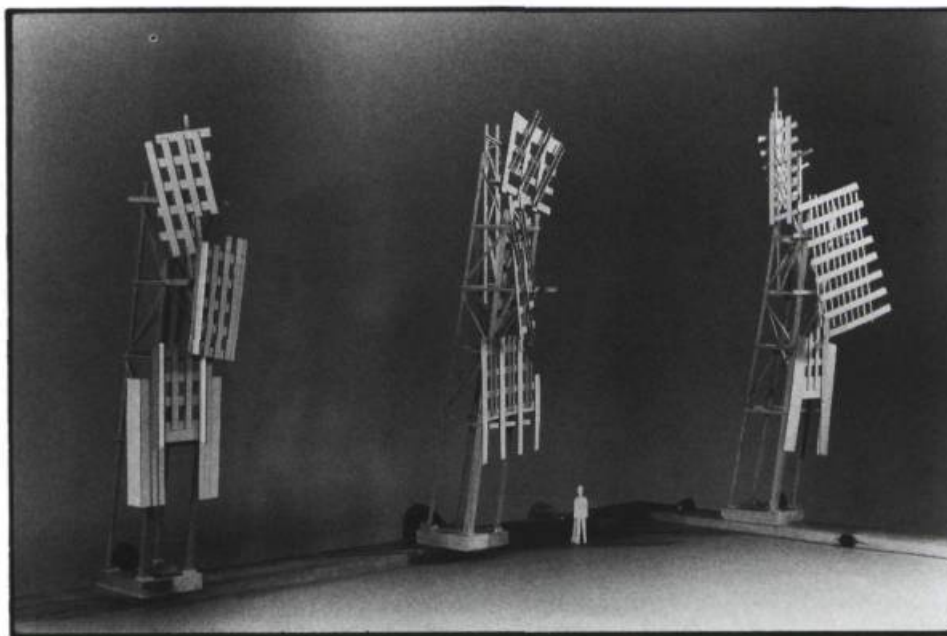
Citer cet article

Fisette, S. (1991). Melvin Charney : la sculpture et l'écho. *Espace Sculpture*, 7(4), 25-27.

# MELVIN CHARNEY

## La sculpture et l'écho

Serge Fissette



Melvin Charney, Tours/  
Cascades d'eau . Place Berri.  
Maquette d'étude, avril 1991.  
Photo : Melvin Charney

*L'architecture est le jeu savant,  
correct et magnifique des formes  
réunies sous la lumière.*

Le Corbusier

«Le sens global de la ville n'existe plus : il a éclaté et l'on ressent le besoin de le reconstruire, fragment par fragment et morceau par morceau, grâce à un long, difficile et minutieux travail de coordination et de réajustement des connaissances et des projets.» (Enrico Guidoni, colloque sur *L'idée de la ville* tenu en 1983, à Lyon!).

À considérer la démarche de Melvin Charney, on a le sentiment que c'est là l'un des objectifs premiers qu'il poursuit de redonner un sens à la ville et à ses architectures, lui dont les réalisations (publiques et autres) s'inspirent directement de cela, entretiennent une étroite relation avec l'espace qui les contient et/ou l'environnement et les immeubles adjacents; l'oeuvre qui cite ses alentours. Une citation à un premier niveau, reprenant et interprétant un motif d'une construction avoisinante; mais une citation aussi dont les racines sont plus lointaines et profondes, s'inscrivent dans le temps, investies d'une dimension historique, sociale et politique.

Cette position pourrait paraître paradoxale. Architecte de formation et professeur à l'École d'architecture de l'Université de Montréal, Melvin Charney aurait la compétence pour construire des édifices. Il choisit néanmoins une autre voie, moins limitative selon lui, celle de travailler en tant qu'artiste («au sens large du terme», précise-t-il). Un artiste dont les oeuvres cependant ne cessent de questionner ces bâtisses que d'autres architectes ont créées. Il les traduit, en extrait des fragments à son gré pour en faire non plus des lieux habitables, mais des espaces imaginaires et paradigmatiques. Des doubles qui, libérés des contraintes du fonctionnalisme (la forme doit exprimer une fonction), portent une signification nouvelle, une signification oubliée dirait-on, ou perdue en cours de route. Comme si, entre l'idée du bâti et la bâtisse achevée, un écart s'était installé, une perte ou une déviation du sens, un certain oubli entre l'objet construit et son projet initial. Comme si l'édifice final ne révélait pas tout, laissait des vides, des silences, des zones grises, inachevées, secrètes. Et c'est ce non-vu que Charney donne à voir, ce non-dit qu'il présente : en parlant des édifices, il les fait parler. Parler une autre langue, ainsi qu'en poésie les mots disent autre chose du langage et à travers lui, qui n'est pas tout à fait celui du quotidien ou de l'habitude. Les mots, en jouant sur un autre registre,

dévoilent autrement; les sculptures, elles, avec leur vocabulaire inspiré de l'architecture, sont avant tout des propositions plastiques déployées dans un lieu; des formes qui définissent et marquent l'espace en même temps qu'elles sont marquées et définies par lui. Puis, dans un deuxième temps, une deuxième lecture, elles nous présentent des architectures. Des architectures que nous ressentons dès lors d'une autre manière. Au-delà du seul besoin utilitaire par lequel nous les appréhendons habituellement, elles surgissent alors en pleine gratuité, sans que notre perception ne soit conditionnée, comme elle l'est toujours, par cet usage routinier. Charney change notre perception mais aussi notre position à l'égard du construit. L'édifice qui nous incluait, là où nous logions ou travaillions, désormais nous exclut, impose une distance. Nous qui le "vivions" de l'intérieur, maintenant nous le pressentons de loin; nous



qui, en y déambulant, ne le percevait que par fragments décousus et successifs, nous le "voyions" globalement : une entité totale et immédiate. L'édifice est devenu oeuvre d'art, utopie architecturale; son échelle a été modifiée, monumentale encore mais d'un monumental qui serait plus accessible. Il a été "démessuré", simplifié, réduit à l'aspect d'une structure qui en capte les éléments essentiels. Une schématisation un peu froide et aride souvent, comme le sont les calculs mathématiques et les figures rigoureuses de la géométrie.

Les constructions de Charney parlent de constructions. De ce qu'elles sont ou de ce qu'elles pourraient être. Certaines rappellent le passé, leur situation d'autrefois, telle *Une histoire... Le trésor de Trois-Rivières*, présentée au Musée d'art contemporain de Montréal en 1975. L'oeuvre signifie l'humilité d'un quartier ouvrier de l'époque, mais également un certain moment de l'histoire d'une ville et de la vie de ses habitants. L'artiste fait résonner à nouveau les vieilles bâtisses (souvent disparues) qui, à cause de leur grand âge, s'étaient tuées depuis longtemps. Il leur redonne la parole oubliée. Il les célèbre aussi, en les déplaçant dans le cadre du musée, leur confère une primauté, un statut que sans doute elles n'ont même pas connu de leur... "vivant".

Charney englobe l'alentour et le condense dans un lieu autre, le représente, le ré-actualise : l'original et son modèle. L'oeuvre rejoint à la

fois l'hier et l'aujourd'hui, la proximité et le lointain; elle emprunte à l'un et à l'autre et s'étend de l'un et à l'autre. Dans *Room 202*, réalisé en 1979 à *The Institute for Art and Urban Resources, Project Studios One*, New York, il installe une pièce dans une pièce. L'oeuvre c'est la pièce, il la reproduit en la "sculptant" à angle à l'intérieur de l'espace même, le contenant devenu le contenu et vice versa, intérieur et extérieur entremêlés avec l'intention, écrit-il, «d'établir un rapport entre la présence de la salle en tant que figure culturelle et l'existence de la salle en tant que construction concrète.»<sup>2</sup>

En 1976, pour les célébrations de la XXe Olympiade, il édifie *Les Maisons de la rue Sherbrooke*, une imposante construction extérieure de plus de seize mètres, en bois, acier et béton, complétée par trois montages de dessins, photos et textes installés à proximité. Encore là, il y a reprise de l'architecture avoisinante, celle de deux façades grandeur nature. Un prélèvement choisi pour l'aspect exemplaire de ce territoire qu'est la rue Sherbrooke, avec son cachet particulier, raffiné et bourgeois du siècle dernier. L'installation rappelle les maisons d'en face et, par son côté *non finito* (la structure visible de l'échafaudage, les fenêtres vides...), dévoile le processus même de la construction et les dimensions historique et sociale de l'architecture de la cité : «L'image-miroir des façades aux angles opposés de l'intersection, explique l'artiste, en définissait l'axe et l'orientait vers une cathédrale du début du XIXe siècle et une place du XVIIIe siècle qui occupent le coeur historique de la ville. Elle établissait la syntaxe d'une place urbaine et reliait la structure de cette place à celle de places semblables dans l'histoire de l'urbanisme, telle que la Piazza del Poppo à Rome ou la Place de la Concorde à Paris.»<sup>3</sup>

Au Centre canadien d'architecture, il s'attaque à un territoire "impossible" coïncé entre des bretelles d'autoroute, et le transforme en un lieu symbolique qui raconte, en les traduisant, l'histoire du site, la maison Shaughnessy en face, et les architectures visibles au loin. L'espace dévasté, condamné, se métamorphose en jardin et en jardin de sculptures; le terrain "vague" devient un haut lieu chargé de signes : «Parmi les trois finalistes-soumissionnaires, précise-t-il, j'étais le seul à proposer de refaire le jardin en entier et à créer un lieu théâtral pour les sculptures. L'idée initiale de l'architecte était d'aménager un bassin, non une esplanade, et de privilégier la vue du côté nord, vers le boulevard René-Lévesque. Je me suis dit qu'un bassin en haut d'une falaise constituait au départ une aberration sur le plan géologique. On prévoyait aussi installer une clôture autour pour en faire un lieu privé, ouvert seulement de 9 à 5... Mon projet chambardait tous les plans établis.»

Le Jardin du CCA est une oeuvre savante, étudiée jusque dans ses moindres détails. À l'instar d'autres réalisations (*MEMO Series* et *Un Dictionnaire*, par exemple<sup>4</sup>), il a été précédé d'un important travail de recherche et de documentation. Intégrant une série de recoupements culturels, de références et de renvois, il s'élève au rang de monument, de témoin d'une mémoire et d'une conscience collectives, devient l'indice d'un réseau plus global. Il est une installation *in situ* en même temps qu'un territoire

idéal et archétypal où, non seulement les sculptures qui s'y dressent, mais le site lui-même devient oeuvre d'art et de connaissance, objet de réflexion en dialogue avec son environnement physique, social et historique.

Les oeuvres de Melvin Charney, si abondamment connotées qu'elles puissent être, si lourdes de concepts, se veulent aussi des oeuvres "totales", autosuffisantes et ne renvoyant qu'à elles-mêmes : «L'iconographie (...), écrit A. Tzonis, est tirée de l'architecture. Mais une impression de glissement de sens nous vient du rapport qu'entretiennent les constructions avec les immeubles et les rues avoisinantes, avec les murs ou les plafonds. Ces oeuvres sont indépendantes de leur environnement bien qu'elles en soient tributaires. Elles semblent suspendues dans un espace flottant; elles s'intègrent avec cet environnement tout en le défigurant.»<sup>5</sup>

C'est une telle oeuvre à la fois autonome et "rhizomatique" que Charney installera sous peu au square Berri : «Une proposition structurante dans l'espace d'un paysage déjà conçu», de dire Francyne Lord, commissaire de l'art public à la Commission d'initiative et de développement culturels. Le square s'inscrit dans le plan de redéfinition de certains espaces urbains mis de l'avant par la Ville de Montréal. Il comprend entre autres l'acquisition d'oeuvres d'envergure d'artistes contemporains (Michel Goulet à la place Roy; Linda Covit au parc Jarry et un artiste français pour la Place Charles de Gaulle). Situé au coeur du centre-ville, à côté de l'Université du Québec à Montréal, le square Berri vise à revitaliser l'un des secteurs les plus achalandés de la cité. Élaboré par l'architecte-paysagiste Peter Jacobs et Philippe Poullaouec-Gonidec, plasticien de l'environnement, le design, au dire de ce dernier «a été conçu sur la base d'une *narration paysagère* qui évoque les composantes du paysage de Montréal : le flanc des terrasses montréalaises, l'eau issue des terrasses, et les plateaux minéralisés de la ville.» La place, divisée en sections de gazon et de granite, sera polyvalente, servant à la fois de lieu de rassemblement, d'aire de détente et d'animation, avec un café-terrasse, des scènes, des kiosques et une patinoire l'hiver.

Implantée près du boulevard de Maisonneuve, la pièce de Charney «est structurée en trois parties. Elle comprend d'abord trois *falaises/cascades d'eau* (...), un système de *ruisseaux/canaux* et une série de *ponts/passages*. Enfin, la composition de l'artiste se termine par *trois plans d'eau* rectangulaires qui viennent faire le lien entre l'espace gazonné et la surface pavée qui constitue la grande place.» (Christiane Bolduc, CIDEDEC). Les tours en acier inoxydable ont quelque chose de totémique et rappellent les architectures avoisinantes de la Place Dupuis et de l'Hôtel des Gouverneurs : «Mon intention, signale Melvin Charney, est de représenter dans chacune des structures un stade de l'évolution de l'architecture du XXe siècle, ramenée à une échelle humaine, accessible, à la hauteur d'un triplex, l'habitation typique des Montréalais.»

Ce rapport de l'oeuvre d'art à son contexte a été abondamment souligné ces dernières années (jusqu'à en faire l'apanage de la sculpture contemporaine) : appropriations et extensions de l'espace,

Melvin Charney, *In Flight... Selavy, No 2*, 1990. Construction en bois peint. 265 x 435 x 705 cm. Courtoisie de la Galerie René Blouin.

significations accrues issues de l'emplacement, œuvres ouvertes, etc. Cette contextualisation pourtant, ce lien que l'œuvre entretient avec "quelque chose quelque part" en dehors d'elle, n'est pas vraiment nouveau. La différence aujourd'hui tient dans ce que le lien est plus immédiat et visible. Ainsi, telle statue antique, sculptée pour le fronton d'un temple ou destinée à être posée sur un piédestal, était une "représentation" divine ou héroïque, et n'avait de sens, voire de réalité que dans ce contexte d'une figure emblématique "objectivée". De même pour toute la statuaire chrétienne, conçue pour un espace prédéterminé : telle niche creusée dans la paroi, la structure même de la cathédrale ou devant s'intégrer à l'installation d'ensemble d'un maître-autel. Ces œuvres n'étaient pas des objets "en soi", autonomes et indépendants. Elles avaient plutôt valeur de signes indiciels et n'étaient concevables qu'à l'intérieur d'un tout qui les rendait significatives. Ce qui a changé de nos jours c'est moins la référence au lieu que le lieu de référence, plus pragmatique en quelque sorte, plus proche et concret. L'œuvre réfère (et pense) à un ailleurs, mais s'édifie aussi en fonction de son territoire de présentation et le questionne, ce que ne faisait pas la sculpture traditionnelle : ce retour sur elle-même et sur ses conditions de visibilité.

Ainsi l'œuvre de Charney, à l'exemple du square Berri lui-même, possède un scénario très élaboré, comme si les concepteurs avaient cherché à traduire métaphoriquement les divers caractères de Montréal, à les condenser en modèles réduits et à les mettre en scène dans cette superficie de 11 000 mètres<sup>2</sup> : l'idée de la montagne et de ses falaises escarpées, celle de l'eau et du fleuve, celle des gratte-ciel, etc... L'artiste, pour sa part, réinstalle des figures qui sont des figures de la ville et de ses habitations (tel que d'autres, ailleurs, installent des chaises en bronze qui reprennent des pièces de mobilier que l'on trouve dans ces mêmes habitations. Comme si la sculpture publique, après avoir longtemps vénéré l'individu en le donnant à voir, s'attardait dorénavant à représenter ses accessoires et ses prolongements, non plus l'humain mais ses conditions de vie et son environnement).

En prenant, en guise point de comparaison, le Monument à Dollard des Ormeaux de Laliberté, inauguré en 1920 au parc Lafontaine, on constate une certaine continuité et une certaine rupture entre la sculpture publique contemporaine et la sculpture classique. Dans les deux cas, notamment, la dimension narrative est omniprésente. Mais tandis que dans la première on célèbre les haut faits d'un héros en le montrant lui-même et ce, dans une pose-type qui fixe le moment fort d'une action (et laisse supposer un *avant* et un *après*), dans la seconde, l'homme a disparu pour faire place à ses "objets" et à ses "constructions". Toute œuvre monumentale a quelque chose du "monument", et donc de la commémoration. La sculpture continue toujours de raconter, mais elle narre autre chose, l'histoire d'une institution architecturale, la topographie urbaine...

En outre, si Laliberté amplifie les proportions physiques du personnage pour le hausser en une figure exemplaire et emblématique, Charney, lui, compresse l'objet représenté et le ramène à une

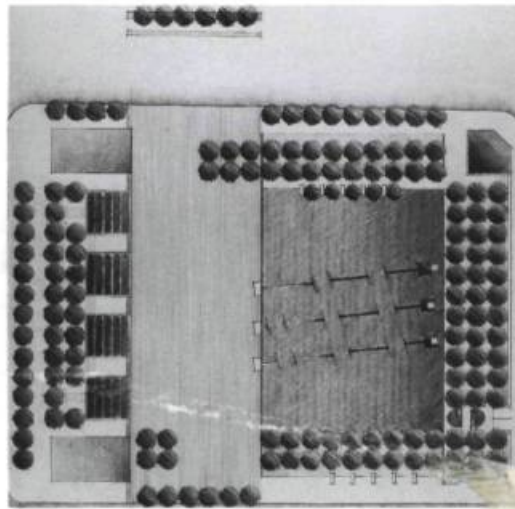


Illustration d'ensemble du square Berri intégrant l'œuvre de Melvin Charney. Courtoisie de la Ville de Montréal, cabinet du Comité exécutif.

Alfred Laliberté, Monument à Dollard des Ormeaux, 1920. Parc Lafontaine, Montréal. Photo : Yves O'Reilly.

échelle plus humaine. Une manière de redéfinir la position du spectateur, de le rapprocher de l'œuvre, voire de l'inclure (il se sentira moins "petit" que devant la représentation imposante d'un héros qui se pose en modèle à imiter, en idéal à atteindre). Et tandis que dans le Dollard toute la structure de l'installation a été conçue pour diriger le regard du spectateur vers l'œuvre centrale surélevée, la sculpture d'aujourd'hui est plus dispersée et ne privilégie pas de point de convergence ni de sens hiérarchique aussi marqué. Le spectateur s'y déplace plus librement et n'a plus à se positionner à un point précis et unique de... contemplation. Il circule d'un lieu à l'autre, comme il en aura le loisir dans l'œuvre de Charney.

Autre trait commun : le recours à la figuration. Un retour de plus en plus marqué ces dernières années, après plusieurs années de sculpture publique majoritairement abstraite. Dans la pièce du square Berri, le motif prélevé de l'architecture est reconnaissable et cela, malgré qu'il "transpose" en à-plat, sans profondeur, ce qui au départ constituait une masse, un volume plein. Les pans d'édifices s'élèvent tel un dessin en deux dimensions sculpté dans l'espace. Un dessin ou une photographie puisque le motif montré, à l'instar de celui révélé sur une photo, témoigne d'une appropriation, indique un "ça-a-été" noté par Roland Barthes. Installé devant la pièce, le spectateur, en détournant la tête, reconnaîtra dans les édifices avoisinants la "réalité" première qui a précédé et engendré l'œuvre : la sculpture désormais entendue comme un écho. ♦



- 1 E. Guidoni, "Idée de ville, projet de ville", *L'idée de la ville, Actes du colloque international de Lyon*, 1983, Éd. du Champ Vallon, p. 100.
- 2-3 Melvin Charney, *Oeuvres 1970-1979*, catalogue d'exposition, Musée d'art contemporain, Montréal, 1979, p. 55 et p. 42.
- 4 MEMO Series (1969-1970) est un projet comportant quatre-vingt-onze pages-planches faites de plans et de dessins relatifs à la construction d'un monument-musée de l'aviation; *Un Dictionnaire* est également constitué de plusieurs planches très documentées sur l'urbanisme et l'architecture.
- 5 A. Tzonis, "Introduction", *Melvin Charney, Oeuvres 1970-1979*, op. cit., p. 9.