

Les usages citoyens des espaces urbains : entre actualités, archives et œuvres*



ANNE BÉNICHOU

ABSTRACT In the field of visual arts, the status of artists' records has undergone significant changes since the 1960s. Traditionally considered the product of forces outside an actual work of art, documents themselves are now used in such a way as to transform them into artistic materials, and sometimes even into works of art. Archives have henceforth become a space for artistic practice, where artists can develop their critical outlook on the world. They can become part of a political work and initiate a call for action. This hypothesis is based on examining the photographs of press agencies collected by Montreal artist and architect, Melvin Charney: photographs depicting the relationship between buildings and current events. Titled "*UN DICTIONNAIRE...*" [A Dictionary], this work holds a complex place in Charney's overall approach. In developing and organizing his body of work, the artist attempts to capture the complex transformations of urban spaces, and the social relationships that are played out in them. He continually draws from this fonds to create his interventions into public space and to introduce new concepts of social space. This article explores sequentially the inscription of the memory of cities into the urban fabric as a means of resisting modern urbanization, and the creation of public spaces dedicated to popular gatherings and democratic expression.

RÉSUMÉ Depuis le milieu des années 1960, dans le champ des arts visuels, le statut des documents et des archives d'artistes connaît des mutations importantes. Relevant traditionnellement d'un espace extérieur à l'œuvre, les documents se voient fréquemment transformés en matériaux artistiques, et parfois en œuvres. Les archives tiennent désormais lieu de pratiques artistiques à travers lesquelles les artistes développent une pensée critique sur le monde. Elles peuvent faire œuvre politique et

* Ce texte est une version remaniée de deux communications que j'ai données à l'occasion des colloques *Prendre position : l'activisme comme thème dans les archives culturelles canadiennes*, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa, 14 juin 2007 et *Images de société : trajectoires variables*, Musée McCord, Montréal, 20 septembre 2007. Je remercie chaleureusement le personnel du Centre Canadien d'Architecture : Howard Shubert, Conservateur de la collection des dessins et estampes, et Anne-Marie Sigouin, Assistante aux conservateurs, Référence, qui m'ont généreusement donné accès à l'œuvre de Charney et ont mis à ma disposition une documentation abondante. Je suis également très reconnaissante à Anne-Marie St-Jean Aubre, étudiante à la maîtrise au Département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal, pour son aide précieuse à la recherche documentaire et iconographique.

inciter à l'action. Cette hypothèse est développée à partir du fonds de photographies d'agences de presse représentant des bâtiments aux prises avec les événements de l'actualité, que Melvin Charney, artiste et architecte montréalais, collecte. Intitulée *UN DICTIONNAIRE...*, cette œuvre tient une place complexe dans l'ensemble de la démarche de Charney. En développant et en organisant son corpus, l'artiste cherche à saisir les transformations complexes des espaces urbains et les rapports sociaux qui s'y jouent. Il puise régulièrement dans ce fonds pour réaliser ses interventions dans l'espace public et y introduire de nouvelles conceptions de l'espace social. L'inscription de la mémoire des villes dans le tissu urbain en guise de résistance à l'urbanisation moderne et la création d'espaces publics dédiés aux rassemblements populaires et à l'expression démocratique seront successivement examinées.

Introduction

Depuis le milieu des années 1960, dans le champ des arts visuels, le statut des documents et des archives d'artistes a connu des mutations importantes. Relevant traditionnellement d'un espace extérieur à l'œuvre, les documents se voient fréquemment transformés en matériau artistique, et sont parfois constitués en œuvre à part entière. Cet article s'attachera à montrer comment la constitution d'archives peut tenir lieu de pratique artistique à travers laquelle les artistes développent une pensée critique sur le monde. Elle peut dès lors faire œuvre politique et inciter à l'action.

Cette hypothèse sera développée à partir du fonds de photographies d'agences de presse représentant des bâtiments et des villes aux prises avec les événements de l'actualité, que Melvin Charney, artiste, architecte et théoricien montréalais, collecte depuis la fin des années 1960 et qu'il a constitué en œuvre d'art. Aujourd'hui intitulée *UN DICTIONNAIRE...* et intégrée à la collection du Centre Canadien d'Architecture à Montréal, cette œuvre tient une place complexe dans l'ensemble de la démarche de Charney. L'organisation de ce matériel en catégories, que l'artiste réaménage régulièrement, participe d'une réflexion critique sur le monde bâti. Les mouvements des villes, de leurs architectures, de leur urbanification dont témoignent ces images, indiquent des rapports sociaux (dominations, exclusions, homogénéisations, conceptions démocratiques, etc.) que l'artiste tente de saisir par l'organisation et la réorganisation du corpus. Charney puise régulièrement dans ce fonds pour réaliser ses œuvres et ses interventions dans l'espace public, déplaçant et prolongeant ainsi ses réflexions jusque dans les villes dans lesquelles il tente d'introduire d'autres conceptions de l'espace social.

L'inscription de la mémoire des villes dans le tissu urbain en guise de résistance à l'urbanisation moderne, mercantile et amnésique (*Les maisons de la rue Sherbrooke*, 1976), et la création d'espaces publics dédiés aux rassemblements populaires et à l'expression démocratique (le *Monument canadien pour les droits de la personne*, 1990) seront successivement examinées dans ce texte. L'accent sera mis sur la dialectique entre les

activités archivistiques auxquelles s'adonne Charney (collecte, classification, reclassification de matériel déjà constitué) et la dimension politique de ses interventions dans la ville. Ainsi, les résurgences de figures architecturales disparues dans *Les Maisons de la rue Sherbrooke* relèvent d'une forme mémorielle largement issue du fonds iconographique de Charney. De même, la structure spatiale que l'artiste a privilégiée pour *Le monument canadien* et qui favorise l'appropriation populaire étonnante de ce lieu reprend certaines configurations des images de manifestations d'*UN DICTIONNAIRE...*

Une œuvre en forme d'archives

UN DICTIONNAIRE... est une œuvre *in progress* qui, au fil des années, a pris des formes différentes, tant au niveau du nombre d'images, que de leurs modalités de regroupement et de présentation. Le mode de production de l'œuvre se tient au plus près d'un travail de collecte et d'archivage. Charney sélectionne des demi-pages de journaux sur lesquelles figurent des images de bâtiments et de villes aux prises avec les événements de l'actualité : les catastrophes naturelles, les guerres, les conflits sociaux, les faits divers, etc. Il les rephotographie en intégrant à sa prise de vue une partie des textes qui entourent les clichés afin de ne pas couper l'image du contexte médiatique dont elle est issue et du flux d'informations auquel elle participe. Charney applique ensuite, sur la surface de chacune des photographies, un lavis gris transparent à larges coups de pinceau, rendant certaines parties de l'image ou du texte moins lisibles, sans jamais les occulter. Ce geste pictural, que l'on peut envisager comme un acte d'appropriation des photographies, vise à retenir le regard du spectateur et à déjouer le caractère éphémère des images médiatiques. En effet, les clichés ainsi peints sont moins lisibles, et requièrent une observation prolongée. Enfin, les planches photographiques sont intégrées à un système de classification complexe que l'artiste a affiné au fil du temps et qui est régulièrement modifié.

En 2000, au moment de l'exposition d'*UN DICTIONNAIRE...* à la Biennale d'architecture de Venise, les 232 planches présentées étaient organisées selon deux niveaux hiérarchiques de catégories¹. Neuf catégories principales – « La structure des événements », « La structure des structures », « Méta-événements », etc. – regroupent plusieurs séries auxquelles Charney attribue un titre et un numéro. Ainsi :

1 Un catalogue d'exposition a été publié à cette occasion, dans lequel le système de classification est entièrement reproduit. *Tracking Images. Melvin Charney. UN DICTIONNAIRE...* (Montréal, 2000).

- 10-19 La structure des structures
- . 10 Enveloppes génériques
- . 12 Matrices collectives
- . 14 Ossatures
- . 15 Trames
- . 17 Rues
- . 18 Figures génériques
- Ou encore :
- 20-29 Méta-événements
- . 20 Bâtiments et villes
- . 22 Méta-échelle
- . 24 La pratique de l'architecture
- . 28 Méta-objets, méta-espaces

Ce système de classification est à plusieurs égards ouvert, fluide, et par conséquent non dogmatique. La numérotation discontinue permet l'insertion de nouvelles séries et suggère la possibilité d'autres configurations. La terminologie, non systématique et parfois répétitive², répond moins aux règles de la nomenclature qu'au souci d'indiquer la récurrence de certaines configurations visuelles particulièrement significatives quant à la façon de penser et d'habiter l'espace urbain.

Charney n'envisage pas *UN DICTIONNAIRE...* comme un travail sur les codes de représentation des images du photojournalisme, bien que ceux-ci émergent inévitablement de l'œuvre. Il tente plutôt de développer un savoir sur la façon dont les hommes habitent et vivent la ville contemporaine, une connaissance de la condition urbaine et des rapports sociaux qui s'y jouent. La valeur cognitive des images médiatiques semble d'emblée affirmée. Charney prend le contre-pied de plusieurs générations d'intellectuels qui se sont attachés à montrer que la reproduction massive des images du photojournalisme dans la presse moderne et contemporaine annihile les capacités mnémoniques et cognitives des individus et les prive de repères leur permettant de comprendre le monde et de s'y situer³.

Pour souligner ce parti pris, Charney a intitulé son œuvre, au début des années 1970, *Learning From the Wire Services* en référence au célèbre livre *Learning From Las Vegas* que Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven

2 Certaines séries portent le même titre. Il existe, par exemple, deux séries « Rues », l'une dans la catégorie « *La structure des structures* » et l'autre dans « *Fragmentation* ».

3 Je pense entre autres à Siegfried Kracauer et à Fredric Jameson. Siegfried Kracauer, *The Mass Ornament. Weimar Essays* (Cambridge, Mass., 1995). Fredric Jameson, « Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism », *New Left Review*, n° 146 (juillet-août 1984), p. 53-92.

Izenour publiaient en 1972⁴. Cet ouvrage marquant sur le plan de l'histoire et de la théorie de l'urbanisme, réhabilitait l'architecture vernaculaire et l'artère commerciale de la ville nord-américaine – le *strip*. Les auteurs analysaient son ordre visuel complexe, au-delà de son chaos apparent. Ce titre initial d'*UN DICTIONNAIRE...*, énonce bien le projet conceptuel qui sous-tend la démarche de l'artiste : tenter une connaissance de la ville à partir des représentations chaotiques et spectaculaires qu'en donnent les médias. La proposition semble d'autant plus cohérente que les médias de masse procèdent bel et bien d'un phénomène urbain, comme le rappelle très justement Bernard Lamizet, dans *Le sens de la ville*, en parlant « d'invention urbaine des médias » et en postulant une connaissance de la ville à partir de ses représentations médiatiques⁵.

Villes ruinées et mémoire urbaine militante

À travers la collecte et la classification d'images médiatiques de villes en mutation, Charney développe une conception critique de la mémoire et de l'histoire des villes. Cette forme mémorielle qui procède de rapprochements d'éléments hétérogènes et anachroniques oppose une résistance à l'urbanisation contemporaine mercantile et amnésique, tout en évitant les formes figées de patrimonialisation des espaces urbains, les villes-musées.

UN DICTIONNAIRE... met l'accent sur la disparition des formes de la ville, sur la désintégration des tissus urbains, sur la ruine de l'idée même de ville. Les images nous montrent en effet un univers urbain mouvant, fragmenté, décentré, des mégapoles chaotiques. Cette esthétique de la catastrophe s'oppose à une certaine tradition de la représentation photographique de la ville qui privilégie les monuments, les symboles fédérateurs, photographiés selon des prises de vue centrées soulignant la pérennité, voire l'intemporalité des bâtiments. Très conscient du caractère iconoclaste de sa proposition, Charney a, à plusieurs reprises, intitulé son œuvre *Quelques monuments nationaux*. Il s'agit ici de détourner la notion convenue de monument :

La notion de monument est toujours liée à la visibilité des choses. Lorsqu'un bâtiment ou une ville sont vus par un milliard de personnes, ce qui est un chiffre normal pour les images d'événements diffusées par les services de presse, ils se dotent d'un cachet, d'une certaine aura. Ils deviennent des monuments⁶.

4 Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour, *Learning from Las Vegas* (Cambridge, Mass., 1972).

5 Bernard Lamizet, *Le sens de la ville* (Paris, 2002).

6 Melvin Charney en entretien avec l'auteur. Anne Bénichou, « Des ruines et des corps pour penser le monde. Un entretien avec Melvin Charney », *Ciel Variable*, n° 68 (août 2005), p. 12.

Dans son système de classification, Charney porte une attention particulière à nommer les différents stades de destruction. Ainsi, en 2000, à Venise, la catégorie *Structure des événements* est subdivisée en cinq séries :

- 1-9 La structure des événements
- . 1 Déplacement
- . 2 Flux
- . 4 Décomposition
- . 7 Ruines
- . 9 Décombres

Lus successivement, les termes composent une séquence que l'artiste explique ainsi : « (les) bâtiments et (les) villes sont d'abord isolés, puis fragilisés et emportés par le flux de transformations souvent agressives⁷ ».

Les causes de destruction sont multiples dans *UN DICTIONNAIRE...* Dans la catégorie *La structure des événements*, les catastrophes naturelles (inondations, tornades, etc.) côtoient les guerres ou les actes criminels (incendies, attentats, etc.). Dans *La structure des structures*, Charney s'attache aux formes d'urbanisme sauvage qui saccagent l'environnement. Ainsi, la série *Trames* montre de nouveaux développements structurés selon le motif de la grille : l'alignement des maisons de classe moyenne, face à l'océan, à Dana Point en Californie, ou la disposition rigoureusement orthogonale des pavillons du développement de Staten Island. Ailleurs, on voit le dynamitage du complexe d'habitation Pruitt Igoe à St-Louis, l'un des symboles de l'architecture moderniste.

Parallèlement, *UN DICTIONNAIRE...* témoigne du besoin des hommes de recréer les formes de la ville, même lorsque tout a été détruit et qu'il ne reste rien. Dans la série *Trames*, des espaces abandonnés, périphériques, des friches urbaines sont rigoureusement ordonnés selon des plans orthogonaux : l'ordonnancement des tuyaux d'égout transformés en camp de réfugiés, près de l'aéroport de Calcutta, ou l'alignement surprenant des lits de camp et des matelas du refuge pour sans-abri au Fort Washington Armory. Plus troublant, dans la série *Rues*, des tentes de réfugiés, des victimes de la famine, des dépouilles de victimes kurdes sont alignées de façon à dessiner des rues dans des espaces dévastés. Les photographes se sont mis dans l'axe pour prendre les clichés, comme leurs confrères l'ont fait pour photographier les voies de circulation plus conventionnelles de la série.

Dans son très beau livre sur la mégalopole contemporaine, *Métropolitique*⁸, Jean-Paul Dollé met la notion de forme au centre de sa réflexion sur la ville. La forme est porteuse de mémoire; elle conserve la mémoire de l'histoire de la ville. Lorsqu'elle disparaît, c'est la ville qui disparaît, écrit-il, en évoquant

7 Ibid., p. 11.

8 Jean-Paul Dollé, *Métropolitique* (Paris, 2002).

Georges Perec qui, dans *Espèces d'espaces*, condamne l'inconscience avec laquelle on évacue la question de la forme urbaine : « quand on détruit la forme rue, la chose ville n'existe plus⁹ ». Cette forme urbaine, porteuse de mémoire, est le résultat d'un travail collectif des générations. Un individu, l'urbaniste, ne peut pas la recréer. « La ville n'est pas un "espace architectural" mais un texte, à rendre visible et à déchiffrer : les morts pèsent sur la vie des vivants par les lieux où ils ont vécu qui demeurent comme mémoire de leur passage et rébus pour les vivants¹⁰ ».

La récurrence des images de destruction des formes urbaines semble faire d'*UN DICTIONNAIRE*... un constat de frénésie destructrice et d'amnésie collective. Mais, paradoxalement, il constitue une œuvre de mémoire. Sa fonction mnémotique est indéniable. Lorsqu'on le parcourt, on se remémore des souvenirs collectifs : tel fait divers, tel attentat, telle grève, etc. Ces événements distincts, qui scandent le temps historique, semblent relever de phénomènes de retour, à cause de la codification de leur représentation médiatique et de la répétition des configurations. Chaque image porte la mémoire d'autres images et semble ainsi condenser des temps hétérogènes et anachroniques. L'histoire semble se répéter dans des lieux et des temps différents.

La série 100 est à cet égard très intéressante. Elle constitue l'unique série consacrée à un seul événement, l'attentat contre le World Trade Center, le 11 septembre 2001. Charney a sélectionné onze clichés parmi toutes les éditions du *New York Times* qui sont parues au cours des neuf mois qui ont suivi l'événement et lors du premier anniversaire de la tragédie. L'artiste a choisi des images dans lesquelles il retrouvait les mêmes configurations que dans les séries précédentes : les flux, les décompositions, les ruines, les décombres. La série 100 permet d'inscrire les attentats du 11 septembre dans *UN DICTIONNAIRE*... en tant qu'événement singulier qui a changé notre compréhension du monde. Mais en même temps, Charney souligne son hétérogénéité temporelle, les effets de retour dont il relève. Il s'agit de faire émerger les discontinuités du temps à l'œuvre dans toute séquence de l'histoire, des « anachronies », au sens où l'entend le philosophe Jacques Rancière : « [...] un mot, un événement, une séquence signifiante "sortis" de leur temps, doués du même coup de la capacité de définir des aiguillages temporels inédits, d'assurer le saut ou la connexion d'une ligne de temporalité à une autre¹¹ ».

De plus, *UN DICTIONNAIRE*... déborde largement les trois décennies d'actualités dont il témoigne pour embrasser la longue durée. Certaines séries évoquent des formes originelles de construction, le temple antique; d'autres font référence à des archétypes, à des mythes, ou à des épisodes bibliques :

9 Ibid., p. 57.

10 Ibid.

11 Jacques Rancière, « Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien », *L'inactuel*, n° 6 (1996), p. 68.

la « cabane primitive¹² » (les séries *La maison d'Adam au paradis* et *Figures génériques*) et l'arche de Noé (les séries *L'arche de Noé* et *Villes nomades*).

Le fonctionnement d'*UN DICTIONNAIRE...* au sein de l'œuvre de Charney, complexifie davantage les temporalités qui y sont en jeu. Il sert de corpus de référence dans lequel l'artiste puise des images sources pour certaines de ses œuvres, comme les photographies peintes amorcées au début des années 1970, dont un grand nombre portent le titre générique de *Parabole*¹³. Les clichés sont considérablement agrandis, atteignant parfois trois mètres sur deux mètres. Sur leur surface, Charney peint au pastel à l'huile des figures issues du répertoire de l'art moderne occidental. Elles évoquent la veine rationnelle de la modernité : l'abstraction du début du siècle et le Mouvement moderne (des plans De Stijl et suprématistes, la maison Domino de Le Corbusier, les *Architectones* de Malevitch, les tours schématiques, emblématiques du Style international en architecture, etc.). D'autres motifs introduisent une critique de la rationalité : l'échiquier qui évoque la passion de Marcel Duchamp pour le jeu d'échecs et, de façon plus troublante, les baraquements du camp de concentration d'Auschwitz-Birkenau.

Ces formes n'entretiennent avec les photographies sur lesquelles elles sont peintes ni des rapports d'influence ni de renaissance. Aucune logique d'ordre chronologique ou stylistique ne peut expliquer leur apparition. Parfois, l'artiste prolonge les lignes des bâtiments qui figurent dans l'image source, ou il en reprend un simple plan, ou encore il opère une démultiplication des formes afin d'obtenir des volumes. Ce procédé donne l'impression que les figures peintes sont engendrées par les photographies. Charney en parle d'ailleurs en termes d'apparitions :

« Les images engendrent des images. Les photographies m'attirent lorsqu'elles incitent d'autres images à frémir à leur surface, telles des apparitions émergentes dissimulées par l'apparence des choses, des paraboles qui intensifient ce que je vois¹⁴ ».

Les *Paraboles* et les autres photographies peintes procèdent de la même hétérogénéité temporelle qu'*UN DICTIONNAIRE...* Elles relèvent de « montages de temps hétérogènes ». On pourrait parler à leur propos d'« images symptômes » au sens où l'emploie Georges Didi-Huberman à propos de *l'Atlas Mnémosyne* de l'historien d'art Aby Warburg¹⁵. Par cette

12 Sur la cabane primitive dans le travail de Melvin Charney, voir : Gilles A. Tiberghien, « Notes sur la nature, la cabane et quelques autres choses », dans *Melvin Charney* (Montréal, 2002), p. 137-142.

13 Ces œuvres sont réalisées à partir des propres photographies de l'artiste ou des images médiatiques d'*UN DICTIONNAIRE...*

14 Pierre Landry, *Melvin Charney* (Montréal, 2002), p. 85.

15 Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* (Paris, 2002). Je développe davantage cette comparaison entre *UN*

expression, Didi-Huberman souligne la capacité qu'ont les formes de ne jamais mourir, de resurgir dans des lieux et des temps inattendus, selon une sorte de mémoire inconsciente qui désoriente les relations de l'avant et de l'après, phénomène qui s'apparente au symptôme et au retour du refoulé en psychanalyse¹⁶. Charney déclare d'ailleurs à propos des *Paraboles* : « comme si l'image [il s'agit de la photographie source] n'était plus qu'une ouverture transparente donnant sur un univers caché¹⁷ ». Cet « univers caché » n'est-il pas celui des refoulements, des « trous noirs » de la mémoire culturelle? L'échec des utopies avant-gardistes, celui de l'architecture moderniste ou encore la *Shoah* et les architectures improbables de la « solution finale », en seraient quelques-unes des manifestations. Cette mémoire culturelle qui surgit à la surface des images médiatiques engendre des rapprochements inattendus, mais hautement signifiants : une maquette d'usine se transforme en baraquements d'Auschwitz-Birkenau; des quartiers détruits par des émeutiers forment des échiquiers ou des maisons Domino; des architectes-vedettes dans des poses héroïques sont engloutis par des tours de Style international, etc.

Ce même type de temporalité sous-tend les interventions de Charney dans l'espace urbain. Les images symptômes, les « anachronies », les rencontres de temps hétérogènes, lui permettent de réinscrire la mémoire des villes dans le tissu urbain, tout en évitant les écueils de la patrimonialisation et de la ville-musée.

Les Maisons de la rue Sherbrooke (voir figure 1), une intervention réalisée en 1976 à Montréal, dans le cadre de l'exposition *Corridart*, est à cet égard très intéressante. Inscrite au volet Arts et culture des Jeux olympiques et initiée par Charney lui-même, *Corridart* investissait la rue Sherbrooke entre les rues Atwater et Pie IX et proposait une réflexion critique sur les développements urbanistiques de la ville. Charney y est intervenu dans un terrain vague où des bâtisses du XIX^e siècle, typiques des hôtels particuliers qui bordent la rue Sherbrooke, avaient été démolies au début des années 1960 dans la perspective de construire sur leur emplacement un édifice gouvernemental. Le projet n'ayant jamais vu le jour, l'espace était demeuré vide. Pour *Corridart*, Charney y a édifié une façade qui reprenait en miroir le bâtiment qui se trouvait de l'autre côté de la rue, effaçant la lacune et introduisant une symétrie exacte qui évoquait le statut de grand boulevard urbain qu'avait connu la rue Sherbrooke au début du XX^e siècle.

DICTIONNAIRE... et l'Atlas Mnémosyne dans : Anne Bénichou, « Les montages de temps dans les pratiques artistiques de l'archive », dans Vincent Lavoie (directeur), *Maintenant. Images du temps présent* (Montréal, 2003), p. 166-187.

16 Georges Didi-Huberman en entretien avec Elie During, « Georges Didi-Huberman. Aby Warburg, histoire de l'art à l'âge des fantômes », *artpress*, n° 277 (mars 2002), p. 19-20.

17 Landry, p. 86.

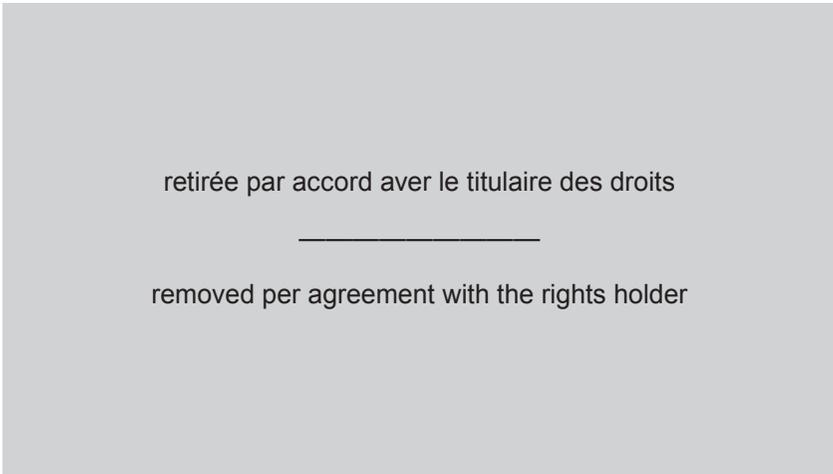


Figure 1: © Melvin Charney / SODRAC (2009). Melvin Charney, *Le site modifié... Les maisons de la rue*, 1976. Photomontage, épreuves argentiques à la gélatine. Collection Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture, Montréal.

Charney n'a pas cherché à restaurer ce qui avait été là. Les procédés plastiques qu'il a privilégiés ne prêtent à aucune confusion. Il a photographié le pâté de maisons qui se trouvait de l'autre côté de la rue St-Urbain, des bâtiments de pierres grises, typiques de l'architecture montréalaise du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle. Il a réalisé ensuite un photomontage dans lequel il colle l'image miroir des bâtiments de sorte que la rue soit encadrée par deux volumes bâtis identiques et parfaitement symétriques. La composition ainsi obtenue est d'autant plus équilibrée que le clocher d'une église, également dédoublé par le photomontage, clôt la percée de la rue St-Urbain. Puis Charney a reproduit à l'échelle 1/1 la façade-miroir qu'il a installée à même la rue Sherbrooke.

Loin de proposer un trompe-l'œil, Charney rend l'artifice évident. La fausse façade en contreplaqué est maintenue à l'arrière par un système d'échafaudage apparent, semblable à ceux utilisés dans l'industrie cinématographique pour la construction des décors. Outre l'artificialité de cette « restauration », le dispositif affirme son éphémérité, l'échafaudage évoquant l'idée de chantier, de délabrement ou de transformation. On retrouve ici la même instabilité du monde bâti que dans les images d'*UN DICTIONNAIRE...*



Figure 2: Melvin Charney, *UN DICTIONNAIRE...*, 1970-1996. Vue d'installation de l'exposition « *En Chantier : Les collections du CCA, 1989-1999* » qui a eu lieu au Centre Canadien d'Architecture de novembre 1999 à avril 2000. Collection Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture, Montréal.

Plus encore, l'érection de la façade-miroir procède d'une rencontre de temps hétérogènes et d'anachronismes, similaires à ceux rencontrés dans *UN DICTIONNAIRE...* et dans les *Paraboles*. Une série de trois montages photographiques préparatoires, intitulée *Les éléments de la rue* (1976), est très explicite quant à la diversité des sources auxquelles Charney a puisé. Une photographie de la Piazza del Popolo à Rome sur laquelle les deux églises jumelles de Santa Maria di Montesanto et Santa Maria dei Miracoli encadrent, selon une symétrie parfaite, l'obélisque égyptien, lui a servi de modèle. La juxtaposition de cette image et du photomontage tout aussi symétrique des *Maisons de la rue Sherbrooke* permet de projeter une place publique sur le carrefour montréalais. D'autres aspects des *Maisons de la rue Sherbrooke* sont issus de rapprochements d'images historiquement et culturellement hétérogènes. Les contrepoids en forme de socle de colonne

dorique qui maintiennent l'échafaudage sont inspirés de l'image d'une place antique en ruine, entourée des vestiges d'une colonnade. Enfin, l'idée d'une façade maintenue par un échafaudage semble avoir émergé de l'étude des maisons ouvrières de Trois-Rivières que Charney a mené en 1975. Ces habitats consistent en des volumes parallélépipèdes simples et modestes, sur lesquels une façade un peu surdimensionnée est plaquée, afin de mettre l'accent sur la frontalité du bâtiment et son articulation à la rue.

Quelle est la charge critique de ces anachronismes? Comme chacun s'en souvient, *Les Maisons de la rue Sherbrooke*, ainsi que l'ensemble de l'exposition *Corridart*, furent détruits dans la nuit du 13 au 14 juillet 1976, avant même leur inauguration. Le maire Jean Drapeau jugea qu'elles véhiculaient une image négative de la ville de Montréal et de ses dirigeants. Cette démolition, qui a mobilisé une équipe d'ouvriers et de l'outillage lourd, constitue l'un des plus célèbres cas de censure dans l'histoire de l'art contemporain québécois. L'intervention de Charney souligne en effet les carences de l'urbanisme montréalais, entre autres l'absence de places publiques et un certain désintéret pour l'espace collectif de la rue.

Sans recourir à une reconstitution nostalgique qui aurait consisté à recréer ce qui avait été, l'intervention de Charney rappelle, en réitérant leur absence, que de nombreuses places publiques montréalaises héritées des XVIII^e et XIX^e siècles, ont été détruites ou reconfigurées de sorte qu'elles ne répondent plus aujourd'hui à leur fonction initiale de lieu de rassemblement. C'est le cas de la place Victoria à laquelle Charney consacra, dès 1965, un article dans *Canadian Architect*¹⁸. Il y observe un glissement progressif de la place conçue comme un espace vide entouré de bâtiments aux édifices eux-mêmes qui, au fil des années, annexent l'espace initialement consacré à la place et en usurpent le nom. Même si aucune place n'a jamais occupé l'intersection des rues St-Urbain et Sherbrooke, la projection purement imaginaire de la Piazza del Popolo ou d'une place antique sur ce territoire, ne souligne qu'avec plus de force les lacunes de l'espace urbain montréalais.

Une autre dimension critique des *Maisons de la rue Sherbrooke*, concerne la façade et sa relation à la voie publique. Dans son étude sur l'architecture domestique des débuts de l'industrialisation du Québec (de 1860 à 1930), Charney observe une affirmation de la façade comme lien avec l'espace collectif de la rue. Il y voit le signe qu'une connaissance du bâti s'est transmise à travers les pratiques architecturales vernaculaires. Dans son article « À qui de droit : au sujet de l'architecture contemporaine au Québec », publié en 1982, l'artiste écrit à ce sujet :

18 Melvin Charney, « Place Victoria. An Appraisal », *Canadian Architect*, vol. 10, n° 7 (juillet 1965), p. 37-44.

Le dégagement de l'avant-plan d'un bâtiment et son engagement face à l'existence d'une rue comme lieu collectif rendent évidentes les traces des structures urbaines, c'est-à-dire les traces d'un savoir de l'architecture dans le paysage de la mémoire collective. C'est bien différent de la configuration de la plupart des édifices modernes où on ne voit ni un avant ni un côté : tout flotte dans un espace idéal mais régressif¹⁹.

Les Maisons de la rue Sherbrooke, qui consistent à ériger une façade dans une partie de la ville où les édifices modernes « sans façade » et de qualité souvent médiocre se multiplient, viennent rappeler l'importance du dialogue entre l'espace d'habitation domestique et la voie publique, à travers l'interface que constitue la façade.

Cette forme mémorielle qui ne cherche pas à recouvrer ce qui a été mais qui procède par rapprochement de temps hétérogènes, a une portée critique indiscutable. Elle résiste à l'urbanisation moderne, mercantile et amnésique, tout en refusant le piège de la ville-patrimoine et de ses allégeances avec le tourisme et l'industrie culturels. Les réflexions de Françoise Choay sur la patrimonialisation abusive des espaces urbains et la perte de la compétence d'édifier, permettent de mesurer la pertinence de la proposition de Charney. Dans *Pour une anthropologie de l'espace*²⁰, Choay identifie un changement dangereux au cours des années 1960 quant à notre rapport à la démolition et à la préservation du monde bâti. Selon Choay, l'histoire de l'architecture occidentale procédait jusque-là d'une longue succession de démolitions qui permettaient de faire place à de nouvelles constructions. Cette dialectique, qui lui paraît des plus saines, repose sur une exigence, la « compétence d'édifier », expression que l'auteur forge par homologie avec la compétence du langage :

Il s'agit bien là d'une compétence qui, comme celle du langage, doit, sous peine de disparition, s'actualiser dans la performance. Il s'agit d'une capacité d'articuler entre eux, et avec leur contexte, à l'échelle du corps, des éléments pleins ou vides, solidaires et jamais autonomes, dont le déploiement dans l'espace et dans la durée fait sens à la fois pour celui qui édifie et pour celui qui habite, comme le déploiement des signes du langage signifie simultanément pour celui qui parle et pour celui qui écoute²¹.

Or, selon Choay, cette compétence s'est perdue, brisant la dialectique transgénérationnelle de la démolition et de la construction. Une première attitude consiste à ignorer la disparition de ce savoir, tout en récusant l'importance de la préservation. Il s'ensuit une incapacité à pallier

19 Melvin Charney, « À qui de droit : au sujet de l'architecture contemporaine au Québec », *ARQ : Architecture / Québec*, n° 5 (janvier-février 1982), p. 16.

20 Françoise Choay, *Pour une anthropologie de l'espace* (Paris, 2006).

21 Ibid., p. 245.

l'accélération des démolitions exigée par l'industrialisation, la modernisation des villes, la technologie, et par certaines théories architecturales qui prônent la table rase. La deuxième attitude, caractéristique des années 1960, oppose à la destruction outrancière la préservation systématique du patrimoine bâti. Elle conduit à une autre aporie, le fétichisme du patrimoine urbain, que Choay considère comme une forme pathologique de narcissisme collectif : « [...] cette conservation, devenue autocontemplation obsessionnelle, devient stérile et dangereuse dès lors qu'elle se coupe de l'action et renonce à continuer l'édification qui fonde toute identité anthropologique et sociétale²² ».

Pour dépasser cette double lacune, il faudrait, selon Choay, retrouver la compétence d'édifier « en transformant notre relation passive et névrotique avec le patrimoine en une relation dynamique et créatrice qui conduise, non plus au ressassement stérile du passé, mais à sa continuation sous des formes nouvelles²³ ». Or, pour Choay, cela ne peut advenir que par de « complexes retrouvailles avec la mémoire » que l'auteure prend bien soin de différencier de l'Histoire. Alors que la deuxième est une construction et consiste en un savoir conceptuel du passé, la première, organique, affective et corporelle, permet une réappropriation vivante du patrimoine bâti et la transmission d'un savoir-faire, les gestes d'édifier.

L'œuvre de Charney est bien une œuvre de mémoire au sens où l'entend Choay. *UN DICTIONNAIRE...* est l'espace où une telle conception de la mémoire des villes s'élabore. *Les Maisons de la rue Sherbrooke* réactualisent le geste d'édifier des places et des façades dans la ville, autrement dit de créer des « figures spatiales de l'être ensemble²⁴ ».

La ville citoyenne ou la « métropolitique »

UN DICTIONNAIRE... pose également la question de la place du politique et de la citoyenneté dans les espaces urbains. L'œuvre donne à voir des villes au tissu social déchiré, dans lesquelles de plus en plus d'individus sont exclus, aliénés, soumis à des formes abusives de pouvoir. Parallèlement, l'artiste consacre plusieurs séries aux formes d'expression de la citoyenneté, tout particulièrement aux manifestations et aux rassemblements populaires. La typologie qu'il a développée et affinée au fil des dernières années, met en évidence les différentes formes d'usage citoyen des espaces urbains. Les solutions qu'il a privilégiées pour ses propres interventions dans la ville, entre autres pour *Le monument canadien pour les droits de la personne* à Ottawa, semblent largement informées par les réflexions issues d'*UN DICTIONNAIRE...*

À plus d'un égard, *UN DICTIONNAIRE...* montre des villes inha-

22 Ibid., p. 298.

23 Ibid., p. 247.

24 J'emprunte cette expression à Françoise Choay, Ibid.

bitables, au tissu social déchiré, où les individus sont dépossédés de leurs droits les plus fondamentaux et soumis à l'exercice d'un pouvoir abusif. La cité y apparaît comme un espace disciplinaire et répressif. Dans la catégorie *Fragmentation*, les séries que propose Charney mettent l'accent sur des éléments architecturaux stratégiques dans l'exercice du pouvoir. Ainsi, dans la série *Toits et corniches* (voir figure 3), les toits constituent des espaces de surveillance : des tireurs protègent le domicile de l'ambassadeur du Japon à Lima, allongés sur le toit; le personnel de sécurité du siège des Nations Unies scrute avec des jumelles le ciel de New York de la corniche du bâtiment. Dans les séries *Fenêtres* et *Portes*, se jouent des rapports de force violents et souvent inégaux entre les espaces public et privé. La famille d'une victime tchéchène éplorée, est confinée derrière la fenêtre de son appartement; un Londonien menace de se défenestrer pour empêcher la municipalité de l'exproprier dans le cadre d'un projet de développement urbain; en Allemagne, de jeunes immigrants nord-africains lancent des vitres de la fenêtre de leur foyer contre l'assaut d'un groupe néonazi. Les portes, elles, sont défoncées à coups de pied par des soldats et des hommes armés.

retirée par accord avec le titulaire des droits

removed per agreement with the rights holder

Figure 3: © Melvin Charney / SODRAC (2009). Melvin Charney, *Planche de la série UN DICTIONNAIRE..., 1970-1996. Fragmentation, série 32 : Toits et corniches*. Épreuve argentine à la gélatine rehaussée d'acrylique, montée sur carton. Collection Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture, Montréal.

Dans la série *Murs*, les individus acculés aux murs sont fouillés, violentés ou exécutés.

Dans la catégorie *Exclusion et Effacement*, Charney a sélectionné des images qui montrent comment les espaces architecturaux contribuent à l'aliénation des individus. Dans la série *Couloirs*, des personnes gagnées par l'ennui attendent dans les corridors d'institutions diverses. Les chaises y sont disposées de façon à dissuader tout rapport humain. D'autres séries intitulées *Suspension du temps et de l'espace* et *Immobilité* sont consacrées à des espaces souvent clos dans lesquels tout semble figé à jamais et où les individus ne peuvent qu'y attendre la mort.

Enfin, plusieurs séries d'*UN DICTIONNAIRE...* témoignent des phénomènes de ségrégation et d'exclusion qui caractérisent les mégalo-poles contemporaines : des bidonvilles au pied des gratte-ciel de Bombay; des réfugiés pakistanais vivant dans des canalisations près de l'aéroport de Calcutta; des sans-abri ayant élu domicile dans un aéroport; un minuscule appartement de Chicago complètement délabré dans lequel vivent cinq adultes et un enfant. La catégorie *En marge* propose des séries particulièrement troublantes sur les « déterritorialisations » de populations liées aux guerres et aux bouleversements géopolitiques. Ainsi, *Villes nomades* est constituée d'images d'embarcations de fortune pleines de *boat people*. Plus que l'arrachement au pays natal, elles témoignent de l'effacement de cultures et de peuples entiers.

Ces espaces évoquent les notions de « villes-mondes » et d'« inhabitable » dont parle Dollé dans *Métropolitique*²⁵. Le philosophe constate la disparition de la ville cosmopolite de la modernité, lieu mythique où se réfugiaient et se rencontraient toutes les langues et toutes les cultures, et sa mutation en « ville-monde » qui isole plusieurs mondes côte à côte qui s'ignorent. Ces « villes-mondes », toujours selon Dollé, deviennent « inhabitables » dans le sens qu'elles n'offrent plus de lieux pour habiter. Elles sont la scène de « [l']effacement puis [de la] disparition de l'habitable, de l'habitant, au milieu même de l'habitat, au milieu même de ceux qui survivent après la mort de l'habiter, et de ceux à qui a été dénié le droit d'habiter, pour la seule et unique raison qu'ils auraient dû ne pas être²⁶ ».

Dans un tel contexte, où le statut de citoyen est refusé à de plus en plus de personnes, comment penser le rapport de la citoyenneté à l'urbanité? Historiquement, la démocratie et l'urbanité sont deux phénomènes concomitants, voire consubstantiels. Dans *Being Political*, Engin Isin associe la citoyenneté à la ville : « Le fait d'être politique surgit en même temps que la ville²⁷ ». La citoyenneté est avant tout une pratique urbaine. Dollé quant

25 Dollé, *Métropolitique*.

26 Ibid., p. 50.

27 Engin F. Isin, *Being Political. Genealogies of Citizenship* (Minneapolis, 2002), p. 50. Je

à lui rappelle que l'idée de démocratie est née au cœur de la cité athénienne. C'est également dans la ville moderne que les ouvriers se sont transformés en sujets politiques, c'est-à-dire en hommes capables de débattre du juste et de l'injuste, alors que dans les campagnes les paysans sont davantage isolés :

[...] c'est en sortant de leurs usines, en mettant sur la place publique ce que les patrons considèrent comme une affaire privée – le contrat de travail et le montant des salaires – que les ouvriers deviennent le prolétariat : cette classe révolutionnaire qui conteste radicalement l'ordre établi, du fait qu'elle impose sa parole, et du même coup, le droit de tous à la parole²⁸.

La mégalopole contemporaine, toujours selon Dollé, est à la fois le lieu d'un recul de la citoyenneté et de l'apparition de nouvelles pratiques citoyennes. La dimension politique de la ville a régressé dans la gestion, l'individualisme, l'ethnicisme ou le communautarisme, comme le montrent les nombreux replis identitaires ghettoïques. Mais paradoxalement, Dollé observe la mise en place « d'un nouvel âge de la politique », qu'il nomme la « métropolitique », et qui serait basé sur un nouveau rapport à l'altérité : « Il s'agit, écrit-il, de revendiquer un commun qui intègre l'existence des différences, parce qu'il y a mise en commun d'un désir de liaison²⁹ ». Il ne s'agit ni d'additionner les particularités, ni d'assembler les semblables, mais de privilégier la différence. La « métropolitique » consisterait à construire la « scène d'une translation ».

Pour Isin, c'est également dans la ville qu'émergent les nouvelles pratiques citoyennes³⁰. Comme Dollé, il met l'altérité au cœur de la question de la citoyenneté. Il définit « l'être politique » comme un mouvement vers l'Autre. Selon lui, la citoyenneté n'est pas un statut légal abstrait, mais plutôt une pratique sociale qui n'est rendue possible qu'à travers cette relation d'altérité dans laquelle se trouve le citoyen. « Être politique, c'est avant tout se constituer simultanément avec et contre les autres comme agent capable de jugement sur ce qui est juste et sur ce qui est injuste³¹ ».

Dès les tout débuts d'*UN DICTIONNAIRE...*, Charney s'intéresse aux différentes formes de pratiques citoyennes dans le territoire urbain et leur consacre plusieurs séries qu'il développe et affine jusque très récemment. En 1979, lors de la présentation de l'œuvre au Musée d'art contemporain de Montréal, une série est dédiée aux associations de citoyens qui se sont mobilisées contre les expropriations de la rue St-Norbert, au moment

remercie Benoît Morisette d'avoir attiré mon attention sur cet ouvrage.

28 Dollé, p. 55.

29 Ibid., p. 84.

30 Isin, *Being Political*.

31 Ibid. Traduit par Patrick Turmel, compte rendu, *Érudit*, revue électronique, Université de Montréal (printemps 2003), p. 286.

de la construction de l'autoroute Ville-Marie, dans la partie sud de Montréal. L'artiste qui, dans les premières formes d'*UN DICTIONNAIRE...*, accompagnait chaque série d'une légende, avait alors écrit : « On voit des actions collectives animer des formes mortes en se réappropriant leur sens³² ». Une autre série portait sur les rassemblements populaires et les différentes formes d'expression démocratique : les défilés du 1^{er} mai, les affrontements contre les services de l'ordre, les rassemblements syndicaux, etc. Ces images nous informent de la façon dont l'espace urbain est investi par les manifestants, et montrent par conséquent comment les configurations urbaines induisent certaines formes d'expression démocratique : les défilés dans les larges avenues, les rassemblements sur les places publiques.

Au fil des années, Charney a ajouté des planches et développé son système de classification, afin de mieux saisir le rapport entre les configurations

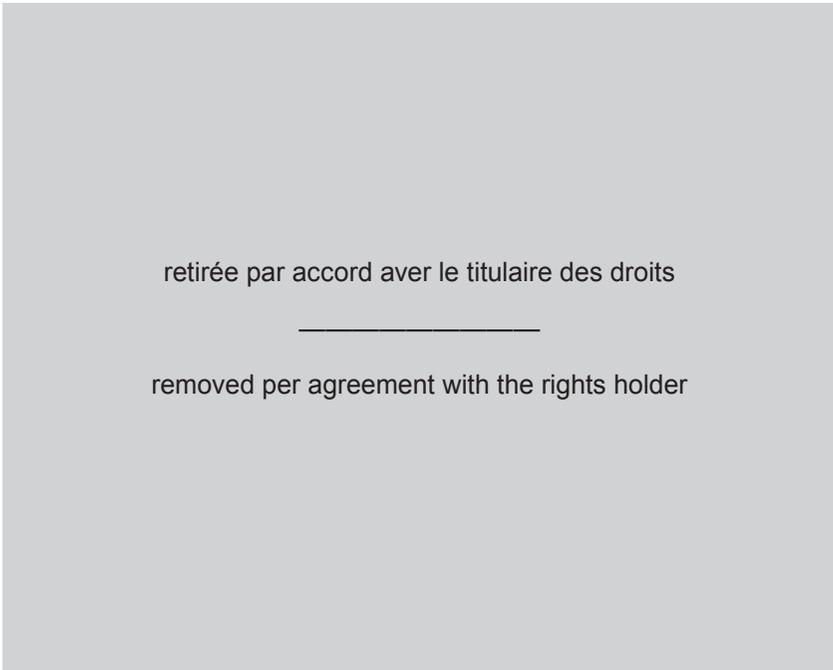


Figure 4: © Melvin Charney / SODRAC (2009). Melvin Charney, *Planche de la série UN DICTIONNAIRE...*, 1970-1996. *Affirmation, série 64 : Conforme/ Voies publiques*. Épreuve argentique à la gélatine rehaussée d'acrylique, montée sur carton. Collection Centre Canadien d'Architecture/ Canadian Centre for Architecture, Montréal.

32 Melvin Charney, *commentaire de la série 45 d'UN DICTIONNAIRE...*, reproduit dans *Melvin Charney, Œuvres, 1970-1979* (Montréal, 1979), encart sans pagination.

spatiales de la ville et les pratiques de manifestation. Les images décentrées d'*Informe* représentent des manifestants dispersés par les forces de l'ordre ou les affrontant. Leurs compositions dissymétriques et désordonnées soulignent l'idée d'une fracture du corps social. *Conforme / Places publiques* témoigne au contraire d'une cohésion et d'une unité du corps social dans des contextes d'adhésion à des croyances (idéologiques, religieuses, etc.). Les foules compactes assemblées sur des places publiques y sont dominées par des symboles de pouvoir politique ou religieux (une statue, un temple, un palais, un orateur, etc.). *Conforme / Voies publiques* (voir figure 4) est consacrée aux manifestations de rue qui se développent en procession dans les artères urbaines, l'horizontalité des compositions contrastant avec la verticalité des images de la série précédente.

Charney a récemment intégré à cette séquence trois clichés particulièrement intéressants. On y voit des manifestants à Manille, à San Juan (Puerto Rico) et à Brooklyn, s'appropriant des échangeurs et des bretelles d'autoroutes. Ces espaces de circulation que l'anthropologue Marc Augé a qualifiés de « non-lieux » régulent le « déplacement accéléré » des personnes, mais interdisent toute rencontre³³. Augé envisage les « non-lieux » comme des espaces non sociaux dans lesquels les individus se replient sur eux-mêmes et où chacun évolue solitairement au milieu des autres, dans l'anonymat. Ils sont manifestes d'une crise d'une citoyenneté commune. Leur usurpation en espace d'expression démocratique et d'action citoyenne constitue donc un détournement intéressant de l'espace urbain contemporain et un dépassement de son aporie.

Enfin, les *Regroupements génériques* rappellent le besoin d'espaces dédiés aux rassemblements. Lorsque ces lieux n'existent pas, ou qu'ils ont été détruits, les hommes les dessinent avec leur corps. Ainsi, voit-on des soldats et des civils délimitant une place circulaire ou rectangulaire pour commémorer les victimes de l'attentat contre l'ambassade états-unienne au Kenya ou celles d'une tornade aux États-Unis.

Ces observations fines des usages citoyens des espaces urbains informent les réalisations de Charney dans l'espace public, en particulier *Le monument canadien pour les droits de la personne*, un espace dédié à l'expression démocratique, qui a été inauguré à Ottawa en 1990. La proposition de Charney articule en effet trois types de manifestations rencontrés dans *UN DICTIONNAIRE...* : la procession, le rassemblement, et la délimitation d'un espace par l'alignement des corps.

33 Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité* (Paris, 1992).



Figure 5: Melvin Charney, Monument canadien pour les droits de la personne, 1990, Avec la gracieuse permission du Monument canadien pour les droits de la personne, Ottawa.

Le monument (voir figure 5) se présente comme « un sentier processionnel » menant à une tribune, par des escaliers à l'avant, et par une allée inclinée à l'arrière. Sur la tribune, est érigée une construction largement ouverte que Charney appelle dans ses dessins préparatoires « la maison aux murs brisés ». Son entrée est marquée par une arche de béton sur laquelle s'appuie à l'oblique une imposante plaque de granit qui porte, dans les deux langues officielles, la première phrase de la *Déclaration universelle des droits de la personne*, adoptée par l'Assemblée générale des Nations Unies en 1948 : « Tous les êtres humains naissent libres et égaux en dignité et en droits ». De l'autre côté de ce seuil, deux rangées de trois colonnes anthropomorphiques, munies de bras géométriques brandissent, tels des manifestants, des plaques de granit sur lesquelles sont inscrits les mots « dignité », « égalité », « droits ». Chaque citoyen peut emprunter le sentier processionnel que dessine le monument,

le parcours symbolisant sa quête de justice et son engagement pour les droits humains. Les usages du monument exploitent abondamment cette configuration de l'espace. En novembre 1989, alors que les travaux n'avaient commencé que depuis cinq mois, Lech Walesa s'était rendu sur le site et avait emprunté symboliquement le sentier. Lors de l'inauguration en 1990, une marche solennelle à travers le monument fut organisée avec le Dalaï-Lama.

De plus, ce chemin processionnel prolonge un parcours symbolique, le boulevard de la Confédération, qui encercle les centres-villes d'Ottawa et de Gatineau, et qui est ponctué d'autres monuments commémoratifs, de sites patrimoniaux et de musées. Charney a conçu son monument en dialogue direct avec la place de la Confédération, l'un des points stratégiques du boulevard, et le *Mémorial national de guerre* (voir figure 7) qui en occupe le centre. Non seulement, les deux constructions sont alignées le long de la rue Elgin, mais l'arche du monument de Charney est une reprise et un détournement de la structure du Mémorial. Réalisé par l'artiste anglais Vernon March, entre 1926 et 1932, le Cénotaphe dédié à la Première Guerre mondiale est constitué d'une immense arche de granit de vingt et un mètres de haut surmontée des figures allégoriques de la paix et de la liberté. En dessous, une vingtaine de soldats représentant les différents corps des armées alliées (fantassin, aviateur, matelot, cavalier, brancardier, infirmière, etc.) traversent l'arche vers le nord. Ce programme iconographique célèbre l'engagement des Canadiens dans le premier conflit mondial, et évoque leur traversée outre-Atlantique.

Le monument de Charney, même s'il reprend l'arche du Cénotaphe et l'idée de sa traversée, a une tout autre fonction et une symbolique très différente. Chez March, l'espace central est occupé par le groupe sculpté. Le monument garde donc le public à distance et le surplombe, établissant avec lui un rapport d'extériorité et de domination. Chez Charney, le centre du monument est une tribune sur laquelle chacun peut monter et s'adresser à ses concitoyens.

Les usages des deux monuments, leur histoire, les protocoles et les structures administratives qui les encadrent sont d'ailleurs très différents, pour ne pas dire opposés. Pour reprendre la typologie des espaces commémoratifs que propose Pierre Nora dans *Les lieux de mémoire*, le Cénotaphe relèverait du « lieu dominant », le Monument du « lieu dominé » :

Les premiers, spectaculaires et triomphants, imposants et généralement imposés, qu'ils le soient par une autorité nationale ou un corps constitué, mais toujours d'en haut, ont souvent la froideur ou la solennité des cérémonies officielles. On s'y rend plus qu'on y va. Les seconds sont des lieux refuges, le sanctuaire des fidélités spontanées et des pèlerinages du silence. C'est le cœur vivant de la mémoire³⁴.

34 Pierre Nora, *Les lieux de mémoire*, vol. 1 (Paris, 1997), p. xl.



Figure 6: Occupation du terrain du *Monument canadien pour les droits de la personne* par des sans-abri, Ottawa, août 2004. Avec la gracieuse permission du Monument canadien pour les droits de la personne, Ottawa.

En 1925, le gouvernement canadien, encore un dominion britannique, ouvrit le concours pour le Mémorial aux résidents de l'Empire britannique, aux sujets britanniques de naissance, ainsi qu'à ceux des pays alliés. Le programme insistait sur les valeurs d'héroïsme, de grandeur morale et de sacrifice à la nation, selon la rhétorique traditionnelle du monument aux morts. En 1982, la fonction commémorative du Cénotaphe a été élargie pour inclure la Deuxième Guerre mondiale et la Guerre de Corée. Chaque année, on y célèbre le jour du Souvenir, cérémonie télédiffusée à travers le Canada, au cours de laquelle les vétérans de l'armée canadienne, le Gouverneur général et le Premier ministre rendent hommage aux soldats morts au combat, et déposent une couronne ornementale de fleurs au pied du Cénotaphe.

À l'inverse, le projet du Monument canadien pour les droits de la personne est une initiative d'un groupe de citoyens d'Ottawa. L'idée fut lancée au début des années 1980, au moment de la crise polonaise, en soutien au syndicat Solidarité. Un organisme communautaire de charité, créé en 1983, portant le nom du monument, organisa le concours national et la collecte de fonds, l'unique source de financement du projet. Les individus, les différents groupes religieux et ethniques, les organismes de charité, les instances gouvernementales fédérales, provinciales et municipales furent

mobilisés. La municipalité régionale d'Ottawa-Carleton offrit le terrain. Le monument est aujourd'hui la propriété de l'organisme Monument canadien pour les droits de la personne. Son usage est entièrement libre, comme l'explique George Wilkes, le trésorier de l'association :

Use of the monument is open to any one and we have no part in determining such use [...]. Most organizations that wish to use the monument check with the City of Ottawa [...]. This is a matter of courtesy and also allows the City to discuss any security issues that may be of concern. In turn, the City sometimes informs us of such notice. But at this time there is no protocol to be followed³⁵.

Dès lors, le trajet du Cénotaphe au Monument pour les droits de la personne qu'empruntent la plupart des manifestations a une portée symbolique :

La partie de la rue Elgin entre le Cénotaphe et le Monument constitue maintenant un trajet symbolique que nous pouvons parcourir pour commémorer nos concitoyens morts à la guerre avant de nous diriger vers une vision de coexistence pacifique fondée sur le respect des droits humains fondamentaux, affirment les responsables du Monument³⁷.

On passe donc d'une commémoration de concitoyens morts à la guerre, tournée vers le passé, orchestrée par des cérémonies officielles, haut symbole du fédéralisme canadien, à un projet d'une société juste à inventer et à construire, dans lequel l'altérité remplace les valeurs nationales, et qui autorise des formes de démocratie directe et participative.

Outre l'axe processionnel que Charney a privilégié, le monument et son



Figure 7: Vernon March, *Mémorial national de guerre, 1926-1939, Ottawa*³⁶.

35 Courriel de George Wilkes, 5 mars 2007.

36 L'image provient du site wikipedia: [http://en.wikipedia.org/wiki/National_War_Memorial_\(Canada\)](http://en.wikipedia.org/wiki/National_War_Memorial_(Canada)) (actif le 17 juin 2009).

37 *Album souvenir. Le Monument pour les droits de la personne* (Ottawa, 1990), p. 8.

espace environnant fonctionnent comme une place publique sur laquelle les manifestants peuvent se rassembler. L'esplanade sur laquelle il est érigé est suffisamment grande pour permettre les regroupements importants, d'autant plus, qu'à certaines occasions, les rues Elgin et Lisgar sont annexées à l'espace de manifestation. Charney a pris soin d'établir un dialogue formel et symbolique avec les bâtiments environnants, afin de conférer à l'espace, malgré son éclectisme, la cohérence d'une place publique. Ainsi le plan basilical que dessinent les colonnes anthropomorphiques évoque l'église Knox qui se trouve juste au sud et rappelle, selon un rapprochement anachronique, que la basilique était dans la Rome antique un lieu de réunion civil où se tenaient des activités judiciaires. **Contrairement aux images de la série *Conforme / Places publiques* d'UN DICTIONNAIRE...**, les citoyens qui se rassemblent autour du Monument ne sont pas dominés par des symboles de pouvoir politique ou religieux, mais par une tribune à partir de laquelle chacun d'eux peut prendre la parole.

Le Monument canadien pour les droits de la personne est un symbole qui semble à la fois posséder et dispenser le pouvoir. Abordant le problème du pouvoir de façon nouvelle, il suggère le partage plutôt que la domination – un pouvoir fondé sur la reconnaissance des droits; un pouvoir que les personnes et les communautés peuvent exercer³⁸.



Figure 8: Visite de Nelson Mandela au *Monument canadien pour les droits de la personne*, Ottawa, 24 septembre 1998. Avec la gracieuse permission du Monument canadien pour les droits de la personne, Ottawa.

38 Ibid., p. 6.

Enfin, le Monument canadien pour les droits de la personne permet un troisième type d'usage : la délimitation d'un espace symbolique par des corps humains. Lors de la visite de Nelson Mandela le 24 septembre 1998 (voir figure 8), à l'occasion du cinquantième anniversaire de la *Déclaration universelle des droits de l'homme*, des écoliers d'Ottawa, de Maniwaki et de Poltimore bordaient et prolongeaient vers le nord la voie processionnelle, cet usage évoquant incontestablement les images de la série *Regroupements génériques d'UN DICTIONNAIRE*...

Même si certains ont critiqué la symbolique trop appuyée de la proposition de Charney et la relative lourdeur de ses colonnes anthropomorphiques, il n'en demeure pas moins que son monument bénéficie d'une appropriation populaire exceptionnelle. Il est devenu le point de ralliement de toutes les manifestations. Il ne cesse de susciter des formes inventives d'appropriations et d'usages. Pour ne mentionner que quelques exemples récents, en août 2004, les sans-abri campèrent durant trois semaines sur le terrain du Monument et accrochèrent des pancartes aux bras des colonnes anthropomorphiques afin de dénoncer la brutalité policière à leur endroit et l'absence de logements sociaux (voir figure 6). Le 23 mars 2005, lors du rassemblement contre le maintien du certificat de sécurité à l'endroit de Mohamed Harkat, le fronton du monument – et donc le premier article de la *Déclaration des droits de la personne* – fut entièrement voilé d'un immense drap blanc portant l'inscription « *Justice for Mohamed Harkat* ». Le 17 décembre 2006, lors de la journée internationale de lutte contre la violence faite aux travailleurs et travailleuses du sexe, une vigile aux chandelles fut organisée par l'association Dancers' Equal Rights, afin de commémorer les travailleurs et travailleuses du sexe assassinés, et protester contre les violences dont ils sont victimes. Des lampions marquaient tout le pourtour du Monument, et devant l'arche trois ombrelles orange déployées avaient été déposées, barrant l'accès à la tribune. Cette scénographie où les manifestants sont rassemblés sur l'esplanade autour du Monument déserté – qui prenait donc le contre-pied de la structure spatiale du lieu – symbolisait avec d'autant plus d'efficacité la vulnérabilité sociale et juridique de ce groupe professionnel.

L'esthétique volontairement inachevée du Monument pour les droits de la personne, ses « murs brisés » pour reprendre l'expression de l'artiste, son fronton penché comme s'il était en attente d'être fixé, évoquent les structures bâties mouvantes d'*UN DICTIONNAIRE*.... Charney prend ici encore le contre-pied de la notion traditionnelle de monument. Il ne s'agissait pas de proposer un monument commémoratif pour des droits et des principes de justice universels qui, nous le savons, sont bien loin d'être acquis, mais de créer un nouveau type d'espace citoyen, dialogique, propice aux débats démocratiques. Un espace qui articule la citoyenneté à l'altérité.

Une « machine à penser... »

UN DICTIONNAIRE... n'est pas une œuvre comme les autres. Elle occupe une place singulière dans la démarche de Charney. Elle est une œuvre de vie et de pensée. Elle s'est élaborée lentement au fil des décennies, depuis la fin des années 1960, et l'artiste la poursuivra sans doute jusqu'à sa mort. Elle engage l'ensemble de la démarche de Charney; elle est un espace où se déploie sa pensée sur l'architecture, sur l'urbanité, et au-delà, sur le monde et ses mutations.

UN DICTIONNAIRE... est une œuvre d'observation à travers laquelle je me situe par rapport à mon environnement, aux médias, aux événements, à tout ce qui gravite autour de moi. Il ne concerne pas uniquement le monde bâti. Je prends le monde bâti comme une métaphore de ce que l'on vit³⁹.

L'œuvre n'a aucune prétention à l'exhaustivité, à la vérité, aux généralisations. Elle est à l'échelle d'un individu aux prises avec la complexité du monde. Les images d'*UN DICTIONNAIRE...* proviennent d'ailleurs exclusivement des journaux que l'artiste a l'habitude de lire : la presse canadienne, états-unienne, parfois européenne, de langue anglaise ou française. Ce choix montre bien que la démarche ne consiste pas à produire une analyse critique du photojournalisme, mais à s'attacher aux images qui entourent l'artiste et qui contribuent à sa compréhension du monde.

Aussi étonnant que cela puisse paraître, *UN DICTIONNAIRE...* a également une dimension affective. Lorsque Charney parle de l'œuvre, qu'il en « raconte les histoires », comme il se plaît à le dire lui-même, il manifeste un attachement surprenant à l'égard de certains acteurs ou de certains lieux. Ainsi, connaît-il l'histoire personnelle de Madame Birch, une dame de Winnipeg expropriée à qui il consacre deux *Paraboles*. Il se souvient encore d'enfants qui ont péri dans l'incendie d'un immeuble du quartier Saint-Henri, dans les années 1970; il se rappelle le lieu exact de la tragédie; il a suivi les travaux de reconstruction. Cette dimension personnelle et affective ne ramène pas, bien entendu, l'œuvre à une démarche subjective. Elle manifeste plutôt une conscience aiguë des difficultés et des pièges qui guettent aujourd'hui une œuvre politique : d'un côté la position idéologique, dogmatique et autoritaire, de l'autre l'identification sentimentale aux victimes et aux démunis.

La démarche de Charney ne se rattache à aucune des deux tendances de l'art politique actuellement dominantes, que Dominique Baqué identifie dans *Pour un nouvel art politique*⁴⁰ : les néo-avant-gardes (génération à

39 Melvin Charney en entretien avec l'auteur, p. 14.

40 Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*

laquelle Charney appartient pourtant) et les esthétiques relationnelles. Les premières qui connaissent leur apogée dans les années 1980 réinvestissent certains idéaux et stratégies des avant-gardes artistiques des années 1920. Ces artistes, parmi lesquels figurent Barbara Kruger, Jenny Holzer, Krzysztof Wodiczko, Hans Haacke et Lucy Orta, pensent que l'art a le devoir et la capacité d'infléchir la réalité sociopolitique, de réveiller les consciences aliénées. Ils recourent à la rhétorique du combat, de la lutte collective et de la dénonciation. Ils se livrent à des guerres idéologiques, dans l'esprit postmoderne de la déconstruction toutefois. Ils tendent à désertier les espaces artistiques consacrés pour intervenir dans l'espace urbain. Ils empruntent leurs stratégies plastiques à la publicité, à la propagande, aux médias, à l'activisme, afin de créer une esthétique capable de s'imposer dans l'espace urbain saturé de signes. Les tenants de l'esthétique relationnelle qui émergent avec les années 1990, fortement médiatisés par les écrits de Nicolas Bourriaud⁴¹, ont des ambitions plus modestes. Rejetant les luttes idéologiques, revendiquant un glissement du macro au micropolitique, ils tentent de s'introduire dans les interstices sociaux, de restaurer le lien social déchiré. Ils privilégient les procédures participatives tant au moment de la production que de la réception de l'œuvre, afin de renouer avec ce que le sociologue Michel Maffesoli appelle la « *reliance*⁴² ».

Baqué constate l'échec de ces deux stratégies, la première ne parvenant pas à imposer son message dans l'espace urbain, la deuxième occultant de façon souvent naïve la dureté des fractures sociales. Elle identifie une troisième voie qu'elle appelle le « passage à témoin » et qui est le documentaire photographique et filmique : « [...] l'art, déchu de ses prétentions politiques, pourrait "passer le témoin" à une autre forme plastique, discursive et informative : le documentaire engagé [...] »⁴³. Il ne s'agit pas, selon Baqué, de renouer avec l'illusion de réel du document ni avec les valeurs de Vérité et d'Authenticité qui la sous-tend. Les démarches documentaires dont elle parle mettent l'accent sur la dimension construite et fabriquée du document. Elles suppléent aux limites de l'image isolée par le commentaire, la parole, la narration, etc. « Une photographie des usines Krupp ou GEC ne révèle pratiquement rien de ses entreprises; elle impose qu'à partir d'elle soit construit de façon active quelque chose d'artificiel, quelque chose de fabriqué⁴⁴ », c'est-à-dire le documentaire. Ces « nouvelles formes visuelles et discursives [...] permettent – entre ces deux pôles que constituent art et reportage – d'articuler le réel dans sa complexité, sa

(Paris, 2004).

41 Nicolas Bourriaud, *L'esthétique relationnelle* (Dijon, 2001).

42 Michel Maffesoli, *Le temps des tribus* (Paris, 1988).

43 Baqué, p. 33.

44 Ibid., p. 201.

richesse, mais aussi ses zones d'ombre ou d'impensé⁴⁵ ». Elles ont la capacité d'élaborer une pensée sur le monde.

UN DICTIONNAIRE... semble bien se rattacher à cette troisième voie de l'art politique qu'identifie et défend Baqué, même si Charney ne recourt à aucune des stratégies discursives énumérées par l'auteur. L'artiste substitue à la production d'images photographiques et filmiques, au narratif, au commentaire, la collecte et la classification de matériau déjà constitué. C'est à une autre forme de documentaire que s'adonne Charney : l'archive comme « machine à penser » le monde et à inciter à l'action.

45 Ibid.