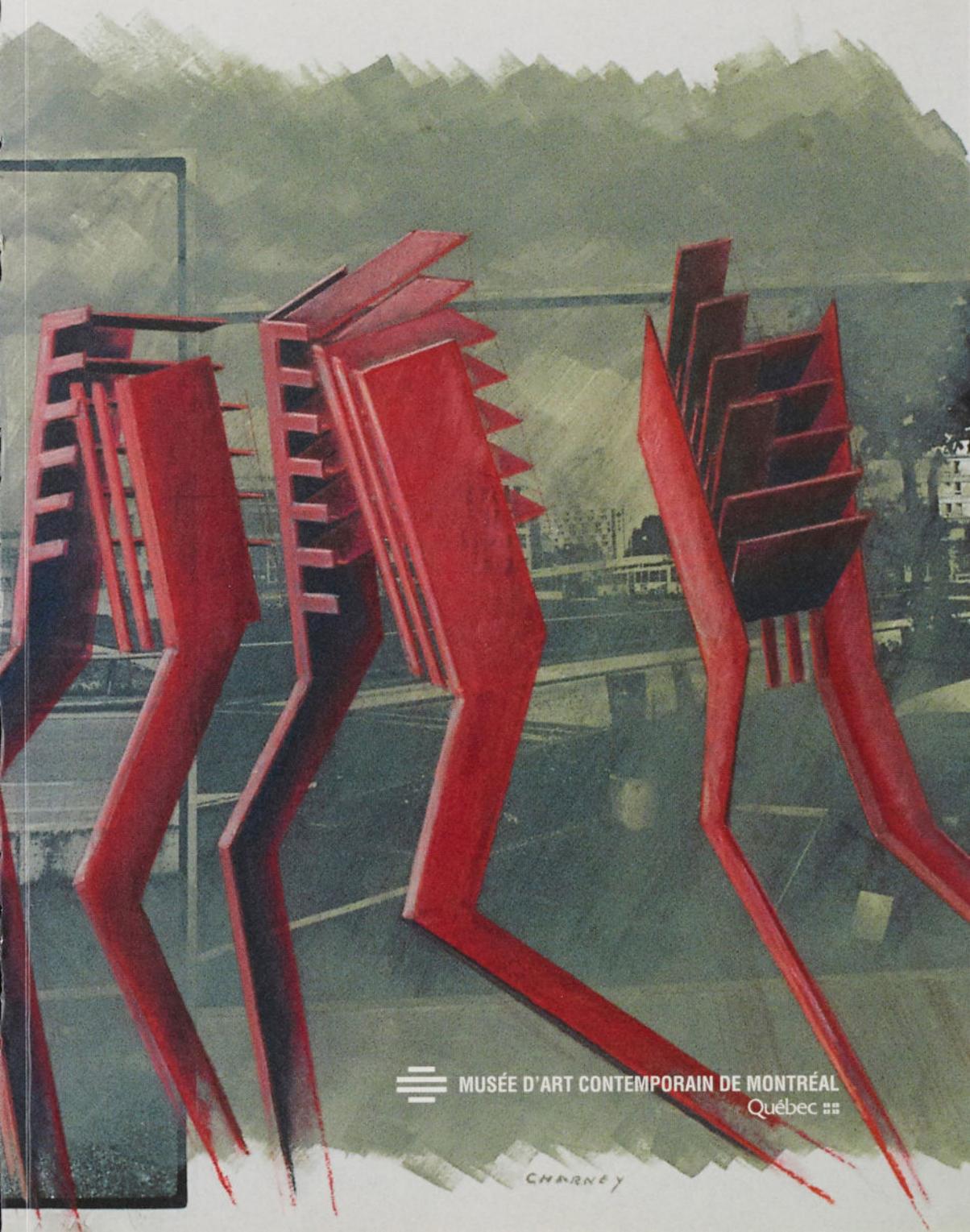


MELVIN

CHARNEY



MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL
Québec

CHARNEY

MELVIN CHARNEY

Artiste majeur des dernières décennies, Melvin Charney occupe une place de premier plan sur la scène de l'art contemporain. Marquée par un regard critique d'une grande acuité, son œuvre rapproche les domaines de l'art et de l'architecture de manière à mettre en lumière les motifs sous-jacents à l'organisation et à la représentation de l'espace.

Ce livre porte sur la place essentielle occupée par la photographie dans l'œuvre de Melvin Charney. Il met en relief, simultanément, la force des œuvres photographiques de l'artiste et les divers modes d'insertion de ce médium dans son travail. Il souligne également en quoi le recours à la photographie est étroitement lié à la volonté de Charney d'inscrire l'art dans le contexte urbain.

En plus d'un important corpus de photographies réalisé à partir du milieu des années 50 et à ce jour inédit, ce livre réunit des œuvres de diverses techniques produites au cours des dix dernières années, proposant ainsi un bilan du travail de l'artiste depuis le tournant des années 90.

Natif de Montréal, Melvin Charney a représenté le Canada lors de la 42^e *Biennale de Venise, Exposition internationale d'art* (1986) et la 7^e *Biennale de Venise, Exposition internationale d'architecture* (2000). Entre autres distinctions, il a reçu, en 1996, le prix Paul-Émile Borduas du gouvernement du Québec et le prix Victor-Martyn-Lynch-Staunton du Conseil des Arts du Canada.

MELVIN

CHARNEY

PIERRE LANDRY

Avec la collaboration de

MELVIN CHARNEY

DAVID HARRIS

GILLES A. TIBERGHIE

Musée d'art contemporain de Montréal

Melvin Charney

Une exposition organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal et présentée du 22 février au 28 avril 2002.

Conservateur : Pierre Landry

Cette publication a été réalisée par la Direction de l'éducation et de la documentation du Musée d'art contemporain de Montréal.

Éditrice déléguée : Chantal Charbonneau
Révision et lecture d'épreuves : Susan Le Pan,
Olivier Reguin, Colette Tougas
Bibliographie : Melvin Charney
Conception graphique : Glenn Goluska
Impression : Integria

Le Musée d'art contemporain de Montréal est une société d'État subventionnée par le ministère de la Culture et des Communications du Québec et bénéficie de la participation financière du ministère du Patrimoine canadien et du Conseil des Arts du Canada.

Cette publication a obtenu le soutien financier de la Fondation de la famille Samuel et Saidye Bronfman.

© Musée d'art contemporain de Montréal, 2002
Pour les textes, les œuvres et les photographies de Melvin Charney : © Melvin Charney, 2002

Dépôt légal : 2002
Bibliothèque nationale du Québec
Bibliothèque nationale du Canada



Le Conseil des Arts
du Canada
DEPUIS 1957

The Canada Council
for the Arts
SINCE 1957

Données de catalogage avant publication (Canada)

Landry, Pierre, 1957-

Melvin Charney

Catalogue d'une exposition tenue au Musée d'art contemporain de Montréal, Québec, du 22 févr. au 28 avr. 2002.

Texte en français et en anglais.

ISBN 2-551-21453-X

I. Charney, Melvin – Expositions. 2. Photographie artistique – Expositions. I. Charney, Melvin.
II. Musée d'art contemporain de Montréal. III. Titre.

TR647.C437 2002 779'.4'092 C2001-941864-7F

Tous droits de reproduction, d'édition, de traduction, d'adaptation, de représentation, en totalité ou en partie, réservés en exclusivité pour tous les pays. La reproduction d'un extrait quelconque de cet ouvrage, par quelque procédé que ce soit, tant électronique que mécanique, en particulier par photocopie ou par microfilm, est interdite sans l'autorisation écrite du Musée d'art contemporain de Montréal, 185, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal (Québec) H2X 3X5.

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Yvan Boulerice : page 12; Le Centre Canadien d'Architecture : page 15 et ill. 3, 4, 5, 12, 14, 15, 19, 20, 29, 32, 34, 35, 36, 64, 65, 68, 71, 72, 78, 79, 85, 136, 137; Tom Van Eynde : ill. 140; Denis Farley : ill. 122, 123; FRAC Basse-Normandie : ill. 116; Galerie Catherine et Stéphane de Beyrie : page 18 et ill. 109, 110, 111, 112; Philippe de Gobert : page 19; Geoffrey James : page 17; Carlos Letona : 143, 144; Sable-Castelli Gallery : ill. 69, 70, 73, 74, 75, 76, 83, 84, 96, 98, 99, 100, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 113, 114, 115, 117, 121, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 145, 146, 148, 149, 150, 151; Richard-Max Tremblay : ill. 17, 79, 80, 81, 82, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 132, 133, 134, 155. Toutes les autres photographies sont de Melvin Charney.

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos	
MARCEL BRISEBOIS	
	7
Introduction	
PIERRE LANDRY	
	9
La photographie et la fabrication d'images	
DAVID HARRIS	
	13
	MELVIN CHARNEY
	ŒUVRES ET COMMENTAIRES
	Les photographies
	23
	Les photographies assemblées
	67
	Les photographies peintes
	85
	Les photographies construites
	121
Notes sur la nature, la cabane	
et quelques autres choses. III	
GILLES A. TIBERGHIEU	
	137
Traductions et versions originales	
	143
	Bibliographie
	166
	Liste des illustrations
	176

AVANT-PROPOS

Comme toutes les grandes villes, elle était faite d'irrégularité et de changement, de choses et d'affaires glissant l'une devant l'autre, refusant de marcher au pas, s'entrechoquant; intervalles de silence, vers des voies de passage et ample pulsation rythmique, éternelle dissonance, éternel déséquilibre des rythmes.

Michel Serres

Les démarches des artistes ayant cherché à mettre en évidence les relations complexes entre les diverses formes d'expression ont toujours trouvé place au Musée d'art contemporain de Montréal. Ces artistes, pour reprendre le langage de Michel Serres, on peut les appeler des passeurs. L'histoire des arts nous en a fourni des exemples tout au cours de son déroulement. Être un passeur requiert un esprit particulier, car ce n'est pas une route clairement tracée, continue, immuable qui s'offre au passeur. Au contraire, le chemin doit être perpétuellement inventé au milieu des irrégularités, des intervalles, des dissonances. Melvin Charney me semble prendre place au nombre de ces passeurs. En témoignent les œuvres qu'il réalise depuis plus de trente ans, bousculant les catégories, faisant se télescoper la photographie, l'art et l'architecture, la théorie et la pratique, l'expression individuelle et l'engagement social. Son travail lui a valu une reconnaissance internationale, notamment à Venise où, fait exceptionnel, il a aussi bien pris part à la Biennale d'arts visuels en 1986 qu'à celle d'architecture en 2000. Le Québec n'a pas été en reste : en 1996, le prix Paul-Émile-Borduas lui était décerné. Si le public montréalais est familier du jardin qu'il a réalisé au Centre Canadien d'Architecture

et de son œuvre conçue pour la place Émilie-Gamelin, il est sans doute moins informé des nombreuses photographies réalisées par l'artiste depuis le milieu des années 50 et des œuvres produites durant les dix dernières années. Le public découvrira comment Melvin Charney, en ayant recours à la photographie, interroge les présupposés de nos perceptions pour leur rendre du jeu, du mouvement, voire un avenir.

Le Musée remercie Melvin Charney pour sa générosité et sa disponibilité. Il tient également à remercier monsieur Pierre Landry, le commissaire de cette exposition. Sa reconnaissance va aussi aux prêteurs, musées, entreprises et collectionneurs privés qui ont accepté de se départir momentanément de leurs œuvres. Je sais gré aux auteurs David Harris et Gilles A. Tiberghien d'avoir collaboré à cette publication, et à la Fondation de la famille Samuel et Saidye Bronfman d'avoir participé à sa réalisation.

MARCEL BRISEBOIS



1. *La Maison de Rivière-des-Prairies*, 1975

INTRODUCTION

PIERRE LANDRY

L'œuvre de Melvin Charney met en lumière les motifs sous-jacents à l'organisation et à la représentation de l'espace. Informée tant par l'histoire des idéologies et des rapports sociaux que par celle des courants artistiques et architecturaux, cette œuvre rapproche des réalités de prime abord hétérogènes et, ce faisant, amène le spectateur à voir autrement.

Ce livre met en relief la place essentielle occupée par la photographie dans la pratique de Melvin Charney. Son objectif est de cerner les divers modes d'insertion de ce médium au sein d'une démarche qui emprunte également, et parfois de façon simultanée, au dessin, à la peinture, à l'installation et à la construction.

Comme le précise Charney, le recours à plusieurs disciplines « souligne et en même temps réduit l'importance des registres spécifiques de représentation. Les dualités formelles telles que la figure et le fond, le bidimensionnel *versus* le tridimensionnel, le lieu et le non-lieu, paraissent se fondre lors du glissement d'un registre à l'autre¹. » Bien que tributaires des effets combinés de diverses techniques, ces glissements sont en grande partie induits par l'image photographique. Qu'il s'agisse de vues réalisées par l'artiste ou puisées dans les médias, la photographie est en effet partie intégrante de la plupart des projets de Charney, où elle tient lieu à la fois de réalité historique – la photographie en tant que témoin et acteur du *xx^e* siècle –, de donnée référentielle, de composante formelle et, surtout, d'élément déclencheur et de catalyseur d'un processus réflexif et critique.

Au delà de ses effets premiers, qui sont généralement perçus comme étant de l'ordre

de la capture (d'un lieu, d'un événement...), l'image photographique recèle une potentialité que l'œuvre de Charney s'applique à activer – et ce, avec une attention accrue depuis le tournant des années 90, alors que l'artiste amorçait la série des *Paraboles*. Cette série utilise des photographies réalisées par Charney ou que ce dernier s'est appropriées dans les médias. Charney précise, au sujet de la dynamique à l'œuvre dans cette série : « Les images [photographiques] initiales ont été agrandies et recouvertes d'un lavis gris transparent afin de repositionner leur surface [...] Il s'agit d'activer la surface de l'image. Les constructions figurales sont détachées de la surface originale de l'image pour y être ensuite superposées – comme si une « installation » venait s'insérer dans la photographie afin de briser son espace et siphonner l'image dans les profondeurs du « site » qu'elle constitue. De temps en temps, quelque chose m'incite à réaliser une construction qui vient matérialiser les constructions mentales présentes dans l'image initiale². »

À la fois bilan des dix dernières années de production de Charney et analyse de la place occupée par la photographie dans son œuvre, cette publication, à travers l'articulation des différents corpus réunis, fait écho à ce processus. Un premier corpus, en grande partie inédit, se compose de photographies réalisées par Charney depuis la seconde moitié des années 50 et qui montrent différents milieux : le Vieux-Montréal et ses installations portuaires, divers sites méditerranéens, des constructions « ordinaires » (en particulier du Québec) révélatrices de traits génériques de la forme bâtie. Un

second groupe réunit des « photographies assemblées » – un terme utilisé par l'artiste pour nommer ses montages créés par la superposition de photographies pleine image. Le troisième corpus se compose de « photographies peintes », une série à laquelle appartiennent les *Paraboles* et qui est constituée d'agrandissements recouverts de pastel et d'acrylique. Enfin, un quatrième groupe réunit des dessins et des sculptures ayant trait à différents projets conçus en fonction de contextes urbains précis. On notera que les trois derniers corpus d'œuvres se sont développés simultanément ; par exemple, des « photographies peintes » ont très tôt fait partie des installations urbaines.

Par ailleurs, cette publication veut souligner la force et l'originalité du travail photographique de Charney. Bien qu'il procède d'une démarche qui emprunte simultanément à plusieurs disciplines, ce travail n'en présente pas moins une intégrité certaine sur le plan formel et sur le plan esthétique. À l'instar des autres aspects de l'œuvre de Charney, il participe d'un processus réflexif sans pour autant s'y fondre totalement – à la fois partie intégrante de ce processus et pratique dotée d'indéniables qualités expressives.

En réponse à une question relative à l'impact du sujet sur sa façon de travailler, Charney affirme qu'il n'a jamais cru en l'importance du sujet. Il précise : « J'ai toujours pensé que le sujet n'était pas le résultat d'un soi-disant choix mais d'une conjoncture qu'on peut identifier dans le travail – on fait de l'art afin d'identifier des "sujets", n'est-ce pas ?³ »

Cette observation en forme d'interrogation n'est pas sans rapport avec le « contenu » des photographies de Charney. Bien que divers sujets s'y profilent, ces photographies résistent à toute catégorisation – comme si, en plus de ce qu'elles montrent à première vue, un mouvement sous-jacent les parcourait, leur conférant une certaine ambiguïté

tant sur le plan formel que dans leur thématique. Au delà de leur sujet apparent (silos et élévateurs à grain, bâtiments résidentiels, constructions industrielles...), ces photos révèlent un intérêt pour les zones intermédiaires, pour la dynamique entre les pleins et les vides, pour les processus qui rapprochent et transforment les choses. Charney précise, relativement à ses photographies de la ville : « J'étais attiré par les interstices qui révélaient ses rouages internes – les vieux quartiers, les vieilles zones industrielles, les installations ferroviaires, les canaux de navigation et les silos à blé [...] Pour moi, ces silos existaient en tant que faits et composantes d'un processus, qu'il s'agisse d'événements captés dans un flux en mouvement ou d'agrégats de formes élémentaires⁴. »

Cette attention prêtée au processus est au cœur d'un article de Charney paru en 1967 et qui porte sur les élévateurs à grain du port de Montréal. Il y commente, entre autres, l'intérêt suscité par ces structures auprès de l'avant-garde européenne des premières décennies du xx^e siècle – intérêt dirigé essentiellement vers le classicisme formel de ces constructions : « Pratiquement aucun des architectes qui les admiraient ne savait comment ils fonctionnaient ; ils étaient donc incapables d'apprécier leur conception ou d'en tirer des enseignements qui auraient pu les aider dans leurs propres projets⁵. » Charney conclut cet article en affirmant, toujours au sujet des élévateurs à grain : « C'est le processus dont ils sont une image qui est important. Nous devons comprendre ce processus si nous croyons que l'architecture participe de l'activité humaine plutôt que de la conception d'objets⁶. »

Les photographies de Charney activent ce processus. Le milieu bâti y apparaît non pas immuable et autonome, mais au contraire étroitement lié au temps (bâtiments d'allure précaire ou en cours de construction, partiellement détruits ou dont la structure est apparente...), à l'espace (paysage ou trame

urbaine) et au corps (évoqué à travers certains échos structurels). Il révèle, sous certains détails et schémas, la persistance de valeurs séculaires (proportions dites classiques, structure évoquant l'antique, etc.). Divers rythmes et mouvements semblent l'animer – des formes s'interpénètrent ou semblent sur le point de se transformer. Un récit semble s'esquisser...

Ce potentiel narratif de l'image photographique est aussi à la base des *Paraboles* et autres séries de « photographies peintes » (séries *In Flight*, *The American City*...) produites par Charney depuis le tournant des années 90. Comme le précise l'artiste au sujet du processus à l'œuvre dans ces diverses séries : « Les images dans ces photographies ont été relâchées, détachées et déplacées. Des lieux étaient réinventés. Un récit commençait⁷. » Ce récit met en scène, sur un mode métaphorique, diverses formes tirées des « profondeurs » de l'image. Ces formes, qui réfèrent à l'histoire de l'art ou à celle des sociétés, interagissent de manière à créer d'étonnantes (et parfois troublantes) convergences visuelles et sémantiques.

Le potentiel narratif de la photographie est également au cœur des différents corpus de « photographies assemblées » réalisées par Charney au cours de la dernière décennie et dans lesquelles, grâce aux effets combinés d'un travail de montage et de (re)cadrage, un site donné (paysager ou architectural) est simultanément déconstruit et réinventé – révélé. Le développement séquentiel de ces montages accentue leur dimension narrative tout en mettant en relief l'articulation de la forme avec son environnement immédiat.

Charney précise qu'il lui arrive de « matérialiser les constructions mentales présentes dans l'image ». Il s'agit là d'un aspect essentiel (et parfois spectaculaire) de son travail, qui se traduit par des sculptures et par des projets d'œuvres publiques. À travers diverses opérations de déplacement, de dédoublement, de recouvrement ou de

montage, ces projets interrogent, de façon concrète, les modalités de notre rapport avec les lieux. Et ce rapport, comme le souligne Charney, est fortement conditionné par la dimension publique de l'image photographique : « Le regard que nous portons sur les lieux et les bâtiments et la connaissance que nous en avons sont conditionnés par une identification rapide des schémas que suggèrent des images isolées, sans échelle et autonomes, interposées entre nous et les lieux proprement dits. Avec le temps, nombreux sont les lieux qui ont pris l'aspect de leur image – la surface implosée de la photographie d'un lieu est devenue son véritable "site"⁸. »

- 1 Melvin Charney, « La ville en transparence » in Melvin Charney – *Parcours de la réinvention / About Reinvention*, Caen, Fonds Régional d'Art Contemporain de Basse-Normandie, 1998, 255 pages. p. 25.
- 2 Melvin Charney, « Les Paraboles » in Melvin Charney – *Parcours de la réinvention / About Reinvention*, op. cit., p. 73.
- 3 « Melvin Charney – L'architecture comme roman », une interview de Louis Martin, *Parachute*, n° 56, oct./nov./déc. 1989, p. 10.
- 4 Melvin Charney, « La ville en transparence » in Melvin Charney – *Parcours de la réinvention / About Reinvention*, op. cit., p. 25.
- 5 « Virtually none of the architects who admired them knew how they worked, and they were therefore unable either to appreciate their systems of organization or to draw conclusions that might have served them in their own designs. » Melvin Charney, « The Grain Elevators Revisited », *Architectural Design*, vol. 37, n° 7, juillet 1967, p. 328-331, p. 331 [notre traduction].
- 6 « It is the process of which they are an image that is important. This process we must study if we believe that architecture is an involvement with human processes rather than with designed things. » Ibid. [notre traduction].
- 7 Melvin Charney, « Les Paraboles » in Melvin Charney – *Parcours de la réinvention / About Reinvention*, op. cit., p. 73.
- 8 Ibid.



Photographies d'une portion du mur de l'atelier de Melvin Charney prises lors de la réalisation de l'œuvre *Le Trésor de Trois-Rivières*. Sur la photo de gauche, dans le sens des aiguilles d'une montre à partir du coin supérieur gauche :

- 1) une invitation à une exposition, Sonnabend Gallery, New York [vers 1974];
- 2) «The Erechtheion at Athens» et «Greek Treasury», A. E. Richardson et Hector O. Corfiato, *The Art of Architecture*, London, The English Universities Press Ltd., édition révisée, février, 1946;
- 3) Melvin Charney, étude pour *Le Trésor de Trois-Rivières*, 1974, encre sur papier;
- 4) David Shapiro, «Curtain Call for the Plaster Cast», *Art News* 71, n° 2 (avril 1972), p. 25;
- 5) une carte postale éditée par Dionne et Leclerc, vue de la manufacture de crochets automatiques Leclerc, Trois-Rivières, datée de juillet 1908;
- 6) carte postale d'un photographe inconnu, «L'église et le sanctuaire, Nominingue», vers 1910;
- 7) «The Balloon-Frame House» dans «The 100 Events That Shaped America», *Life* (1975, numéro bicentenaire), p. 12-13;
- 8) carte postale éditée par Pinsonneault «Partie du village de RAWDON, P.Q. (Canada)», datée du 20 août 1905;
- 9) Melvin Charney, étude pour *Le Trésor de Trois-Rivières*, 1975, encre sur papier;
- 10) Melvin Charney, *A Construction*, 1975, encre sur papier;
- 11) Hélène Gosselin Geoffrion, «Trois-Rivières / Centre-Ville : Projet Urbain», *Architecture/Concept* 30, n° 328 (mars-avril 1975), p. 22-23;
- 12) Melvin Charney, «Quelques Monuments Nationaux», affiche pour l'exposition *Canada – Trajectoire '73*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1973;
- 13) Melvin Charney, *Displaced Facades*, 1975, encre et mine de plomb sur papier;
- 14) Melvin Charney, *Placed Facades*, 1975, encre sur papier; et
- 15) Walker Evans, «Country Store and Gas Station, Alabama», 1936, dans son *American Photographs*, New York, The Museum of Modern Art, 1938, deuxième partie, planche 14.

Sur la photo de droite, dans le sens des aiguilles d'une montre à partir du coin supérieur gauche :

- 1) un article non identifié, *La Presse*, cahier Weekend [1970?];
- 2) «Tornado rips Quebec village», *The Montreal Star*, 25 juillet 1975;
- 3) Melvin Charney, étude pour *Le Trésor de Trois-Rivières*, 1975, encre sur papier;
- 4) Melvin Charney, études pour *Le Trésor de Trois-Rivières*, 1975, encre sur papier bleu;
- 5) Melvin Charney, *Maison, Carignan, Québec*, 1975, épreuve argentique à la gélatine;
- 6) couvertures avant et arrière de l'ouvrage de Joseph Rykwert, *On Adam's House in Paradise: The Idea of the Primitive Hut in Architectural History*, New York, The Museum of Modern Art, 1972;
- 7) planche-contact de photographies prises par Melvin Charney à Trois-Rivières, La Prairie et Saint-Hubert, Québec, 1975, épreuve argentique à la gélatine;
- 8) étude pour *Le Trésor de Trois-Rivières*, 1975, mine de plomb sur papier;
- 9) George Kubler, *The Art and Architecture of Ancient America: The Mexican, Maya, and Andean Peoples*, Harmondsworth, Penguin Books, 1962, p. 116;
- 10) Melvin Charney, *Maison au bord de la route, Saint-Hubert, Québec*, 1975, épreuve argentique à la gélatine; et
- 11) couverture arrière de l'ouvrage de Vincent Scully, *American Architecture and Urbanism*, New York et Washington, Frederick A. Praeger, 1969.

LA PHOTOGRAPHIE ET LA FABRICATION D'IMAGES

DAVID HARRIS

Quelle que soit la qualité des photographies de bâtiments et de villes que je prends ou m'approprie, elles me semblent seulement se rapprocher de ce qui est « là ». Les photographies sont des choses en soi, autonomes et abstraites. Et ce qui est « là » dans l'image n'est pas ce que nous voyons. Très tôt, j'ai commencé à découper les photographies, à superposer les images, à dessiner et à peindre sur les photo-montages. Ce que je cherchais était l'image dans l'image.

Melvin Charney, « La ville en transparence¹ »

La photographie, comprise à la fois comme technique et comme forme de représentation médiatisée par la culture, occupe une place permanente dans le travail de Melvin Charney depuis le début des années 60. Non seulement la photographie fait-elle partie intégrante du développement et de la ligne directrice de sa pratique artistique, mais les usages concrets que l'artiste en a faits se sont avérés fort variés.

C'est depuis la jeune vingtaine que Charney fait des photographies reconnaissables par leur cohérence et leur force visuelle. Bien qu'il ne soit pas habituellement catégorisé comme photographe dans le sens traditionnel du terme, son engagement envers le médium se perçoit à quatre niveaux distincts. Premièrement, Charney a fait et collectionné de façon assidue des photographies et des diapositives, à la fois les siennes et celles des autres (puisées en grande partie dans des sources publiques), qui décrivent certains aspects de l'environnement bâti. Ce matériau a servi de bassin d'illustrations pour plusieurs conférences publiques et académiques, et pour divers articles et textes de catalogue, tout comme il a été la source première de

différents projets, dont UN DICTIONNAIRE, entreprise de grande envergure qui se poursuit et qui regroupe des photographies provenant d'agences de presse. Deuxièmement, les photographies ont répondu aux besoins de documentation de l'artiste, en captant sur pellicule ses constructions et ses installations. Troisièmement, les images photographiques servent d'assises à ses idées conceptuelles, d'étincelle initiale, de point de départ dans la genèse d'une imagerie complexe ; ici, les photographies constituent le fondement matériel d'œuvres ayant recours à des disciplines variées. En dernier lieu, et notamment dans ses œuvres récentes, les photographies à grande échelle, prenant la forme de montages et de regroupements d'images étroitement liées, sont devenues des œuvres en soi.

Même s'il est possible d'identifier et de décrire ces quatre usages, ce serait une erreur totale que de traiter la photographie de Charney en l'excluant du reste de sa pratique artistique. On ne peut nier la rigueur et la beauté de chacune de ses photographies, mais Charney a abordé la photographie, durant la majeure partie de sa carrière, dans le même esprit que plusieurs artistes dont l'approche est conceptuelle et qui ont commencé à travailler dans la deuxième moitié des années 60 : plutôt que d'être comprises comme faisant partie d'une discipline avec sa propre tradition artistique, les photographies sont considérées en tant que véhicules d'investigation et de transmission d'idées et, dans le cas de Charney, en tant qu'éléments participant à des processus de création complexes et souvent de longue haleine, s'étalant parfois sur plusieurs années

et faisant appel à d'autres disciplines. En plus de ses photographies, Charney fait des dessins et des tableaux au pastel, construit des pièces sculpturales, fabrique des installations à grande échelle et produit des textes écrits. Chaque discipline est appréciée en ce qu'elle peut contribuer à l'articulation et à l'affinement d'un ensemble de questions urbaines, sociales, politiques et esthétiques qui sont en corrélation; chaque objet devient une facette, une étape dans la réalisation progressive d'une œuvre. Charney chevauche les champs de l'art, de l'architecture et du design urbain, se positionnant à leur point de rencontre et passant aisément de l'un à l'autre. Typiquement, il produit des œuvres qui combinent la recherche, l'analyse, le commentaire et, à l'occasion, la provocation.

Puisqu'il n'est pas possible, dans le cadre de cet essai relativement court, de tracer en détail l'évolution de l'engagement de Charney envers la photographie, j'ai choisi de me pencher sur quatre photographies et sur un groupe de quatre photographies connexes, et de proposer cinq petits essais. Chacun documente les conditions dans lesquelles les photographies individuelles ont été prises et décrit le contexte dans lequel elles opèrent. Les photographies sont présentées de façon chronologique. Chacune est représentative d'une approche différente de la discipline et, prise en considération avec les autres, elle révèle des préoccupations et des continuités qui sont présentes dans toute la production de l'artiste.

En août 1975, le photographe documentaire Yvan Boulerice visitait l'atelier de Charney pour photographier *Le Trésor de Trois-Rivières*, en vue de l'inclure dans le catalogue accompagnant l'exposition itinérante *Québec 75*, qui offrait un survol de la pratique de l'époque et qui allait être inaugurée à l'automne de cette même année au Musée d'art contemporain de Montréal. Puisque la complexe construction en bois n'est pas complétée à

ce moment, Boulerice photographie plutôt une petite portion du mur de l'atelier de Charney. La reproduction en noir et blanc du catalogue ne montre qu'un détail du mur² mais, durant la même visite, Boulerice documente aussi une section complète du mur que l'on peut voir dans deux diapositives (ill. page 12).

Les deux diapositives nous permettent de reconstruire visuellement l'ensemble des idées et des images connexes qui allaient occuper l'esprit de Charney pendant pratiquement deux ans, période durant laquelle il produit *Le Trésor de Trois-Rivières*. On y voit, fixées au mur à l'aide de papier-cache adhésif ou appuyées contre lui, les sources photographiques hétérogènes qu'il a peu à peu réunies : des illustrations découpées dans les journaux, des couvertures de livres, des doubles pages tirées de périodiques et d'autres publications, des photographies historiques et des cartes postales se combinent à deux de ses propres photographies, à une planche-contact et à des esquisses à l'encre. La paire de diapositives capte une manière de travailler – la collection, le classement et l'organisation de sources visuelles – et le lien intime qui existe entre recherche et création.

Le mur de l'atelier agit comme le « plan » abstrait de l'histoire où se déroulent la recherche et l'investigation. Charney décrivait récemment comment les cartes postales, remontant au début du xx^e siècle, de trois villes québécoises – Rawdon, Nominique et Trois-Rivières – (rassemblées au centre droit de la diapositive de gauche), et sa planche-contact de 1975 (située en bas et à droite dans la diapositive de droite) sont devenues les centres à partir desquels ont rayonné les autres images³. Sur ce mur, les preuves historiques provenant de différentes sources sont d'égale importance. Par exemple, les trois modestes cartes postales coexistent avec la photographie de 1936 de Walker Evans intitulée « Country



Le Trésor de Trois-Rivières, 1975
 Construction en bois. 393 x 290 x 410 cm
 Collection Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa
 Installation au Centre Canadien d'Architecture, Montréal, 1991

Store and Gas Station, Alabama», tirée de son fameux ouvrage *American Photographs*, conjonction qui souligne la présence de ces structures de bois dans toute l'Amérique du Nord. Plutôt que d'être présentés de façon hiérarchique, les documents sont alignés et associés par leur disposition horizontale, verticale et diagonale qui suscite une lecture consciente de l'histoire. *Le Trésor de Trois-Rivières* a émergé à partir de ces documents divers : la modeste esquisse à l'encre rouge, montrée dans sa forme finale, est visible en bas et à droite dans la diapositive de gauche, installée directement à côté de sa source photographique (une reproduction tirée d'un article de 1975 sur le renouveau urbain à Trois-Rivières), et adjacente à des photographies et à des études à l'encre connexes

portant sur des façades et des paysages urbains similaires.

À la lumière de ses œuvres ultérieures, cette paire de diapositives peut être vue comme un portrait de Charney, révélant non seulement comment il travaille – cette manière typique d'assembler et d'analyser des matériaux qui fournit ensuite un lieu d'où surgit son propre travail, comme réaction critique –, mais aussi la manière dont il enchâsse consciemment son travail dans un continuum historique.

Datant de 1982, l'œuvre de Charney intitulée *A Chicago Construction* (ill. 140), une structure temporaire en bois partiellement peinte et érigée devant la façade du Museum of Contemporary Art de Chicago, s'accompagnait elle aussi d'un processus de recherche et d'analyse, dans ce cas-ci sur la typologie des logements ouvriers, sur les tours à bureaux du xx^e siècle et sur le quadrillage des rues de cette ville⁴. Après une série de rencontres préliminaires au printemps et à l'automne de 1980, Charney présentait officiellement au musée, en février 1981, son projet qui prenait la forme de deux dessins faits à partir de photographies.

Pour le premier, *Chicago Construction... The Building as a Tower*, il travaille à partir d'une photographie de 1978 provenant d'une brochure du musée qui documentait l'agrandissement récent de sa structure⁵. Charney fait imprimer une épreuve xerox de cette photographie sur la partie inférieure d'une feuille de papier sur laquelle il indique le musée à l'aide d'un crayon bleu, alors que les contours pâles d'un gratte-ciel inventé, implanté dans la façade basse et renforcée du musée et s'en élevant, sont tracés dans des tons de rouge. Pour le deuxième dessin, *Chicago Construction, No. 1* (ill. 139), il travaille également à partir d'une photographie, mais qu'il a prise lui-même à l'automne de 1980. Lors de la prise, il reproduit exactement le point de vue et même le cadrage de la

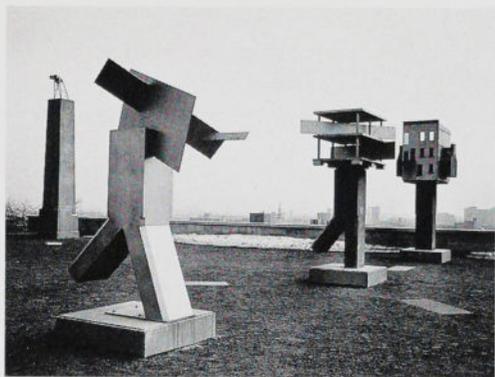
première photographie, en donnant cependant plus d'importance au premier plan. Charney fait imprimer un photostat agrandi de cette image au centre d'une grande feuille de papier qui fournit ainsi la surface requise pour un dessin élaboré. Se servant de crayons de couleur et d'un crayon de cire avec un fixatif à l'acrylique, il définit quatre plans : le trottoir voisin (montré en gris bleu), la photographie d'origine, la façade du musée donnant sur la rue (en bleu ciel), le gratte-ciel inventé et les ébauches de la construction qu'il projetait (tous deux en ocre). Les plans de couleur transparents, superposés, planent doucement les uns au-dessus des autres à l'intérieur d'un mince espace fictif. En prolongeant les lignes des trottoirs au delà de la marge de la photographie originale et en superposant le bâtiment du musée aux arbres et aux autos stationnées devant eux, Charney incorpore davantage du réalisme quotidien de la photographie et de l'abstraction spatiale créée par les quatre plans frontaux. Ceci lui permet d'étudier et d'observer les différents plans qui allaient définir la construction de bois finale.

La duplication voulue de la position choisie et du cadrage dans les deux photographies, de même que dans les dessins et épreuves réalisés ensuite à partir d'elles⁶ et dans la vue de l'installation de la construction achevée prise par Tony Van Eynde en avril 1982 (ill. 140), confère à cette séquence de photographies, prises sur une période de deux ans, une cohérence de point de vue. De plus, les dessins axonométriques connexes, qui sont extrêmement soignés et dont la majeure partie fut exécutée une fois la construction terminée, ont en commun un point de vue semblable, quoique plus élevé, qui permet aux spectateurs de suivre l'évolution et l'élaboration du projet. Les photographies, comme outils de documentation et comme source d'images, sont subsumées dans un processus conceptuel et, comme les dessins, sont incorporées à une manière de travailler.

Depuis 1990, Charney est fréquemment retourné à ses premières photographies, à la recherche d'« images » latentes qui lui permettraient d'aborder un certain nombre de thèmes qu'il explorait parallèlement dans d'autres œuvres. *In Flight... De Stijl as a Prairie Dog* de 1990 est représentative de ce développement (ill. 96).

La photographie intitulée *Maison et magasin, Milk River, Alberta* (ill. 65), prise en 1985 au moment de sa recherche pour *A Lethbridge Construction*⁷, mais indépendamment d'elle, constitue la base d'*In Flight... De Stijl as a Prairie Dog*. En 1990, Charney fait un agrandissement à partir du négatif de 1985, qu'il monte à sec sur du papier à dessin qu'il a préalablement fixé à un panneau de masonite. Il applique ensuite de la peinture acrylique sur les quatre cinquièmes de la partie inférieure de l'épreuve argentique à la gélatine pour créer une surface commune d'un gris chaud, de sorte que la rue, que l'on voit sur la photographie, semble se prolonger vers l'extérieur jusqu'à devenir, imperceptiblement, le fond d'un tableau au pastel. Travaillant surtout avec des pastels à l'huile rouge et orange, Charney trace le contour de deux structures domestiques rudimentaires – chacune comprenant un parallélépipède transparent et un toit à pignon triangulaire – enchâssées dans le bâtiment montré sur la photographie. Pour la structure de gauche, il dessine les plans des façades de devant, du côté et de l'arrière comme si elles étaient en voie de se détacher. Ces trois plans sont montrés à nouveau à deux reprises – d'abord en pastel rouge puis en orangé – en train de glisser vers le bas de l'œuvre, où deux formes géométriques sont délinéées en bleu.

Par son aplat d'acrylique, l'œuvre lie le monde quotidien, tel qu'enregistré par la photographie et représenté dans la partie supérieure, et le monde abstrait de la théorie de l'art et de l'architecture – les allusions au suprématisme et au *De Stijl* y sont précises – dans la partie inférieure. Bien qu'elle ait



Jardin du Centre Canadien d'Architecture, 1987-1990
 Vue partielle de l'esplanade, Colonnes n° 5, n° 4 et n° 3

été décrite de haut en bas, l'œuvre pourrait également se lire de façon tout aussi convaincante dans l'autre sens, alors que les plans en aplat se chevauchent et s'élèvent jusqu'à ce qu'ils se solidifient dans les murs extérieurs du bâtiment. Ce choix de lectures permet à Charney d'énoncer visuellement que ce qui avait été défini en termes de stricte opposition durant la majeure partie du xx^e siècle, avait en fait un langage commun, et que les préoccupations raffinées des théories esthétiques européennes et les formes de l'art abstrait sont vaguement reliées à l'architecture austère d'une petite ville des Prairies. La même proposition, mais considérée et affirmée en rapport avec les bâtiments d'habitation du Québec et l'art européen, forme le sujet de trois colonnes allégoriques dans le jardin du Centre Canadien d'Architecture (1987-1990)⁸. *Les Maisons* (Colonne n° 3), *Domino dansant* (Colonne n° 4) et *De Stijl dansant* (Colonne n° 5), disposées en rang le long de l'esplanade du jardin, révèlent une semblable interdépendance entre des formes culturelles et architecturales apparemment disparates.

Un après-midi ensoleillé du mois de mai 1997, Charney se trouve sur le côté ouest de la rue Charlot, petite rue dans le troisième arrondissement de Paris, et fait face à l'arrière

d'un bâtiment situé au numéro 68. D'une position stationnaire, il photographie le bâtiment en trois mouvements horizontaux; dans chacun des cas, il pivote de gauche à droite d'environ cent degrés et capte le bâtiment à trois niveaux légèrement différents⁹. Parmi les seize négatifs obtenus, Charney fait faire des agrandissements (chacun de 35,5 x 28 cm) qui servent de matériaux à quatre photomontages connexes (ill. 79-82). Dans l'assemblage de chaque montage, il fait se chevaucher trois photographies sur un grand panneau : une des images est alignée à la fois horizontalement et verticalement, ses bords en parallèle avec le cadre extérieur, alors que les deux autres images, en partie recouvertes par l'image centrale, s'étalent en forme d'éventail vers l'extérieur. Chaque montage inclut des fragments d'une ou de plusieurs autos stationnées le long du trottoir et visibles dans les coins inférieurs de gauche ou de droite, inclusion qui fonde le point de vue et qui fournit un point de départ à l'arc diagonal d'images se déployant sur la façade du bâtiment.

Dans cette œuvre, Charney ne s'intéresse pas à la manière dont la photographie a traditionnellement décrit des lieux, mais il vise plutôt à révéler comment, dans l'activité de perception, la description est guidée par l'intellect et lui est soumise. Charney a une façon de regarder qui est marquée par une préoccupation envers la définition et l'articulation de différentes relations spatiales, dans ce cas-ci, celle de la rue avec le mur extérieur du bâtiment, sa cour intérieure et sa façade complexe. En ce sens, le bâtiment du 68 rue Charlot devient l'occasion plutôt que le sujet de l'œuvre finie. Contrairement à *Chicago Construction, No. 1* et à *In Flight... De Stijl as a Prairie Dog*, où l'« image » était enchâssée dans la photographie, ici l'« image » correspond à une manière de visualiser le monde, qui se manifeste dans quatre variantes. Chaque montage propose une interprétation légèrement différente du bâtiment. L'œuvre



UN DICTIONNAIRE... Illuminations, 1970-1994
 Détail, Série 20

sous-entend que toutes les photographies sont des interprétations, que celles-ci sont toutes conditionnelles et spécifiques sur le plan culturel, et qu'aucune ne saurait être considérée comme étant définitive.

De façon cumulative, les quatre montages constituent un panorama contemporain. Cependant, à l'opposé des panoramas de conception traditionnelle qui donnent une description continue et impartiale d'un espace urbain ou d'un paysage, sans mettre l'accent sur aucun aspect, ces montages font un usage délibéré de leur forme incomplète et fragmentaire pour offrir des lectures successives de certains aspects de la structure. Puisque chaque montage ne décrit qu'une petite portion du bâtiment, les spec-

tateurs doivent rassembler l'entièreté de la façade en étudiant la relation entre les montages et en les traitant tous les quatre comme faisant partie intégrante d'une plus vaste entité.

Depuis 1970, Charney a systématiquement collectionné et étudié des photographies provenant d'agences de presse et dans lesquelles les bâtiments et les villes occupent une place dominante¹⁰. Puisant dans un échantillonnage de journaux locaux et internationaux – *The Montreal Gazette*, *La Presse*, *Le Devoir*, *The Globe and Mail*, *The New York Times* et, lorsqu'il voyage, *The International Herald Tribune* –, Charney classe périodiquement les images trouvées, par catégories à l'intérieur d'un schéma d'ensemble, et les rephotographie en incluant toujours la légende et, souvent, la date de parution du journal, de même que des fragments des articles tout autour. Bien que les séries se soient développées – trente-huit ont été définies à ce jour – et bien que la collection comprenne aujourd'hui bien au delà de 1 400 images, la raison pour laquelle Charney a créé cette œuvre est demeurée constante tout au cours de sa longue genèse. *UN DICTIONNAIRE...*, telle qu'elle est identifiée depuis 1977, résulte d'un besoin d'affronter le déluge apparemment infini de photographies qui se déverse dans les pages de nos journaux quotidiens, de les classer selon un certain ordre et de proposer un commentaire contemporain, socialement nuancé, sur le rôle très peu remarqué que jouent ces envahissantes images de bâtiments et de villes dans la vie contemporaine. Les photographies fournissent d'abord des preuves, chacune saisissant un moment d'actualité précis : une émeute, un camp de réfugiés, les suites d'un incendie, une insurrection. En retour, lorsque regroupés sous forme de série, ces événements révèlent les formes architecturales et urbaines qui les enveloppent et les contiennent : un couloir, un bâtiment, un square, une rue, une



UN DICTIONNAIRE..., 1970-1996
 224 planches : acrylique sur épreuves argentiques à la gélatine montées sur carton
 27,8 x 35,5 ou 28 x 35 cm chacune
 Collection Centre Canadien d'Architecture, Montréal
 Installation à la Fondation pour l'Architecture, Bruxelles, 1997

ville. Finalement, en tant qu'éléments d'une discussion générale, les photographies deviennent des métaphores des structures sociales plus vastes et des processus économiques et politiques qui, de l'avis de Charney, étayent la vie contemporaine.

UN DICTIONNAIRE... prend la forme d'une énorme installation murale lorsque présentée en galerie et en musée. Les photographies – chacune agrandie à 27,8 x 35,5 ou 28 x 35 cm, montée sur un carton, et sur laquelle de grandes touches de peinture acrylique d'un gris terne ont été appliquées – sont disposées en colonnes, selon la catégorisation de la série, et placées dans une grille rigoureuse sur un long mur, faisant trois mètres de haut et 186 mètres de long.

La forme de l'installation évoque le « mur » en tant que site urbain, lieu de réunion publique et forum d'échange de renseignements et d'opinions. L'échelle de la présentation est en relation précise avec celle du corps humain – les images ne sont empilées que par groupes de huit pour favoriser la lisibilité – et elle invite à différentes lectures sans insister sur un récit unique et exclusif. Les éléments individuels peuvent être étudiés en raison de leur aspect poignant et de l'ironie involontaire qu'entraînent les juxtapositions d'images et de textes sans rapport entre eux. L'œuvre en entier peut se lire de diverses façons : verticalement, par colonnes ; horizontalement, d'une catégorie à l'autre ; diagonalement, comme un damier ; et

épisodiquement et sporadiquement alors que le spectateur avance et recule le long de cette imposante collection d'images en grande partie chaotiques et violentes.

Alors que la matière photographique assemblée en vue de la réalisation de l'œuvre *Le Trésor de Trois-Rivières* reflétait notre relation avec le passé, où le savoir est fragmentaire et ténu, la grille de photographies dans *UN DICTIONNAIRE...* adopte les méthodologies et la structure impersonnelle propres aux systèmes de classification. Les photographies sont traitées successivement comme étant spécifiques, représentatives et métaphoriques. Toutefois, des vides ont été délibérément laissés, indiquant la nature finalement incomplète du projet et l'impossibilité pour tout système de jamais contenir le monde.

UN DICTIONNAIRE... s'est développée en parallèle avec les autres œuvres de Charney et peut être comprise, du moins d'emblée, comme entretenant un rapport dialectique avec elles, correspondant à deux formes d'interaction dans le monde : le forum public du commentaire politique et le niveau plus privé de la création artistique. Cependant, l'ensemble du travail de Charney fait preuve d'une position politique conséquente, de méthodologies récurrentes et de stratégies communes qui l'identifient comme étant la création d'une seule personne. Comme la citation en introduction le suggérait, la photographie et les photographies trouvent principalement leur place au sein d'un contexte et d'un processus de travail conceptuels, procurant à Charney un outil flexible de documentation, d'investigation et d'analyse. De plus, Charney a toujours réagi à la discipline elle-même, à ses caractéristiques et à ses particularités, et a fait des photographies qui, en tant qu'images individuelles et séries connexes, peuvent aussi être appréciées pour leur force visuelle et leur beauté esthétique. C'est dans la perspective plus vaste de cette publication qu'on peut, pour la première fois,

observer et considérer la nature et l'ampleur de l'engagement polyvalent de Charney envers le médium photographique.

(Traduction de Colette Tougas)

- 1 Melvin Charney, « La ville en transparence » in *Parcours de la réinvention / About Reinvention*, Caen, Fonds Régional d'Art Contemporain de Basse-Normandie, 1998, p. 39.
- 2 Normand Thériault, *Québec 75*, Montréal, Institut d'art contemporain de Montréal, 1975, p. 23. Recadrée différemment, cette image fut ultérieurement reproduite dans *Melvin Charney : Œuvres 1970-1979*, Montréal, Musée d'art contemporain, 1979, p. 30-31; *Paraboles et Autres Allégories: L'œuvre de Melvin Charney, 1975-1990*, Montréal, Centre Canadien d'Architecture, 1991, p. 56; et Phyllis Lambert et al., *Tracking Images: Melvin Charney, UN DICTIONNAIRE*, Montréal, Centre Canadien d'Architecture, 2000, p. 74.
- 3 Melvin Charney, en conversation avec l'auteur, 8 août 2001.
- 4 Voir Melvin Charney, « A Chicago Construction » in Mary Jane Jacob, *Options 12*, Chicago, Museum of Contemporary Art, 1982, et *Paraboles...*, op. cit., p. 99-110.
- 5 Cette photographie est reproduite dans l'illustration 1 d'*Options 12*, op. cit., et dans l'illustration 54 de *Paraboles...*, op. cit.
- 6 *Chicago Construction*, No. 6, 1981 (figure n° 63 dans *Paraboles*, op. cit.) et *A Chicago Construction*, 1982, photogravure à tirage limité, dérivent toutes deux de la photographie de 1978.
- 7 Voir Melvin Charney, « On A Lethbridge Construction » in Joan Stebbins, *A Lethbridge Construction*, Lethbridge, Southern Alberta Art Gallery, 1986, et *Paraboles...*, op. cit., p. 153-161.
- 8 Sur le programme du jardin, voir Melvin Charney, « Un jardin pour le Centre Canadien d'Architecture » in Larry Richards (sous la dir. de), *Centre Canadien d'Architecture : Architecture et Paysage*, Montréal, Centre Canadien d'Architecture, 1989, p. 87-102.
- 9 Ces renseignements proviennent de l'étude de la planche-contact de Charney.
- 10 L'évolution et la forme actuelle de *UN DICTIONNAIRE...* sont décrites dans Charney, *Parcours de la réinvention*, op. cit., p. 17-23, et Phyllis Lambert et al., *Tracking Images: Melvin Charney, UN DICTIONNAIRE*, op. cit.

MELVIN CHARNEY

ŒUVRES ET COMMENTAIRES



2. Entrée du Canal-de-Lachine, Port de Montréal, 1956

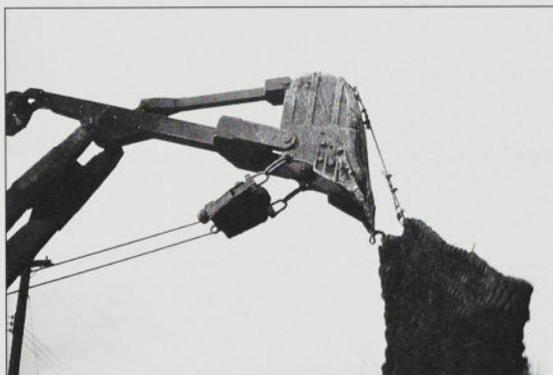


3. Silos et élévateur à grain n° 2, Port de Montréal (avec le Marché Bonsecours, rue Saint-Paul), 1969

LES PHOTOGRAPHIES

Les images photographiques occupent une place importante dans mon travail, comme si mon existence se jouait devant et derrière un appareil photo, et parfois même dans l'appareil.

Enfant du modernisme, je suis arrivé à un moment où l'on pensait encore que la photographie offrait un accès direct à une documentation objective du réel. J'étais particulièrement attiré par les images de villes et de machines que je trouvais dans les journaux et les revues, et que je transférais soigneusement dans des albums, dont certains que je possède et utilise encore.

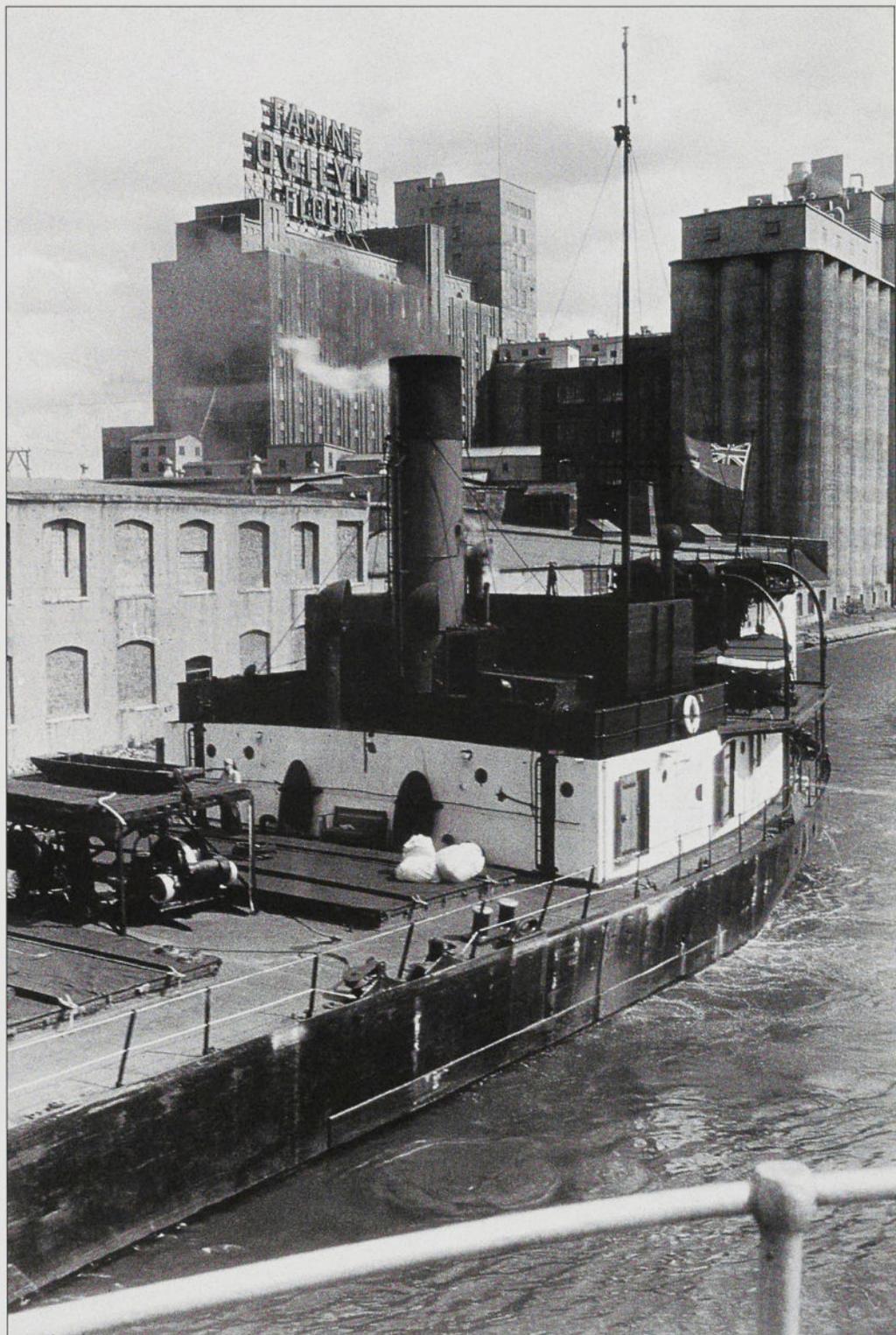


Pelle mécanique, 1948
Épreuve argentique à la gélatine. 12,5 x 17,8 cm

J'ai commencé à faire de la photographie alors que j'avais dix ans, avec un appareil emprunté et en travaillant avec des plateaux de révélateur et de fixatif sur le coin d'une petite table dans une pièce obscurcie. Mes premières photographies traitaient de lieux et de machines, par exemple une série d'images sur le mécanisme d'une pelle mécanique. La photographie était ma manière d'assimiler le monde urbain et industriel en pleine expansion qui m'entourait. Au milieu de l'adolescence, je photographiais les rues et les recoins de la ville : les vieux quartiers, les installations ferroviaires, les canaux de navigation et les silos à blé. Pour avoir un point de vue différent, je voguais sur les navires qui transportaient le blé, montant à bord des vaisseaux alors qu'ils traversaient les écluses d'un canal, en route vers ou de retour du port de Montréal. Sur le pont d'un navire chargé, je devenais partie intégrante du système qui déplaçait des céréales en provenance des prairies de l'Amérique du Nord à destination de ports en Europe. Les silos impressionnants défilaient comme d'imposants géants, des machines émergeant de ventres d'acier et de béton...



4. Canal-de-Lachine, Montréal (vue, avec réflexion, de la cabine de pilotage), 1956



5. Canal-de-Lachine, Montréal (avec les silos de Ogilvy Flour Co.), 1956

Mes premières photographies de Montréal soulignent les rues et les espaces entre les bâtiments, plutôt que les bâtiments eux-mêmes. Les rues sont des endroits publics où il y a de la lumière, elles invitent l'œil de l'appareil photo. Les bâtiments sont de sombres masses de vie privée et de privilège, dont les intérieurs sont encore plus sombres et mal éclairés.

Je m'aperçois maintenant que ces photographies exploraient la fonction et le sens d'un processus sensible à la lumière – la photographie –, tout en étant en réaction aux conventions établies qui régissaient alors ce médium particulier.



6. Rue Saint-Paul Ouest, Montréal, 1956



7. Rue Saint-Pierre, Vieux-Montréal, 1956



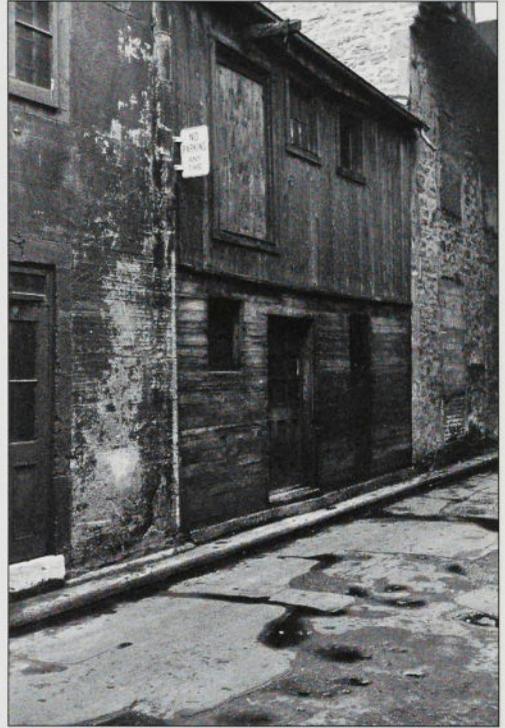
8. Rue Saint-Paul Ouest, Montréal, 1956



9. Ruelle, Vieux-Montréal, 1957



10. Rue de Vaudreuil, Montréal, 1956



11. Ruelle, Vieux-Montréal, 1957



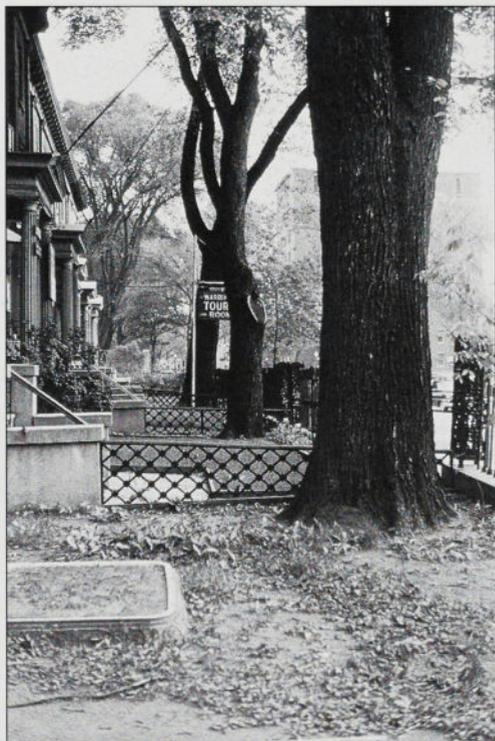
12. Fonte, rue Notre-Dame, Montréal, 1956



13. *Rue Saint-Pierre, Montréal, 1957*



14. Jardins urbains : rue Hôtel-de-Ville, Montréal, 1971



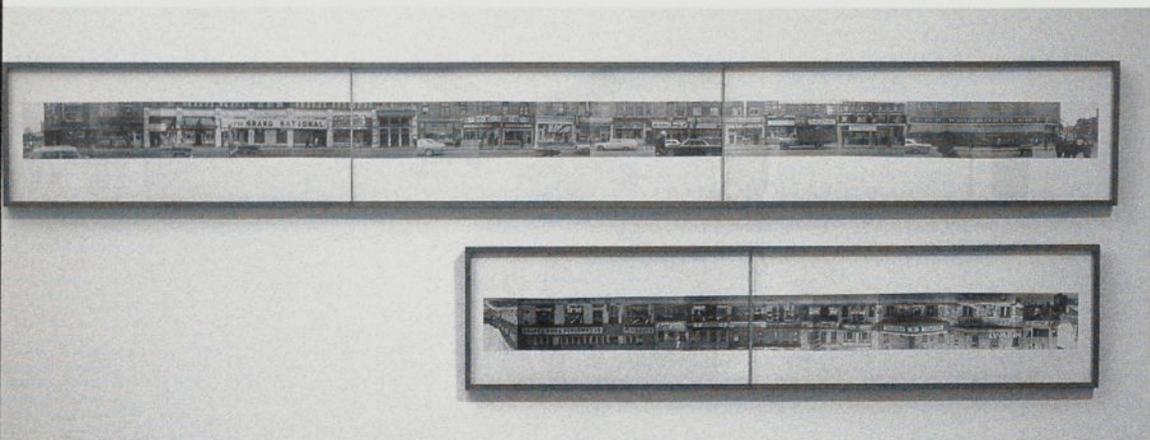
15. Jardins urbains : Terrasse Prince-de-Galles, rue Sherbrooke, Montréal, 1956



16. Arbres dans la rue, La Petite Patrie, Montréal, 1964

Les rues empruntent les nombreux aspects de la vie urbaine. Le quartier Mile End de Montréal, où j'ai grandi, n'est pas connu pour ses parcs, et pourtant je me souviens d'arbres, de taches de verdure et d'un terrain de jeu dans les escaliers d'un triplex. On est toujours à la recherche d'un jardin perdu.

Les photographies révèlent ce qui n'est pas apparent au regard désinvolte. Regardez les arbres dans les rues-jardins de Montréal... une vision urbaine de l'Arcadie.



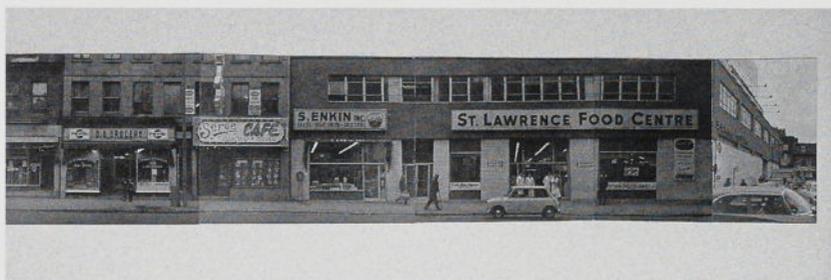
17. *The Main... Montréal, 1965*

Montréal, 1964-1965. Il existe deux façons de regarder une rue. Une rue peut être tout simplement un « vide », une absence entre les choses. Dans mes premières photographies, j'ai tenté de montrer la rue en tant qu'espace ouvert où peut errer le curieux.

Une photographie, toutefois, transforme l'espace en une image de lui-même, en un objet qui reflète ce « lui-même ». Elle devient une deuxième façon de regarder une rue. Il n'y a plus de vides ou d'absences. La rue est prise comme objet, comme lieu défini, la forme spécifique de ce lieu étant définie par sa capacité d'absorber le passage des gens à l'intérieur de ses limites et par le caractère de son enceinte.

À Montréal, la rue est une entité physique qui subsume les bâtiments individuels. Ses paramètres définissent un espace « intérieur ». J'ai commencé à prendre des photographies de la rue comme je l'aurais fait d'une pièce ou d'un couloir, avec ses côtés dépliés pour révéler à la fois l'enceinte et la continuité. Un passage fascinant en ce sens est une portion mythique et kitsch du boulevard Saint-Laurent entre la rue Sainte-Catherine et ce qui s'appelait autrefois le boulevard Dorchester. Artère principale allant du sud au nord, elle constitue la frontière traditionnelle entre les populations francophones et anglophones de la ville. J'ai marché dans cette rue tout en prenant des photographies frontales des bâtiments des deux côtés de la rue. Les vingt-sept images contiguës qui en résultent ont ensuite été coupées et ajustées entre elles pour créer une image continue, une pour chaque côté de la rue – un panorama – *The Main, 1965*.

À l'automne de 1975, j'ai fait un semblable panorama, échelonné et aplani, des deux côtés d'une autre artère principale de Montréal, la rue Sherbrooke, utilisant plus de 200 photographies pour couvrir environ trois kilomètres de rue.



The Main... Montréal. Détail, côte est



The Main... Montréal. Détail, côte ouest



18. Temple de la «Concorde», Agrigente, Sicile, 1961



19. Temple de Poséïdon, Ségeste, Sicile (vue depuis le paysage), 1961

Sur une période de deux ans, j'ai voyagé à travers le bassin méditerranéen, d'Algeciras à Adana, muni d'un appareil 35 mm Exakta et d'un carnet à dessins. Ce n'était guère le « tour d'Europe ». J'avais tendance à éviter les lieux évidents et les monuments célèbres – il n'y a rien de Paris ou de Rome ici. À l'exception des temples grecs, j'ai été attiré par des lieux qui demeurent hors du temps et de l'histoire. J'ai plutôt cherché des exemples de tropes archétypes qui sont à l'origine des choses bâties, de leur mutation et de leur différenciation – regardez le rapport entre les colonnes « qui dansent » et les murs qui séparent un lieu d'un autre, allant des temples grecs avec leurs rangées ouvertes de colonnes à l'extérieur et leur intérieur fait de murs internes clôturants, jusqu'aux murs extérieurs clôturants et aux rangées ouvertes de colonnes à l'intérieur que l'on trouve dans les églises chrétiennes.



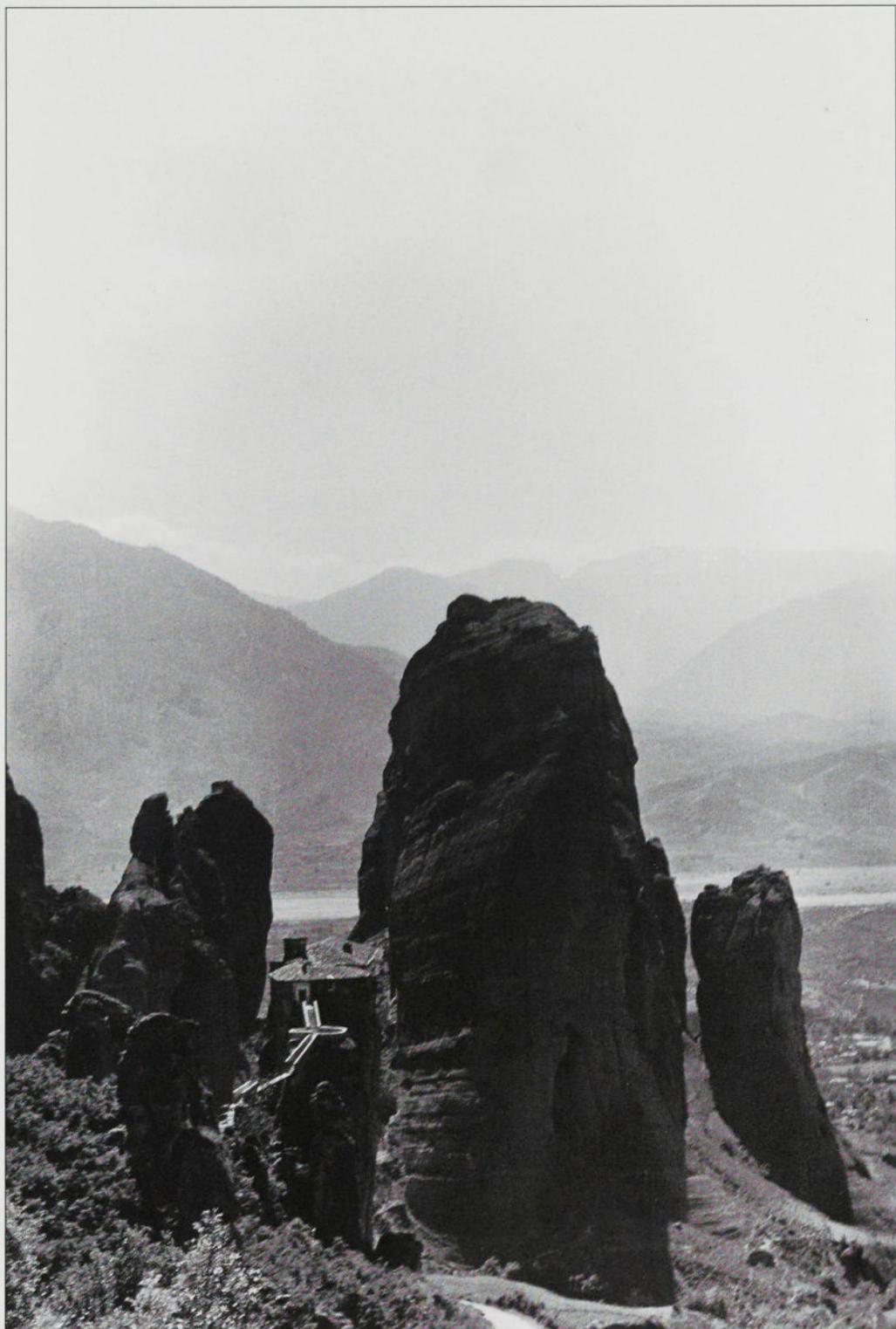
20. *Temple de Poséidon, Ségeste, Sicile (vue de l'intérieur), 1961*



21. *Les Colonnes, Temple de Poséidon, Ségeste, Sicile, 1961*



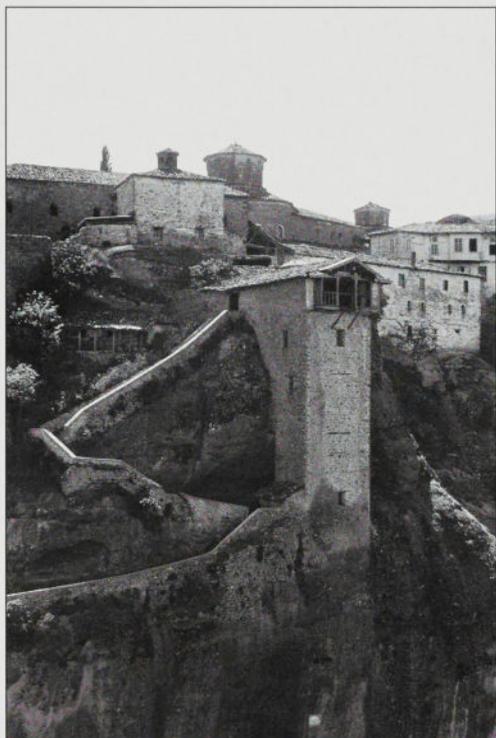
22. Les Colonnes, Temple de Poséïdon, Ségeste, Sicile, 1961



23. Monastères, Meteora, Grèce, 1961



24. Chapiteau, cloître, Sicile, 1961



25. Monastères, Meteora, Grèce, 1961



26. Colonne, cloître, Sicile, 1961



27. Ville sur la colline, Sicile, 1961



28. Ville sur la colline, Sicile, 1961



29. Istanbul, près de Hagia Sophia, Turquie, 1961



30. *Montagnes, est de Kirsehir, Turquie, 1961*



31. *Maison en construction, est de Kırsehir, Turquie, 1961*



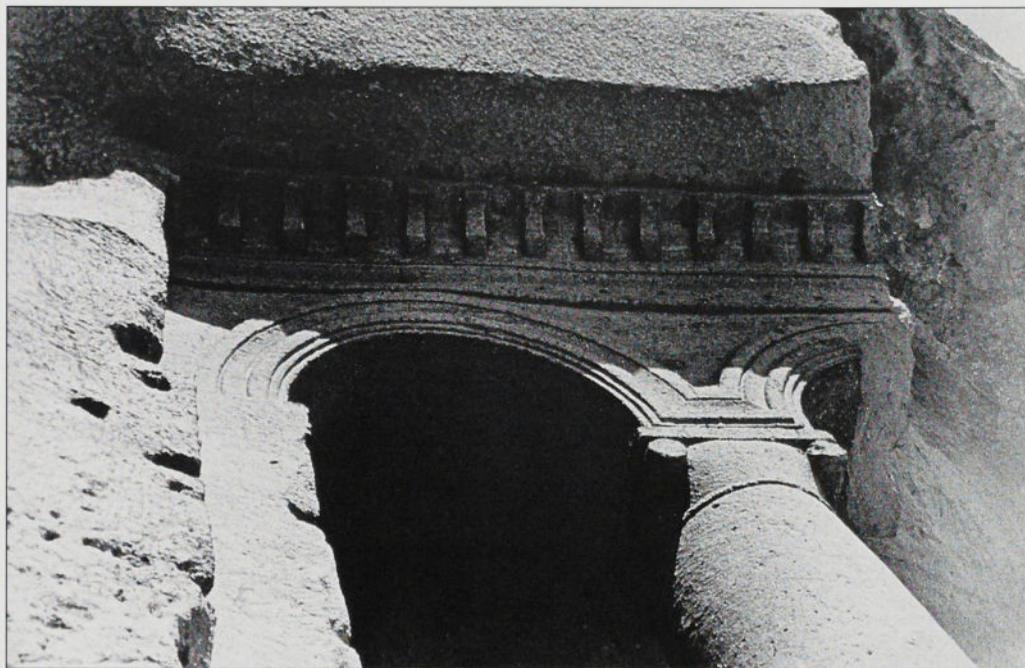
32. *Nord de Kayseri, Turquie, 1961*



33. *Maison, route entre Konya et Aksaray, Turquie, 1961*



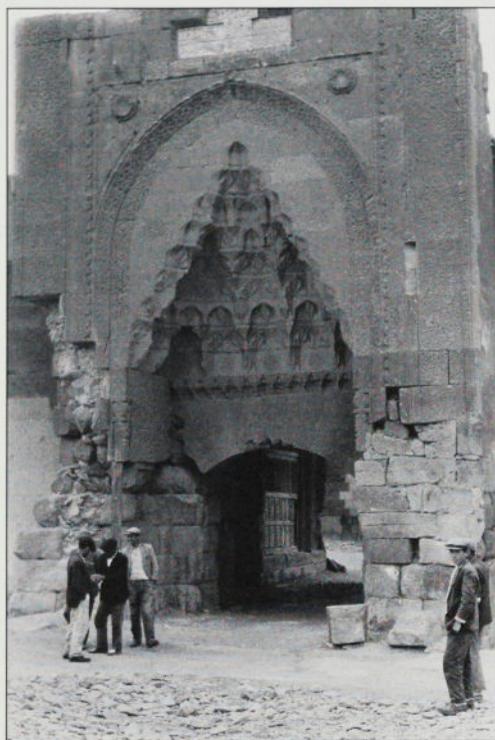
34. Église Saint-Jean-Baptiste, Cappadoce, Cavusin, Turquie, 1961



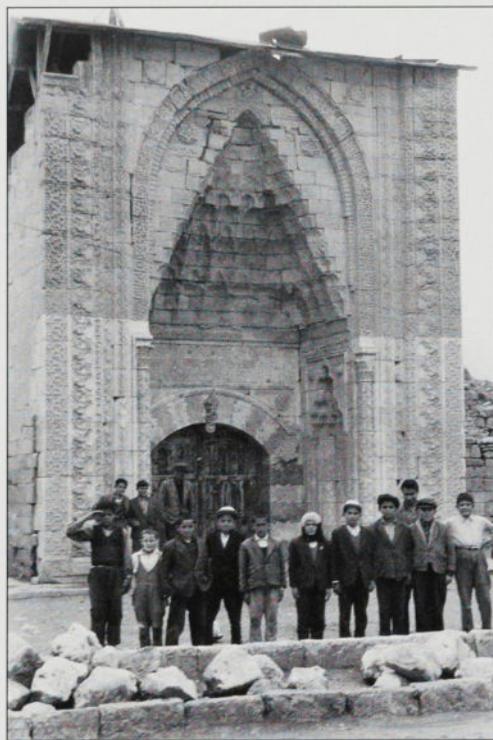
35. *Église Saint-Jean-Baptiste, Cappadoce, Cavusin, Turquie, 1961*



36. *Cappadoce, Urgüp, Turquie, 1961*



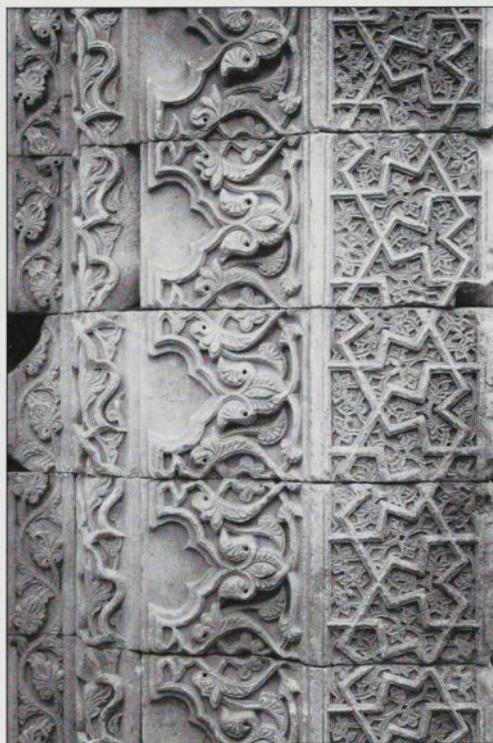
37. Portique d'entrée, entre Kayseri et Konya, Turquie, 1961



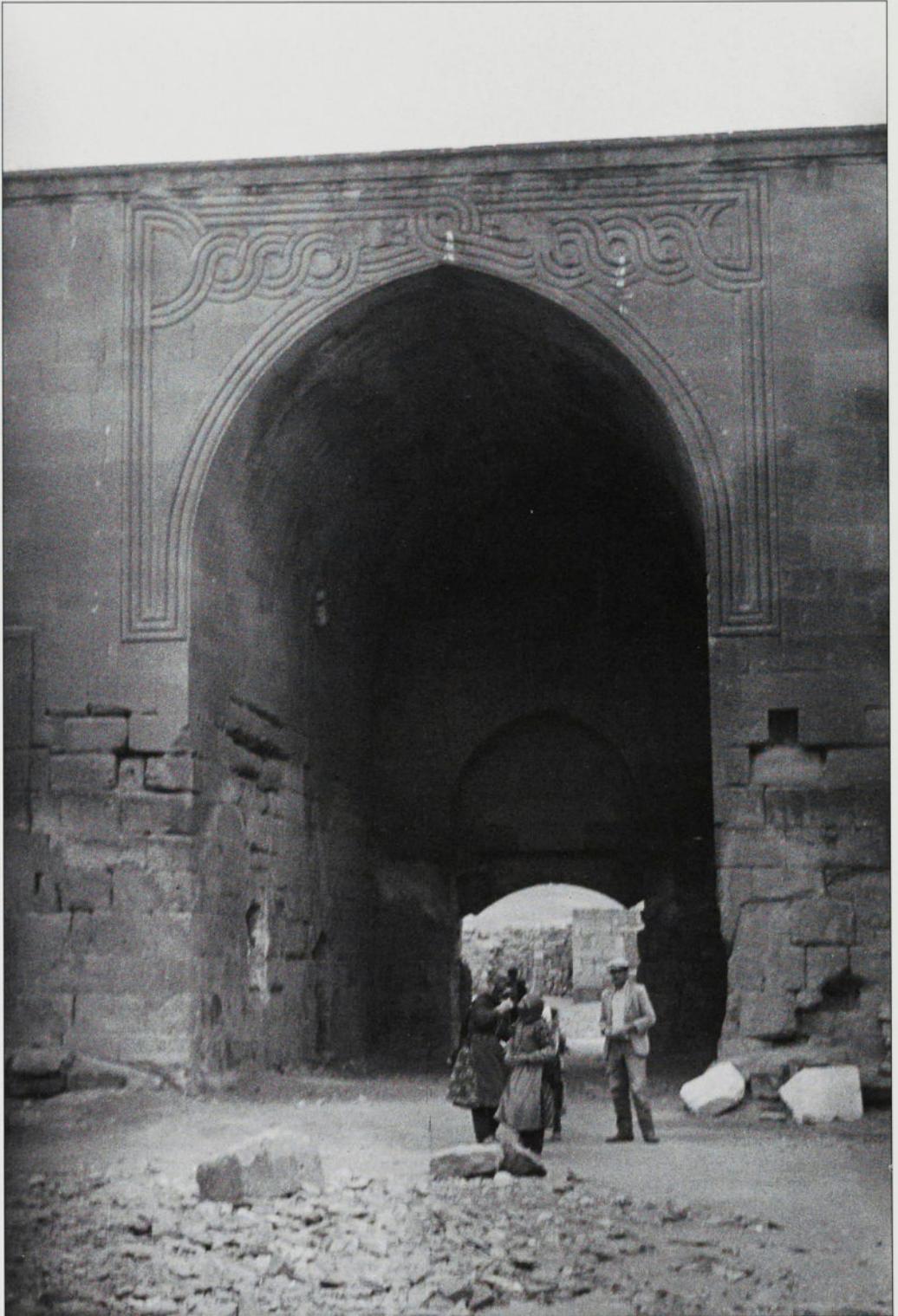
38. Portique d'entrée, entre Kayseri et Aksaray, Turquie, 1961



39. Détail, portique, entre Kayseri et Aksaray, Turquie, 1961



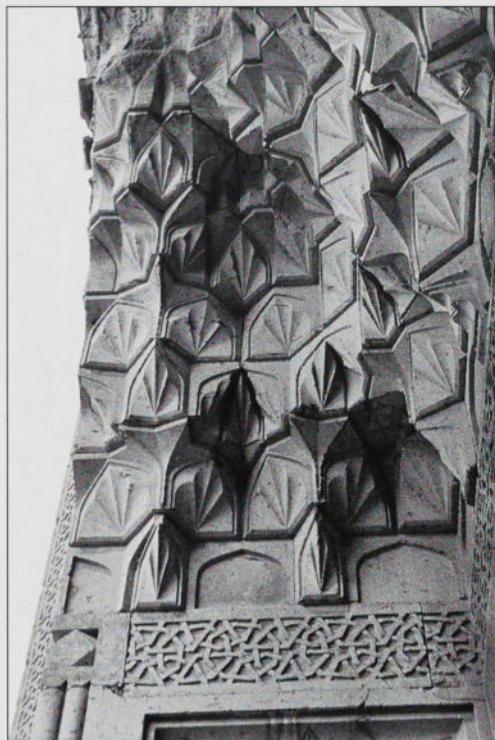
40. Détail, portique, entre Kayseri et Aksaray, Turquie, 1961



41. Intérieur du portique, caravansérail, route entre Kayseri et Konya, Turquie, 1961



42. Oratoire, caravansérail Sultan Han, route entre Kayseri et Sivas, Turquie, 1961



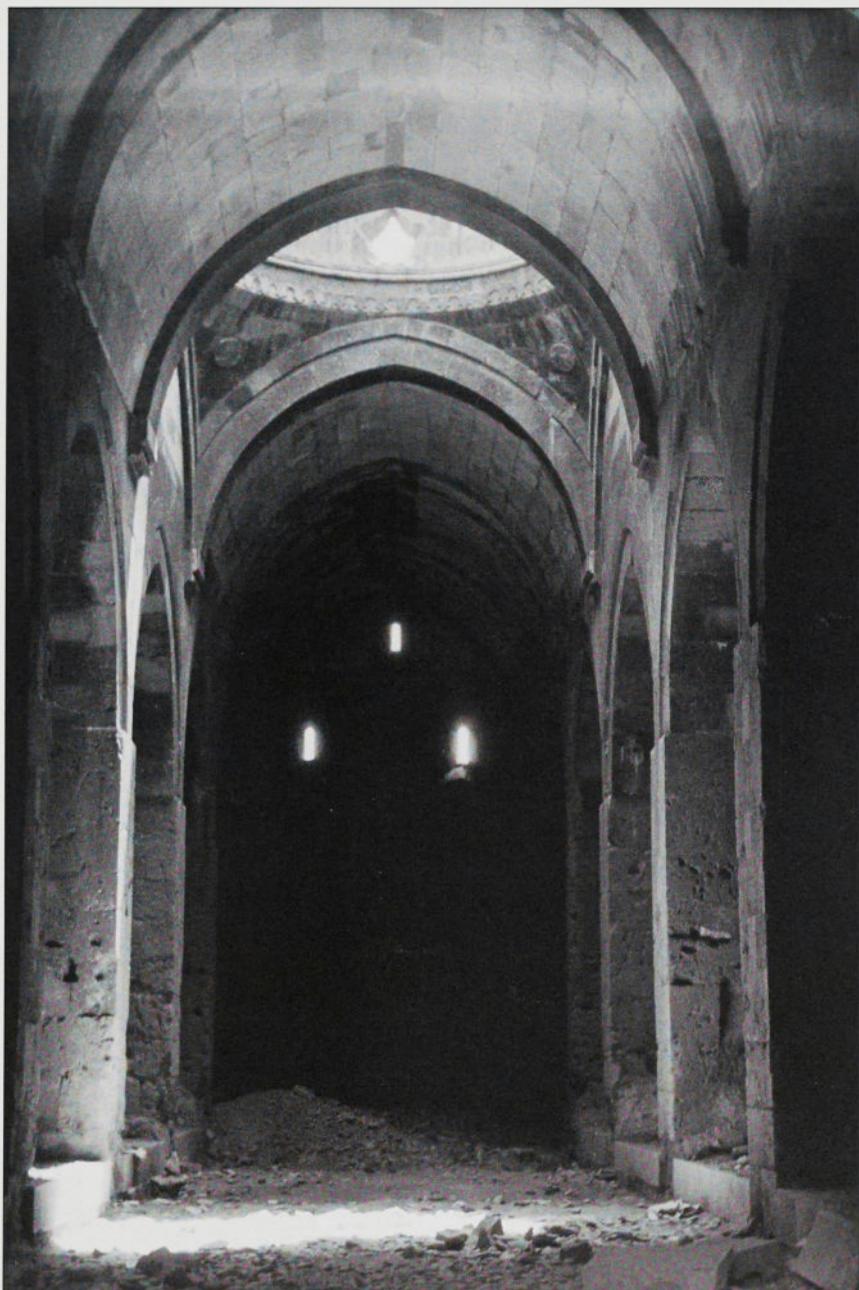
43. Détail, portail, cour du caravansérail Sultan Han, route entre Kayseri et Sivas, Turquie, 1961



44. Détail, portail, cour du caravansérail Sultan Han, route entre Kayseri et Sivas, Turquie, 1961



45. Détail, oratoire, caravansérail Sultan Han, route entre Kayseri et Sivas, Turquie, 1961



46. Intérieur, cour du caravansérail Sultan Han, route entre Kayseri et Sivas, Turquie, 1961



47. Colonne, cour du caravansérail Sultan Han, route entre Kayseri et Sivas, Turquie, 1961

Je semble toujours être en train de regarder les marges de la société pour en éclairer le centre. Je suppose que les rudes conditions de vie en marge exposent les « véritables » forces et mutations qui résident dans des rapports bien camouflés.

Québec, 1974-1975. Période concentrée où j'ai regardé – photographié – des bâtiments dans différentes régions du Québec. Il en émerge des images soigneusement élaborées communiquant le caractère formel et parfois héroïque de bâtiments ordinaires qui ont été érigés depuis la fin du XIX^e siècle. Dans les photographies, le point de vue oblique fait place à une vue frontale qui respecte la disposition formelle et classique qui leur est propre. Il en émerge aussi un catalogue de traits génériques, ainsi qu'un désir profond et une capacité des gens d'exprimer ces traits.



48. La Maison de Rivière-des-Prairies, rue Robert, 1975



49. Les Maisons, Trois-Rivières, 1975

Une photographie de 1975 montrant un bâtiment insignifiant, une simple boîte en bois, situé dans la ville de Trois-Rivières à mi-chemin entre Montréal et Québec, en viendra à dominer mon travail ultérieur pendant plusieurs années. La structure tranquille et austère semble attirer l'attention sur elle-même en tant qu'incarnation implosée, en quelque sorte, d'une version contemporaine de la « cabane primitive » de Vitruve. D'un côté de la « cabane » se tient un exemple typique d'immeuble à logements avec des relents de la longue et tenace tradition de l'*Insula* urbaine. Et derrière la « cabane » se dessinent les silos-réservoirs d'une usine avoisinante. Les trois éléments clefs de cette



50. Pichette Nettoyeur, Trois-Rivières, 1975

image – la boîte, les logements, les silos – évoquent trois courants métaphoriques dans notre conception des choses bâties : la structure héroïque et délibérée, la configuration de choses appartenant à l'histoire de formations sensibles dans la construction urbaine et la géométrie primaire comme force de la nature. La relation entre ces trois courants se reflète dans le nom de la ville où la photographie a été prise. Trois-Rivières évoque une certaine résonance archétype – une triade et une trinité – mais, en fait, deux rivières seulement se rencontrent dans la ville ; la troisième n'est qu'un affluent de la deuxième, et la première et la deuxième sont les composantes binaires d'une même continuité. (Traduction de Colette Tougas)



51. *Maison, Carignan, Québec, 1975*



52. *Maison au bord de la route, Saint-Hubert, Québec, 1975*



53. *Maison, Saint-Rémi, Québec, 1987*



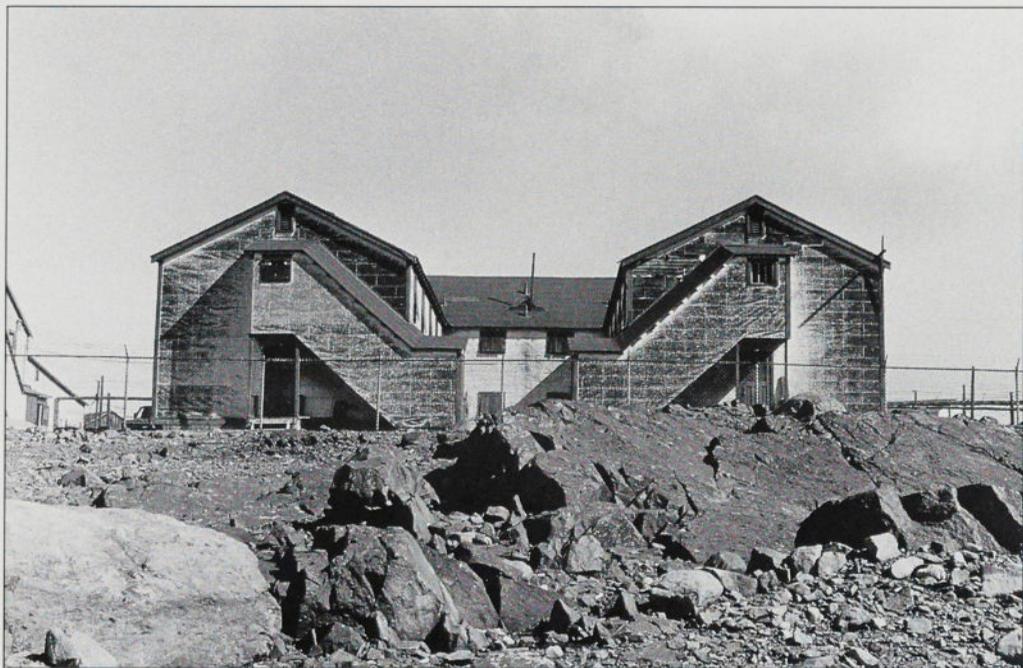
54. *Maison, Saint-Rémi, Québec, 1987*



55. *Maison, Lachine, Québec, 1977*



56. *Maison, Hampstead, Québec, 1977*



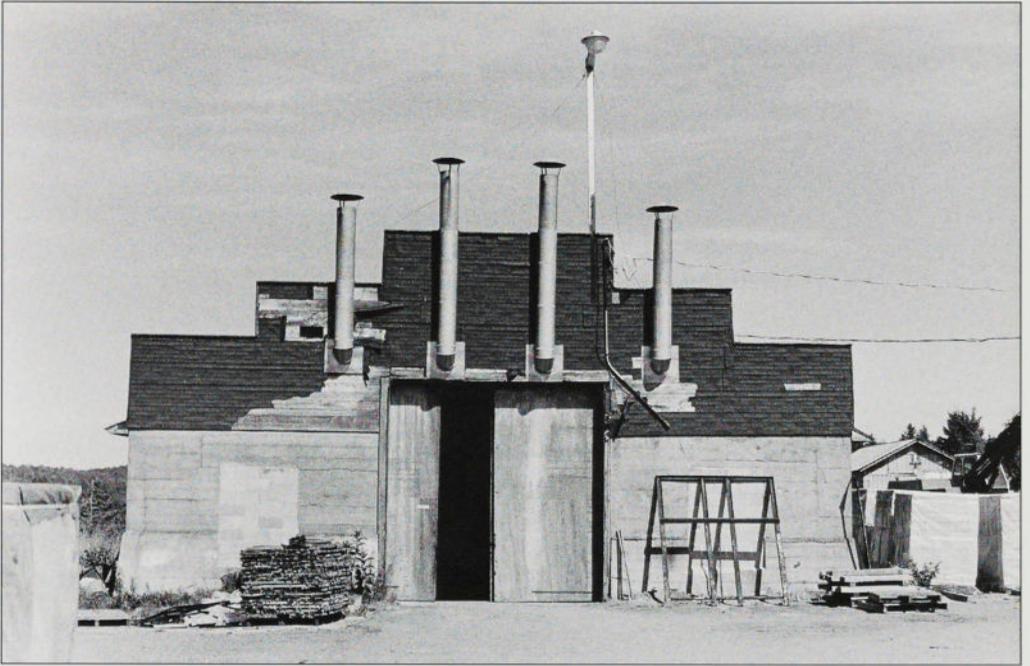
57. Logements des mineurs, Noranda, Rouyn-Noranda, 1976



58. Garage, Eastman, Québec, 1988



59. Grange, Sainte-Catherine de Hatley, Québec, 1988



60. Scierie, Saint-Malo, Québec, 1978



61. Garage, Lennoxville, Québec, 1977



62. Immeuble à logements, Villeray, Montréal, 1998



63. Hangars de chargement, La Prairie, Québec, 1987



64. *New Dayton, Alberta, 1985*



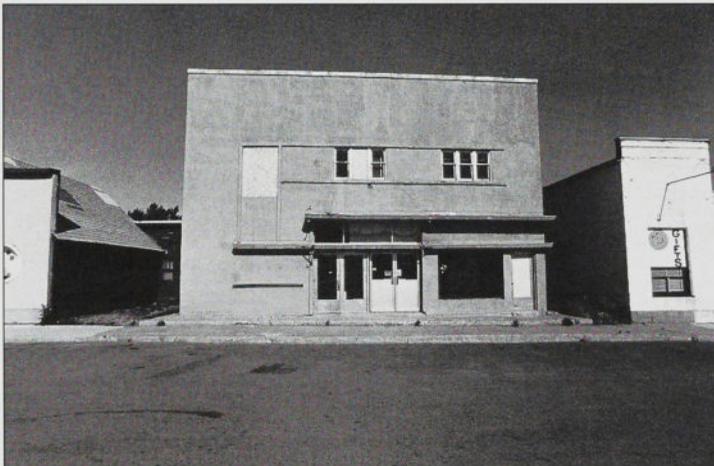
65. *Maison et magasin, Milk River, Alberta, 1985*



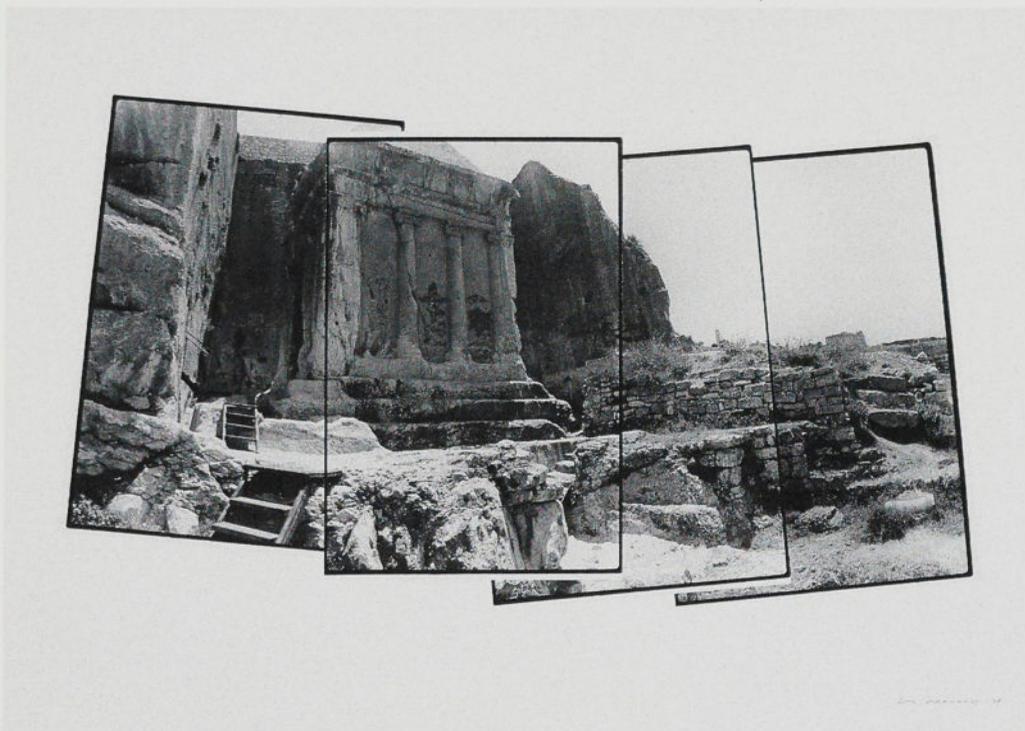
66. *Garage, Lethbridge, Alberta, 1985*



67. *Garage, Saskatoon, Canada, 1988*



68. *Milk River, Alberta, 1985*



69. MONUMENTS: Zachariah's Tomb, Kidron Valley (Valley of Jehosophat), Jerusalem, 1994



70. MONUMENTS: Zachariah's Tomb, Kidron Valley (Valley of Jehosophat), Jerusalem, 1994

LES PHOTOGRAPHIES ASSEMBLÉES

Le processus photographique a tendance à fragmenter, à séparer et à idéaliser la réalité. Regardez la photographie du Cloître de Sainte-Trophime à Arles, datant de 1851, d'Édouard Baldus. L'image est reconstituée à partir de dix négatifs. Chaque négatif a été mis au point, exposé, coupé et assemblé pour créer une vue composite qui compense pour l'angle étroit de l'objectif et pour les contrastes dans la lumière. L'image finale améliore ce que l'œil humain peut discerner. Dans Arène, Nîmes, de 1851, Baldus a composé un panorama de l'amphithéâtre à partir de trois négatifs. En 1861, Baldus photographiait la ville fortifiée d'Aigues-Mortes.

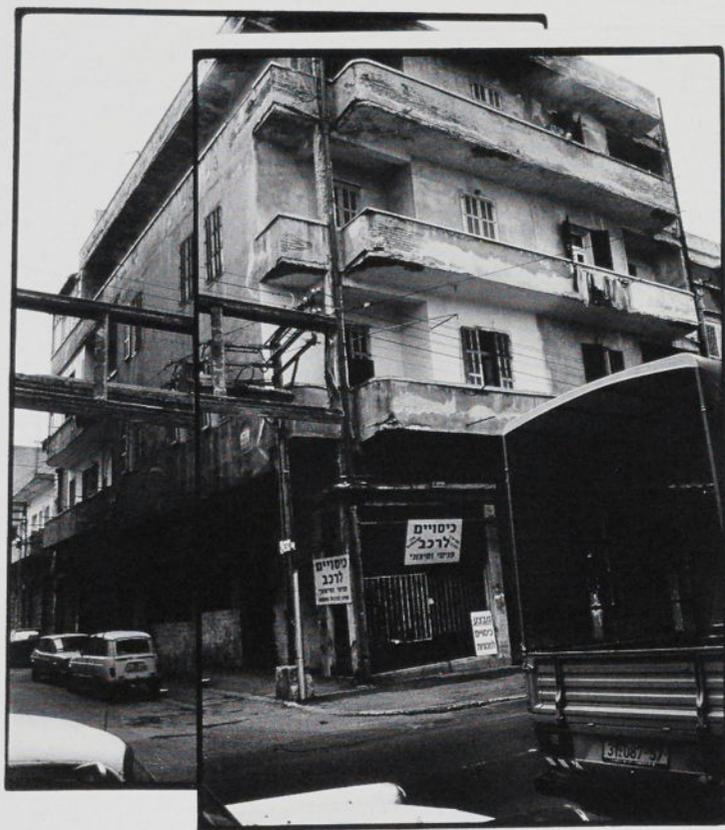
Aigues-Mortes, 1961. Un siècle après la visite de Baldus à Aigues-Mortes, je suis en train de photographier la ville depuis le haut des remparts. Afin de contenir l'entièreté de la vue, je dois avoir recours à l'assemblage d'une image à partir de deux photographies superposées.

En 1977, j'expérimente avec des images frontales de bâtiments dans une série intitulée *Fragments*. L'idée est de tirer le bâtiment vers l'avant dans l'image photographique de façon à le mettre en relation avec « lui-même » dans son image.

Tel-Aviv, 1993. Je me retrouve dans une rue étroite, adossé contre un mur, tentant de photographier un bâtiment de l'autre côté de la rue. Il est habituellement difficile de capturer un bâtiment dans une seule image prise au niveau du sol. Une vue frontale est possible avec un objectif grand angle, tout comme avec un panorama fait à partir de plusieurs images. Cependant, je cherche autre chose. Le caractère délabré du quartier devrait infiltrer l'image. Je commence en photographiant le bâtiment depuis une position fixe, produisant une série d'images qui se prolongent, se complètent et se juxtaposent. Je superpose ensuite les images non recadrées, le bord de chaque image non recadrée faisant partie de la composition d'ensemble. L'idée est d'activer l'image composite de l'intérieur, en créant un degré de tension entre chacune des photographies – le contraire d'un panorama. La mise en série évoque aussi l'aspect narratif et un cadre temporel – l'image assemblée raconte une histoire sur une période de temps –, animant la fixité sourde d'un seul point de vue.

Je suis attiré par la soi-disant « Ville blanche » qu'est Tel-Aviv, la ville de « style Bauhaus » datant des années 1930 et 1940. Il s'agit d'une concentration unique de plus de 3 000 bâtiments modernes avec une histoire distincte qui n'a pas encore trouvé sa juste place dans notre compréhension de la vie urbaine au xx^e siècle. Les doctrines du modernisme sont plus palpables physiquement ici qu'ailleurs, étant donné le talent de ses auteurs, l'urgence de construire dans un climat hostile et malgré une pénurie de matériaux.

Un demi-siècle après sa construction, la « Ville blanche » est devenue quelque chose d'autre. Des parties, soit retirées, soit détériorées, de même que l'incrustation d'ajouts ont transformé les bâtiments. La ville aujourd'hui pas aussi « blanche » a adopté un air habité, intégré à la vie dans la rue, qui subvertit l'idéologie normative du modernisme et qui expose des contradictions profondes.



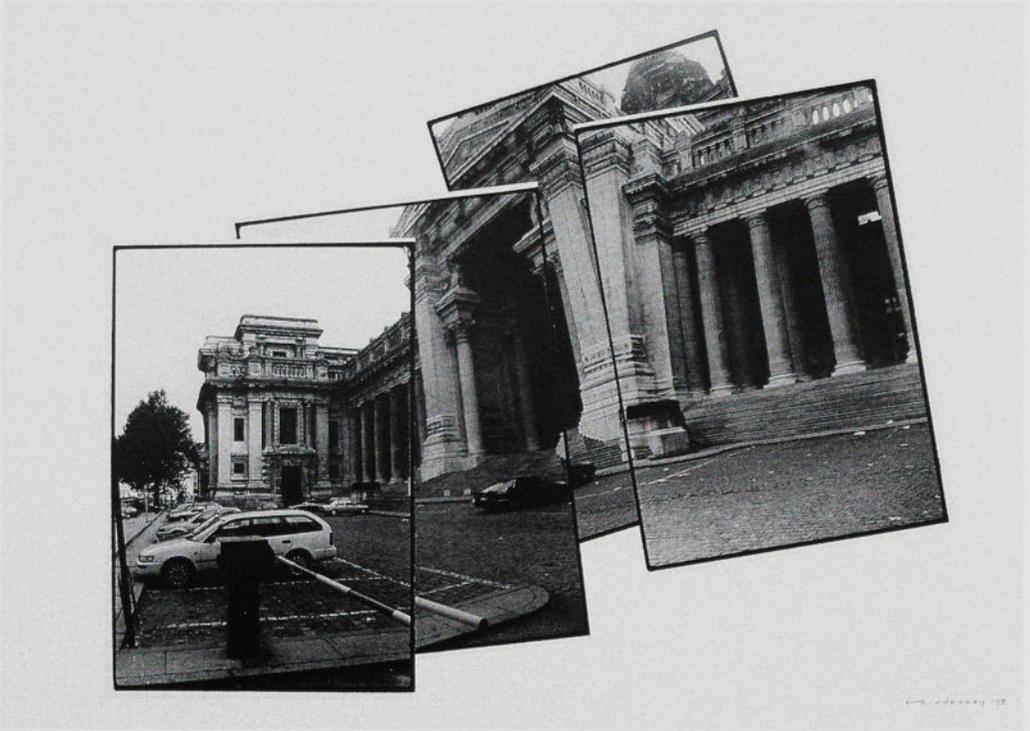
71. THE WHITE CITY REVISITED... Tel Aviv, No. 22, 1993

Jérusalem, 1994. Dans une cuvette tranquille de la vallée de Kidron qui serpente dans le no man's land situé entre le mur est de la Vieille Ville et le Mont des Oliviers, directement sous le Mont du Temple, se trouvent des tombeaux juifs, creusés dans le roc, qui remontent à l'ère pré-romaine. Ils comptent parmi les sites historiques les plus vieux et les plus souvent illustrés de la ville. Les vues que montraient les cartes postales de ces tombeaux – comme celui de Zacharie – faisaient partie intégrante de Jérusalem dans la pensée du voyageur à la fin du XIX^e siècle. Taillé dans le roc du Mont des Oliviers, le



72. THE WHITE CITY REVISITED... Tel Aviv, No. 21, 1993

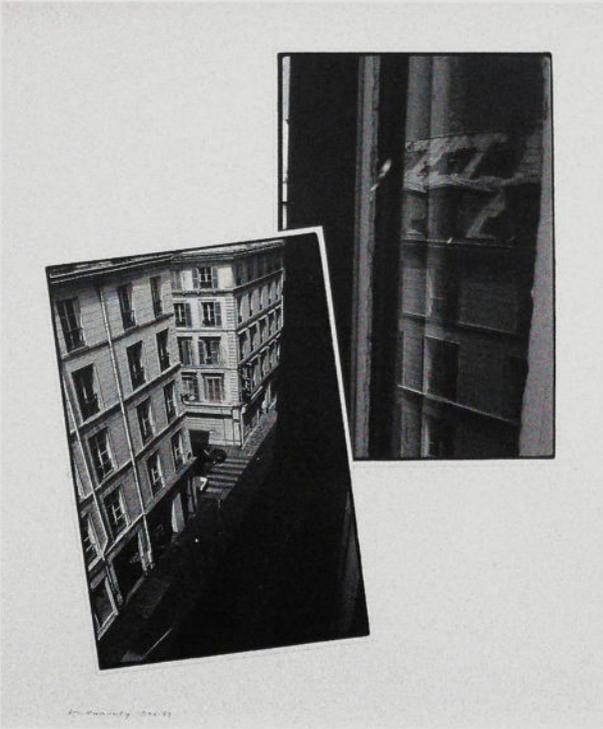
tombeau de Zacharie est dégagé mais il semble, cependant, contenu dans son lit de pierre, comme un moulage de l'intérieur creux d'une chambre funéraire creusée dans le roc. Je photographie ce tombeau dans deux séquences. La première, à partir d'une position face au tombeau, et la seconde, depuis l'intérieur du passage étroit qui sépare le tombeau du roc qui l'entoure. Mon objectif est d'ouvrir la vue offerte par les cartes postales en la prolongeant et en lui donnant un contexte, et ensuite de ramper dans la vision offerte par la carte postale pour créer une image à partir de l'intérieur.



73. MONUMENTS: Palais de Justice, Brussels, 1994, 1995



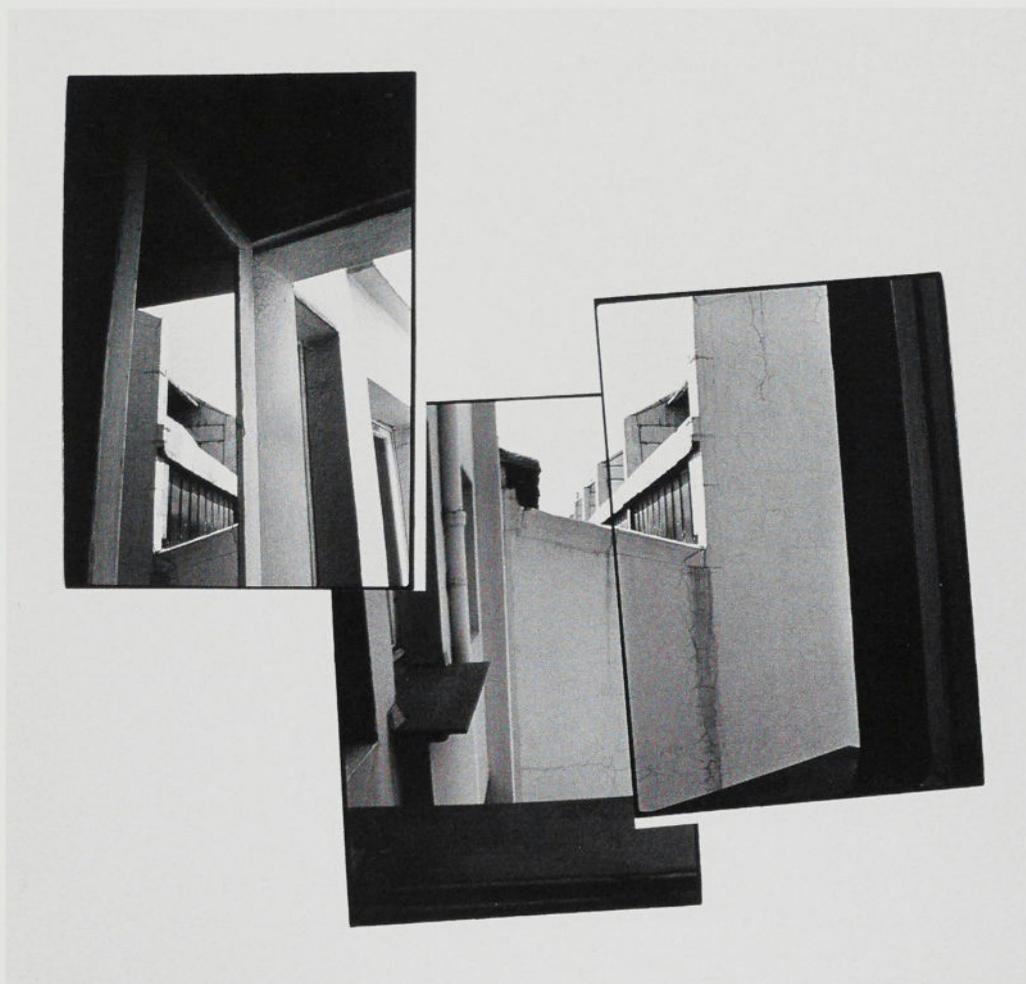
74. MONUMENTS: Palais de Justice, Brussels, June 1994, 1995



75. Rue Béanger, Variations, Paris / 4, 1996-1997

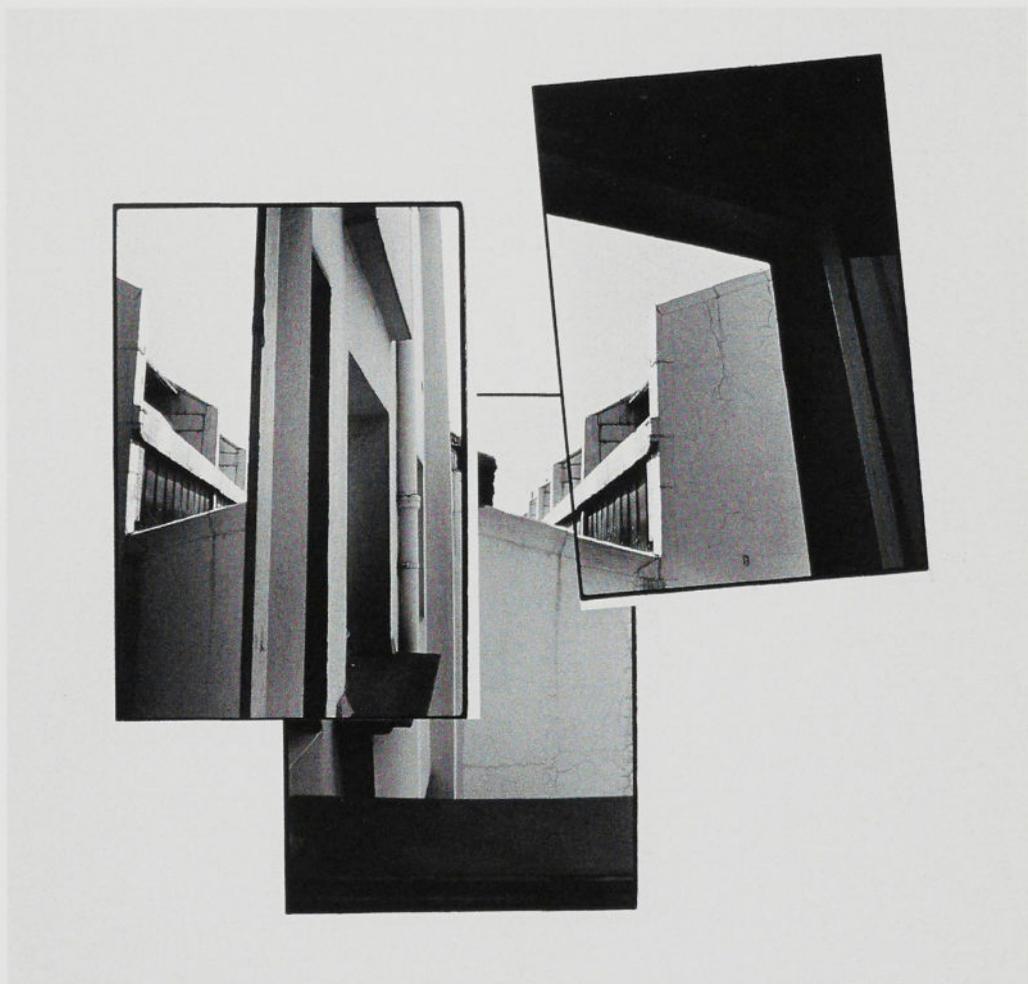


76. Rue Béanger, Variations, Paris / 5, 1996-1997



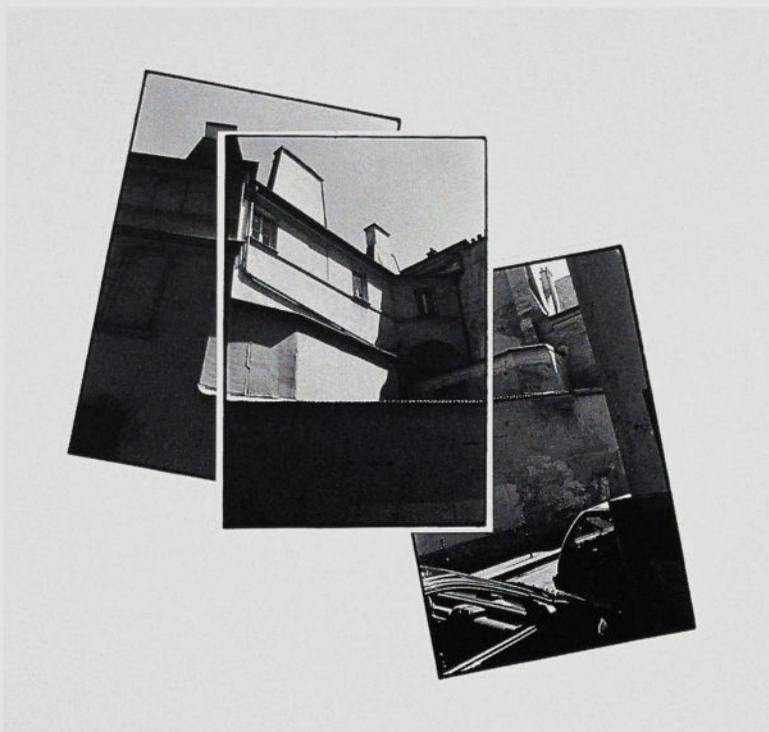
77. *Origins of the White City... No. 5, Paris, 1994-1995*

Paris, 1994. À l'extérieur de l'étroite fenêtre de cuisine d'un petit appartement, aux étages supérieurs d'un bâtiment sur la rue des Tournelles, je peux voir les murs blancs de l'arrière d'un bâtiment du XVII^e siècle situé sur la Place des Vosges. Les simples surfaces des murs blancs évoquent une esthétique – une façon de voir le monde matériel réduit à ses relations essentielles –, les origines de la « Ville blanche » moderniste mises à nu. Encore une fois, j'assemble une séquence de photographies non recadrées en des images composites avec variations.

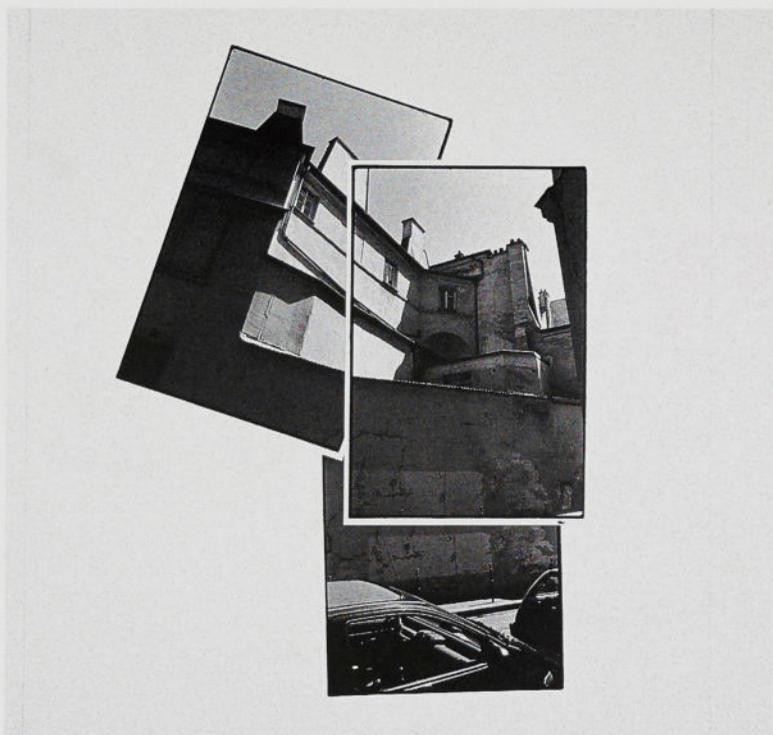


78. *Origins of the White City... No. 6, Paris, 1994-1995*

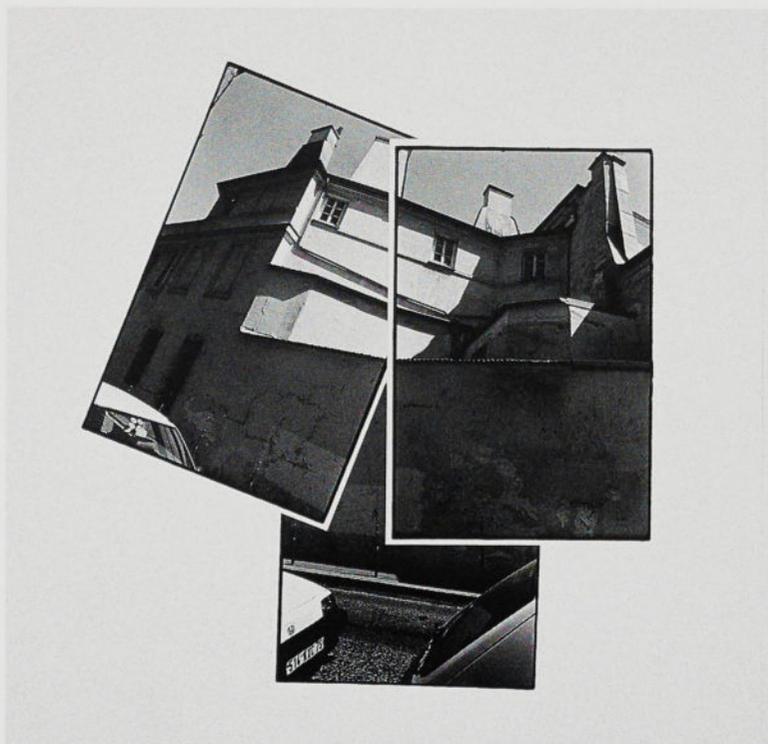
Trois années plus tard, dans la rue Charlot tout près, je trouve les murs blancs d'un autre bâtiment du XVII^e siècle qui évoque des photographies similaires – des réverbérations de la « Ville blanche » séparées par le temps et l'espace –, une manière de voir qui m'accompagne.



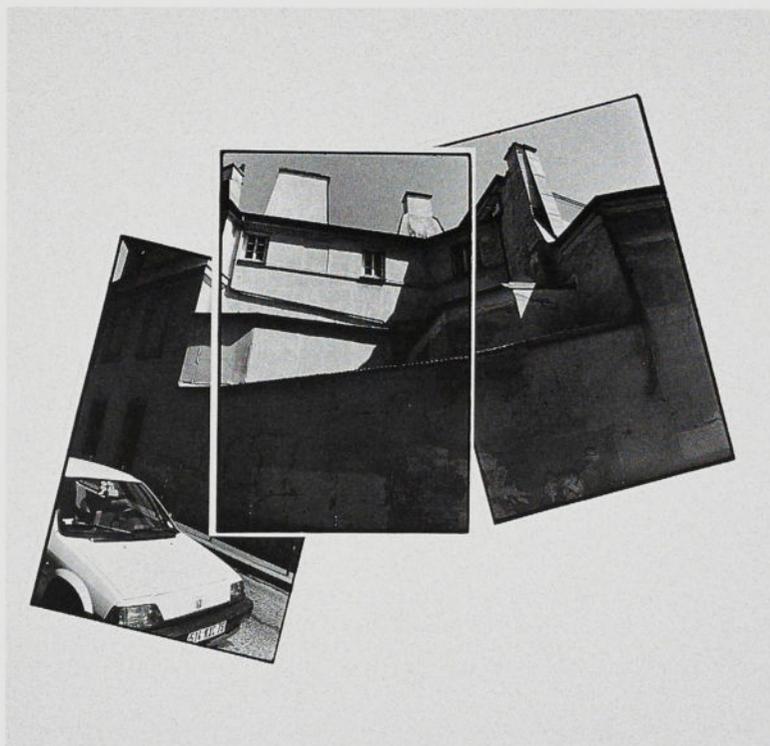
79. Rue Charlot, Variations, Paris : 68 rue Charlot / 9, 1997



80. Rue Charlot, Variations, Paris : 68 rue Charlot / 10, 1997



81. Rue Charlot, Variations, Paris : 68 rue Charlot / 11, 1997



82 Rue Charlot, Variations, Paris : 68 rue Charlot / 12, 1997



83. Parc des Buttes Chaumont, Paris, 1998... Lonely Pines, 1998

Une photographie transcrit ce qu'elle peut reproduire plutôt que ce que nous voyons. Elle représente une idée de ce qui est devant l'objectif. Un paysage est aussi une idée, une représentation de la Nature, un ensemble de propositions culturelles, une construction... Le Parc des Buttes Chaumont à Paris, avec ses collines artificielles et sa mise en scène pittoresque, est la reconstruction d'une construction...

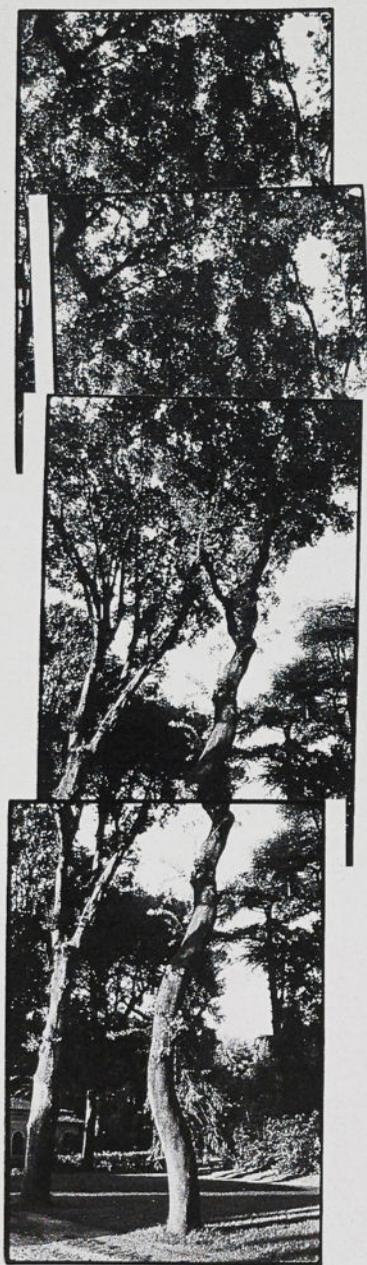
Dans une séquence de photographies du parc, de 1998, je discerne les *Lonely Pines* du Groupe des Sept suspendus au sein de la végétation du parc. Ou bien une partie de la Baie Georgienne s'est transplantée de l'arrière-pays de Toronto dans le poumon vert de cette capitale européenne polluée, ou bien la lecture qu'a faite le Groupe des Sept du paysage canadien est devenue un trope incontournable qui guide ma vision de la Nature...



84. *Le Potager du Roi, Versailles, 1988... Macintosh, Spartan & Golden Delicious / 3 / 1 / 2, 1998*



85. *Le Potager du Roi, Versailles, 1988... Macintosh, Spartan & Golden Delicious / 4, 1998*



86. *Trees.. via dell'Arancera, Borghese Gardens, Rome,*
November 2000 / No. 4, 2001

En 1987, j'introduis des regroupements d'arbres et une pommeaie dans ma conception d'un jardin pour le Centre Canadien d'Architecture, et me rends pour voir – pour photographier – une pommeaie près de Burlington en Ontario et des pommiers canadiens dans le Potager du Roi à Versailles.

Edward Weston a écrit que le paysage était trop « chaotique » et « trop cru et désordonné » pour être un bon sujet pour les photographes. Néanmoins, une irrésistible impression de chaos contrôlé se dégage de la photographie de William Fox Fenton, *Tree*, qui date d'environ 1842, des arbres de la série *Parc de Saint-Cloud*, de 1909-1911, d'Eugène Atget, dans les photographies d'arbres des parcs d'Olmsted, de 1994, de Lee Friedlander. Ce qui m'intrigue dans ces images, c'est l'apparente sensation d'ordre qui se perçoit dans le « chaos » de la Nature, et le « chaos » dans l'ordre imposé par les gens dans les représentations de la Nature en tant que paysage.

East Boothbay, Maine, 1999-2001. Je regarde les arbres et les sources du paysage contemporain dans la végétation à l'orée d'une forêt. Les bords de forêt dans mes photographies sont situés à côté de routes qui entrecroisent ce qui reste de terres boisées en Amérique du Nord.

J'assemble des images d'arbres à partir d'une séquence de photographies de chaque arbre. Les photographies représentent des fragments. Lorsque réunis, ces fragments déplacent et atténuent chaque arbre et instaurent une tension à l'intérieur de l'arbre de sorte qu'il semble croître en lui-même. Les photographies assemblées ont à voir avec un « paysage » dans les arbres et non avec des arbres dans un paysage.

Les manuels pédagogiques des XVIII^e et XIX^e siècles étaient souvent illustrés à l'aide d'une allégorie montrant le traitement imposé aux garçons qui n'en font qu'à leur tête. Un jeune arbre crochu est fermement attaché à une tige épaisse et droite – un tuteur – de sorte que l'arbre poussera droitement et franchement. Dans mes photographies, les arbres qui reçoivent des soins attentifs dans les Jardins Borghèse, à Rome, sont tordus, alors que les espèces nord-américaines qui poussent de façon sauvage dans une forêt se tiennent droit et haut. (Traduction de Colette Tougas)



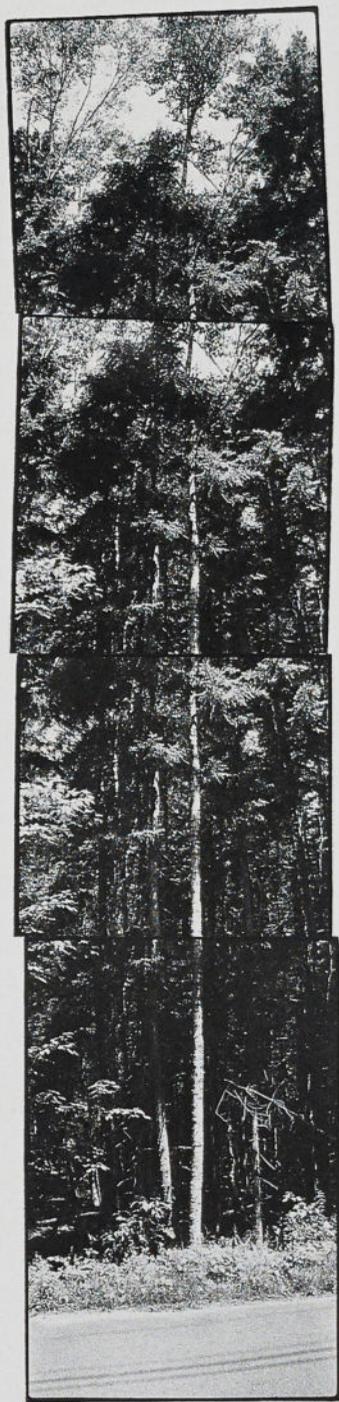
87. Trees... East Boothbay, Maine, July 2000 / No. 30, 2001



88. Trees... East Boothbay, Maine, July 2000 / No. 31, 2001



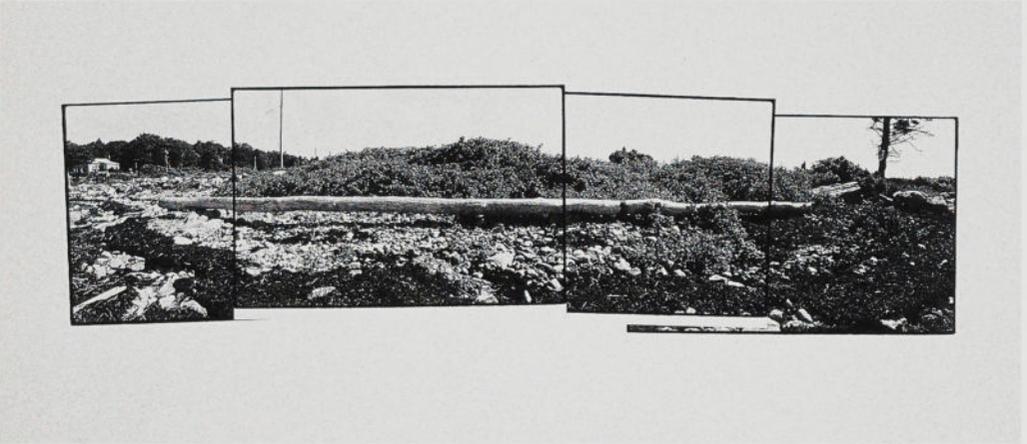
89. Trees... East Boothbay, Maine, July 2000 / No. 32, 2001



90. Trees... East Boothbay, Maine, July 2000 / No. 33, 2001



91. *Trees on the Edge... East Boothbay, Maine, July 2000 / No. 12, 2001*



92. *Trees on the Edge... East Boothbay, Maine, July 2000 / No. 11, 2001*



93. *Trees on the Edge... East Boothbay, Maine, July 2001 / No. 12, 2001*



94. *Variations on a Tree... via dell'Arancera, Borghese Gardens, Rome, November 2000 / No. 14, 2001*



95. *Variations on a Tree... via dell'Arancera, Borghese Gardens, Rome, November 2000 / No. 15, 2001*



96. *In Flight... De Stijl as a Prairie Dog*, 1990

LES PHOTOGRAPHIES PEINTES

Les images engendrent les 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 vois.

Au tout début des années 1970, je commence à dessiner et à peindre le contour de ces apparitions directement sur les photographies. Les premières photographies peintes reprennent des bâtiments abandonnés, ressuscitant leurs restes sous forme de projets pour des installations in situ.

Mes sources sont soit mes propres photographies, soit des images provocantes empruntées aux médias. Je collectionne et j'organise ces images puisées dans les premières pages de la presse internationale depuis plus de trente ans, dans le cadre d'un projet en cours qui s'intitule UN DICTIONNAIRE.



97. *The House in St. Bonaventure*, 1978

UN DICTIONNAIRE..., de 1970-2000, est une compilation de 300 planches, chacune étant la photographie d'une page de journal où figure l'image d'un événement en rapport avec des bâtiments et des villes (ill. page 19). Projetées au regard du monde par les médias, ces images donnent un cachet d'importance à d'infortunées structures qui ont été emportées lors d'un moment de célébration ou, chose plus probable, de désastre. Ce qui semble aller de soi se révèle bientôt comme étant un subterfuge de liens allant au delà de ce qui est évident.

Les planches sont organisées en séquences, par séries et par thèmes, qui confèrent une certaine cohérence au barrage quotidien d'images qui s'immiscent dans la vie de la plupart des gens. La séquence déplace le centre d'intérêt d'un événement, passant de sa propre singularité à sa place au sein d'une structure de relations. Les désastres et les célébrations sont fusionnés en une seule réalité englobante. On ne saurait être sûr si ces bâtiments et ces villes sont en train de s'écrouler ou de s'élever. Ce qui est sûr, c'est qu'il s'en dégage une impression de violence envahissante. Ce qui est aussi indéniable, c'est cette impulsion qu'ont les gens de créer de l'ordre au milieu d'une agitation constante.

En 1989, j'initie une série de photo-peintures à partir de photographies de bâtiments ordinaires que j'ai prises durant les années 1970 et 1980. Je commence progressivement à les agrandir jusqu'à ce que je me sente à l'aise pour travailler avec des panneaux de 300 par 200 cm. Un lavis gris et transparent est ensuite appliqué sur la photographie agrandie – formule introduite avec UN DICTIONNAIRE – pour repositionner la surface initiale de l'image. Puis je peins sur le tout avec des pastels à l'huile pour préserver la qualité gestuelle du trait.

Les images initiales sont détachées et déplacées, révélant les thèmes primaires d'une iconographie contemporaine et les conventions qui conditionnent notre champ visuel. La géométrie tendue et les plans inclinés de simples bâtiments de bois, échoués dans l'étendue des prairies de l'Amérique du Nord, évoquent les plans du suprématisme et de De Stijl. Un bâtiment des années 1940, côtoyant une voie ferrée dans une ville en périphérie de Montréal, fait voir des lignes diagonales prononcées qui fendent les couches fracturées de « cabanes primitives » – le trope classique qui constitue le noyau formateur de tout bâtiment. Inversement, les plans abstraits, qui reprennent les tropes modernistes de rupture et de discontinuité, interrogent la figure classique d'un temple grec.

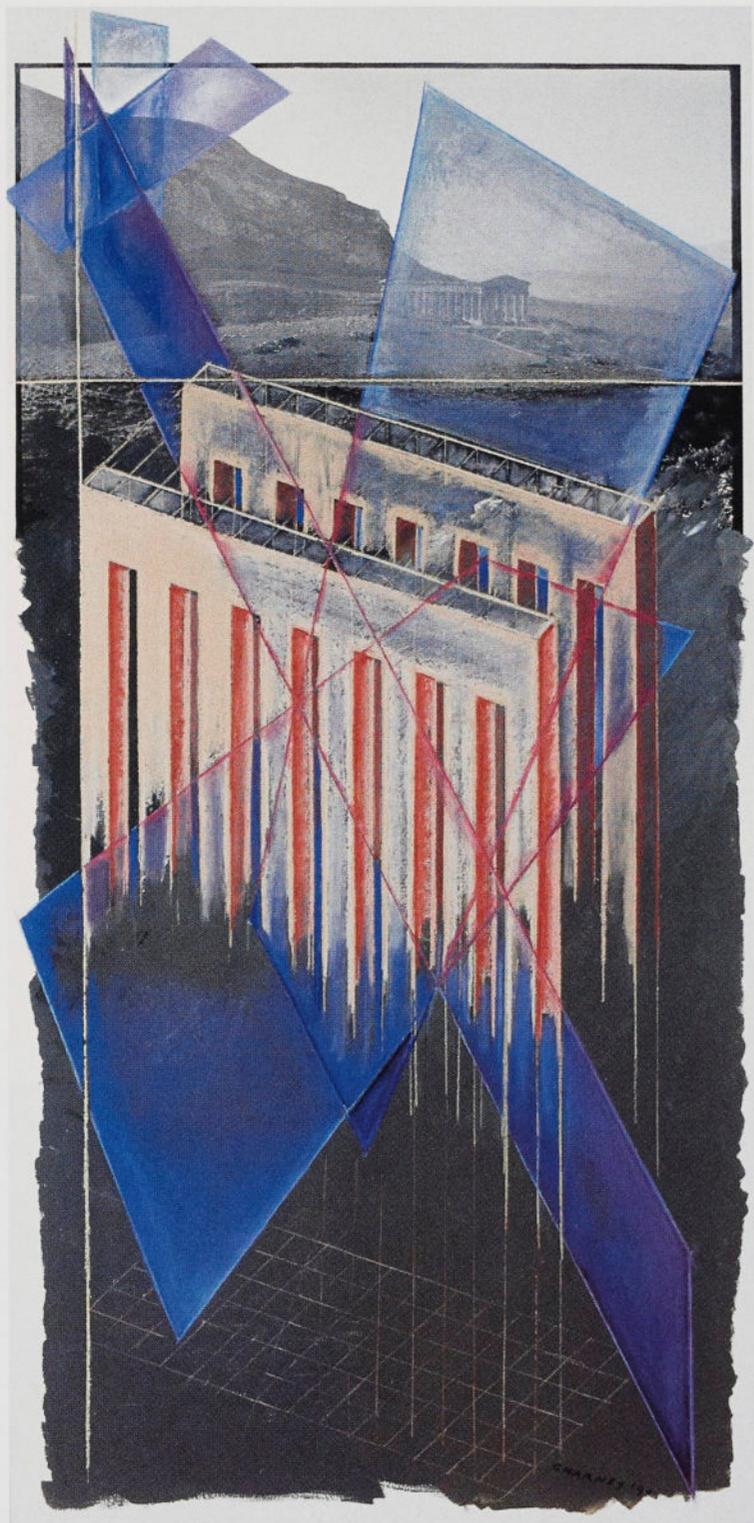
Montréal, 1990. J'entreprends la première d'une série de *Paraboles*, peintures faites à partir de photographies tirées des planches d'UN DICTIONNAIRE. Si UN DICTIONNAIRE traverse le chaos des images médiatiques pour révéler un excès de sens, les *Paraboles* attirent le spectateur dans l'espace totémique d'images individuelles. Là encore, la surface de l'image initiale est activée, les constructions iconographies sont décollées, transformées, repositionnées et juxtaposées, comme si l'image n'était plus qu'une ouverture transparente donnant sur un univers caché.



98. *In Flight... An American Portrait*, 1990



99. Parable No. 3... La Prairie, 1990



100. *Parable No. 4... Segesta*, 1990



101. *Trois-Rivières, No. 1... Dancing De Stijl Study, 1990*



102. *Trois-Rivières, No. 2... Dancing De Stijl Study, 1990*

La composante narrative des photo-peintures a à voir avec l'élucidation de niveaux de sens insoupçonnés, dont les liens entre eux révèlent et confrontent la substance des photographies initiales. Il s'agit ici d'une tentative de présenter consciemment les registres illusoires qu'évoque la vue même d'un objet, d'un code ou d'un geste.

Montréal, 1990-1991. Une photographie de 1975 montrant un bâtiment insignifiant en bois, situé dans la ville de Trois-Rivières (ill. 50), intervient dans mon travail. Jouxant ce bâtiment, se tiennent un immeuble à logements et les silos-réservoirs d'une usine tout près. Ces trois composantes évoquent, à mes yeux, trois courants métaphoriques clés que je travaille et retravaille sur la photographie initiale, comme pour épuiser l'image et en supprimer le contenu.



103. *Parable No. 7... Trois-Rivières*, 1990



104. Parable No. 5... Trois-Rivières, 1990



105. *Parable No. 6... Trois-Rivières, 1990*



106. *This must have been the Place, 1993-1994*

Jusqu'à tout récemment, des images du tombeau de Lénine à Moscou paraissaient dans les médias, avec une régularité monotone, le premier du mois de mai. Depuis l'effondrement du régime communiste, les images de ce monument maintenant menacé ont pris une toute autre signification. Le contenu de ce tombeau pose problème. Son couvercle semble avoir été ouvert de force, ses parois sont déployées, son bagage libéré des sept niveaux d'un ciel oriental qui se trouve dans la configuration du tombeau, pour rejoindre l'odeur des camps, les compositions suprématisistes interdites et séquestrées...

Dans *Le Monde sans objet* de 1922, Malevitch propulsait les plans du cubisme dans des compositions abstraites faites à partir du vol des avions – « la « réalité » qui stimule le suprématisisme ». Un demi-siècle plus tard, ce sont les images d'un avion écrasé parues dans les médias qui suggèrent une réalité stimulante. Dans l'image d'un avion écrasé à Diên Biên Phu, je découvre l'évocation de deux courants iconographiques clés au xx^e siècle – deux thèmes qui réapparaîtront souvent dans mon travail. Le suprématisisme et Duchamp se rencontrent dans les plans tordus des débris de l'avion descendu. Les plans suprématisistes se sont envolés ou ils ont depuis longtemps atterri en catastrophe. La table d'échecs de Duchamp signale la tradition déclinante des Lumières et du rationalisme – les règles à demi oubliées d'un jeu qui se joue machinalement.

ord dans les rues de Madrid

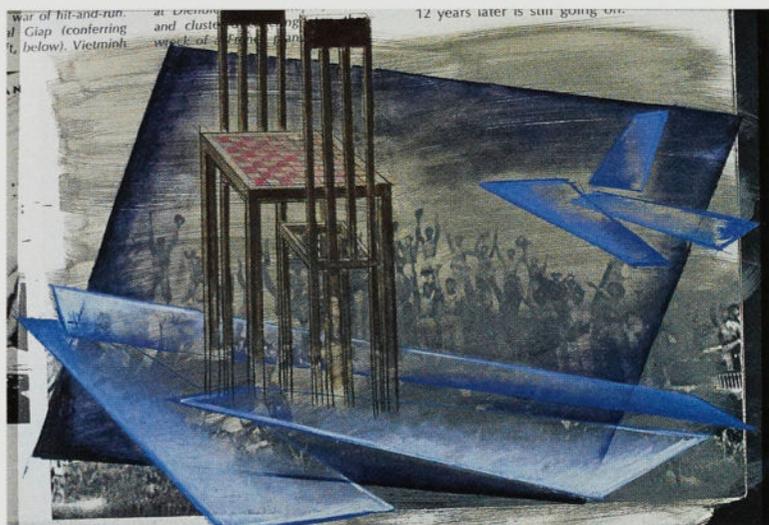
nt org...
le...
erdin...
la lis...
es'...
es sor...
de l...
mar...
ravail...
dans...
s se...
re W...
la riv...
locali...
l'illir...
it été...
ondair...
et pen...
es et a...
eu sur...
il y a

i aya...
ni les...
es de...
: Pie...
rait é...
surt...
ntes...
ustro...
A...
éclair...
heur...
respe...
la bo...
ermir...
rreées...
val...
: et l...
ts et l...
icite

...ossin... président du conseil d'...
...Kirilendic, secrétaire
...de la place Rouge...



107. The Remains of Lenin's Tomb, 1993



108. IN FLIGHT SERIES... Diên Biên Phu, May 7, 1954, 1994



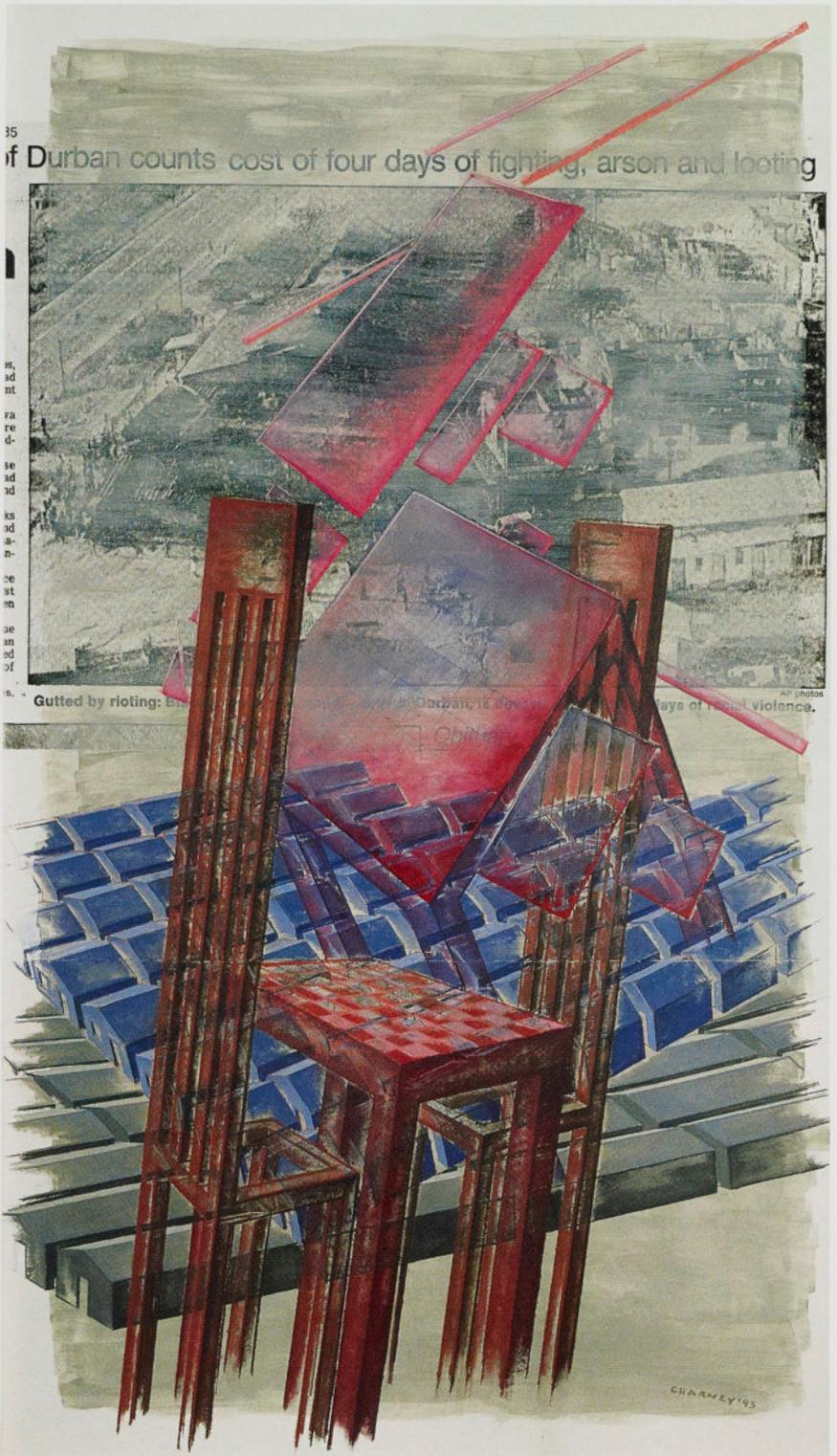
109. IN FLIGHT SERIES... Continental Air, Los Angeles, 1978, 1994



110. IN FLIGHT SERIES... *Dans deux secondes, 144 morts*, 1994



111. IN FLIGHT SERIES... *TACA, Guatemala City*, 1993, 1994



112. After four days, Durban counts the cost..., 1993

1992-1998. Je me lance dans un deuxième groupe de *Paraboles* à partir de la *Série 20* d'UN DICTIONNAIRE (ill. page 18). La *Série 20* est composée d'images montrant des maquettes de bâtiments et de villes, aux mains des gens qui exercent le pouvoir et contrôlent les ressources. On y voit des chefs d'état, de villes et d'industrie brandissant des effigies de bâtiments comme s'ils pratiquaient une sorte de rituel primitif. Dans les *Paraboles*, les maquettes échappent à l'emprise de leurs auteurs et les engloutissent dans les conséquences des processus qu'ils ont déclenchés. La genèse des bâtiments représentés dans les maquettes est aussi mise à nu. Une tour à bureaux des années 1970, typique des gratte-ciel du début de cette décennie, semble se fondre au RCA Building des années 1930, au Rockefeller Center, alors que les *Architectones* de Malevitch flottent tout autour. Le thème du gratte-ciel américain est abordé dans des photo-peintures ultérieures.

Des couches de pastel à l'huile oblitérent les images initiales dans certaines photo-peintures, comme si ces images étaient sacrifiées pour libérer une sorte de vérité sur les fictions que nous fabriquons et sur notre façon de voir. Les *Paraboles* offrent une étrange apparence de calme indifférent qui disparaît dès que vous regardez à nouveau et percevez les scènes violentes qui figurent dans les images initiales.

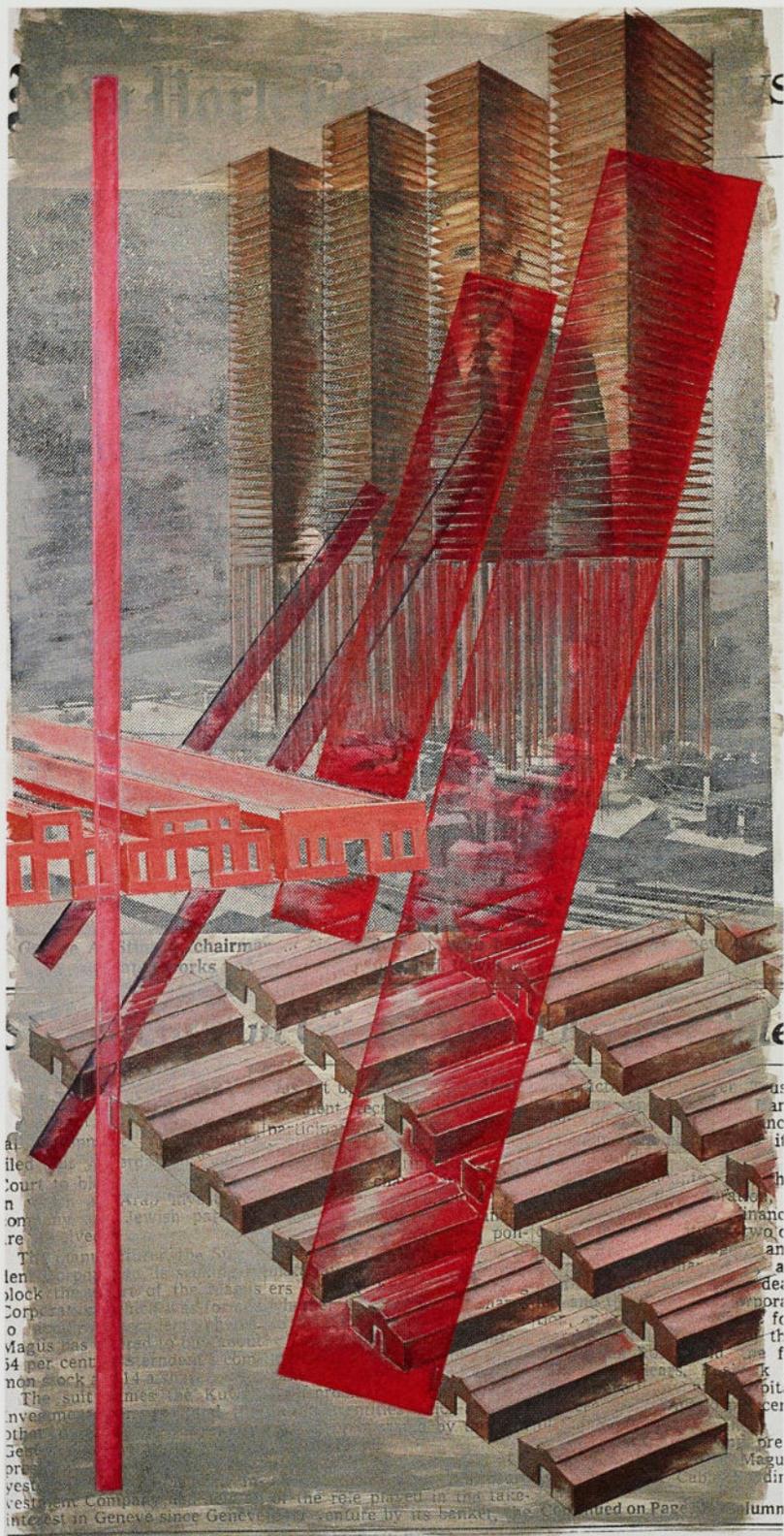
La diffusion de photographies par les médias est maintenant tellement répandue que les événements importants qui se déroulent dans des coins éloignés de la planète semblent banals et insignifiants lorsqu'ils nous rejoignent. Néanmoins, sous un examen plus approfondi, les images documentant les effets d'un blocus économique international, dans les rues éloignées d'une ville au Viêtnam ou dans un village en Haïti, révèlent les rebords de significations insoupçonnées. Non seulement la prolifération de la technologie se porte-t-elle bien dans les nations avancées, mais elle voyage aussi en pousse-pousse ou à bord d'un autobus scolaire délabré quelque part dans un trou perdu. Les *Paraboles* abordent des images de non-événements qui se déroulent dans des non-lieux.



113. Parable No. 12... RCA Corp. Expansion, New York, 1992



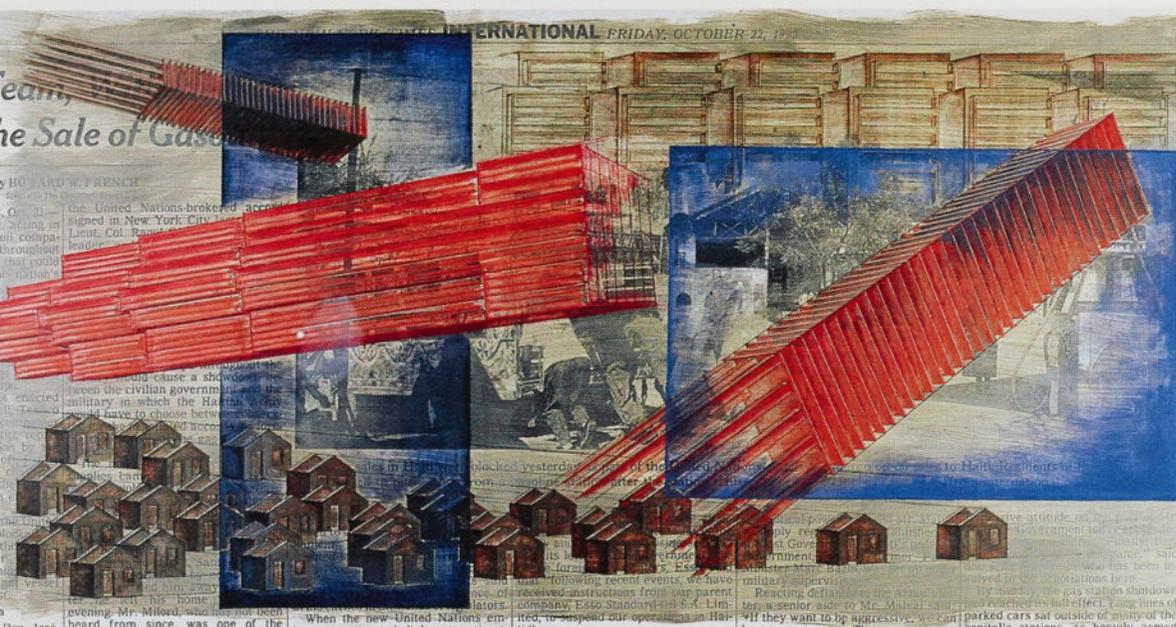
114. *Parable No. 11... so be it*, 1992



115. PARABLE SERIES... *The Magus and the Steel Works*, 1994



116. Parable No. 22... Battery Park City Finally Starts, New York, 1974, 1994-1995



117. PARABLE SERIES... With Help, Gasoline, 1994



118. PARABLE SERIES... Clenched Fists, Greased Palms, 1994

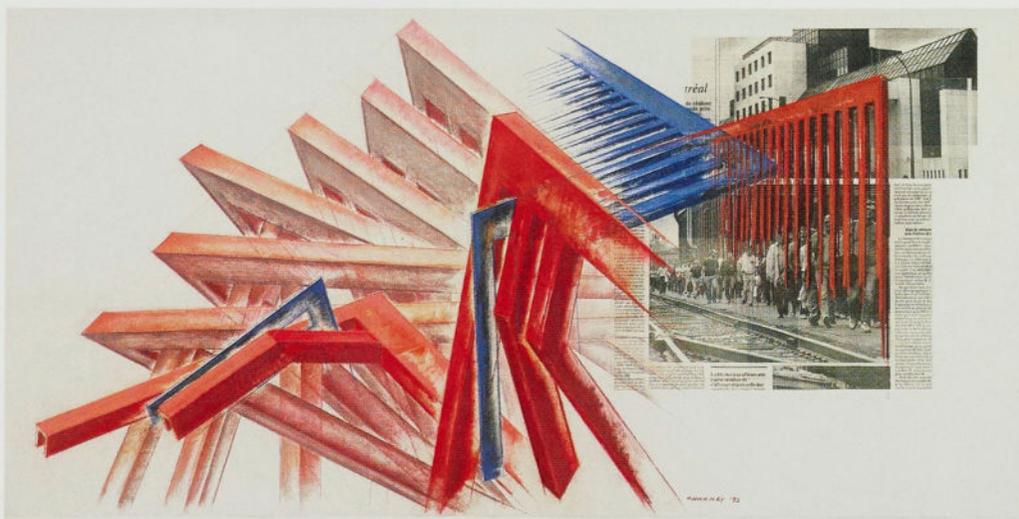


119. Walking Stiffs... Strutting through the embers, 1993

Les images de la « rust belt » [zone industrielle désaffectée] qui prolifèrent dans les médias durant les années 1980 évoquent une série de Parables dans lesquelles des « walking stiffs » déambulent parmi les ruines d'usines et dans les quartiers ouvriers abandonnés de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle – le noyau industriel qui a autrefois produit la richesse des nations occidentales.



120. Mott Haven on the Run... Two Constructions, 1992

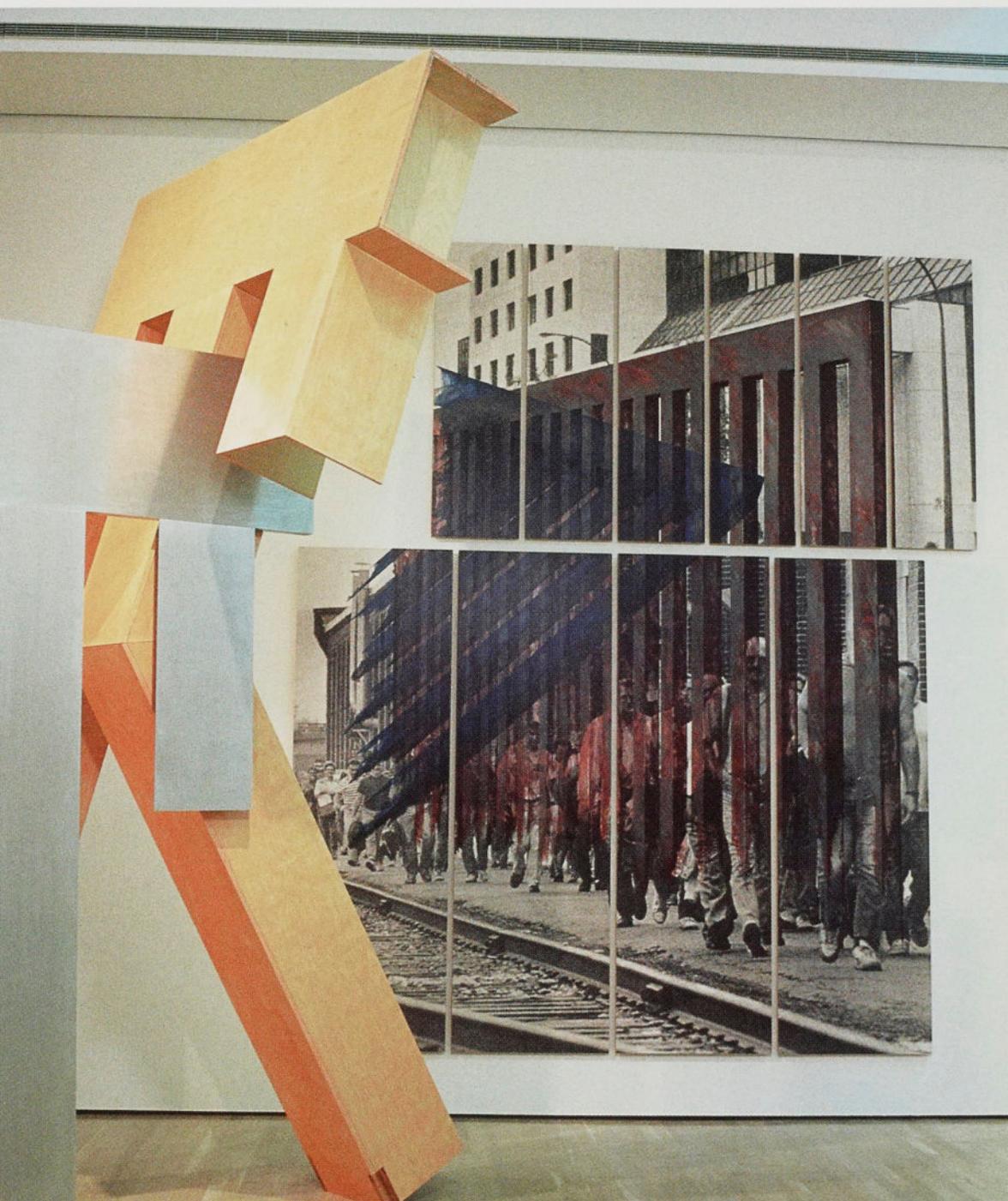


121. Parable No. 9 Series: So be it... Factories are closing, museums are opening, but all the nudes have descended the stairs, 1992

1991-1992. Deux images prises dans les journaux se distinguent. La première montre des travailleurs quittant une usine à locomotives sur le point de fermer. La deuxième illustre un nouveau musée d'art contemporain sur le point d'ouvrir dans la même ville. Une industrie en remplace une autre.

L'usine à locomotives est un bâtiment de maçonnerie qui remonte à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, alors que les artisans mettaient en pratique des techniques provenant de systèmes de bâtiment profondément enracinés. Des briques sont placées correctement sur d'autres briques, des colonnes sont bien disposées à côté d'autres colonnes, et des poutres en supportent la charge. Le bâtiment du musée reproduit en béton la forme de maçonnerie de l'usine. Des colonnes creuses se tiennent à côté d'autres colonnes creuses, les poutres sont libérées de leur fardeau et une arcade constitue un passage aveugle qui ne mène nulle part. Comme les cadres de béton dissimulés qui supportent ces simulacres de forme bâtie, le bâtiment supporte la simulation d'un « musée ».

Les deux photographies sont combinées, agrandies et placées sur le mur du musée. Une image de l'arcade du musée est ensuite peinte sur les photographies de sorte que les travailleurs congédiés de l'usine à locomotives semblent passer par l'arcade. Les travailleurs semblent aussi emporter avec eux des morceaux du bâtiment, morceaux que j'utilise par après pour construire une installation. Une partie de l'arcade réapparaît sous la forme d'un mince placage appuyé contre le mur, à côté de la photographie. Une autre partie de l'arcade reprend les figures des travailleurs... les travailleurs errants, devenus les jambes d'une arcade en marche. Ainsi soit-il... les usines ferment, les musées s'ouvrent. Et l'infanterie des nouvelles usines arborant des fragments culturels avance, en route pour ailleurs.

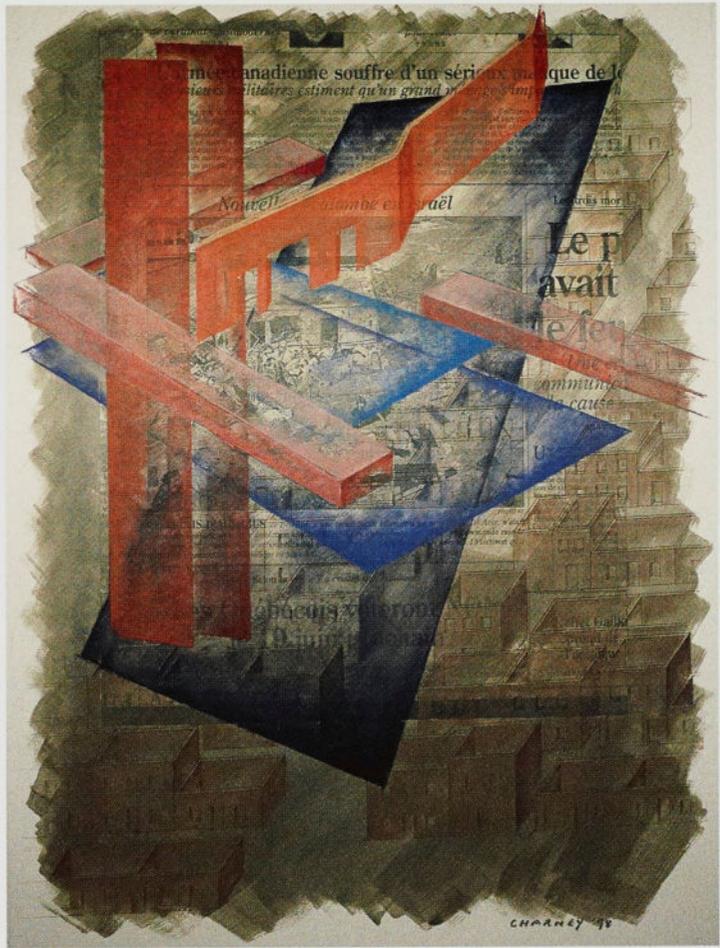


122. *Parabole n° 9... ainsi soit-il : les usines ferment, les musées ouvrent*, 1992. Détail

123. *Parabole n° 9... ainsi soit-il : les usines ferment, les musées ouvrent*, 1992 (page suivante)







124. RE: Visions of the Temple... No. 28, following the bombing of a bus shelter at Beit Lid killing Israeli soldiers, January 1995, 1996-1998

Des visions du Temple de Jérusalem apparaissent dans les photographies de journaux documentant des événements qui se déroulent dans ce coin du monde beaucoup trop fertile en faits marquants. Une bombe déposée dans un abribus, tuant plusieurs Israéliens, une cabane préfabriquée renversée sur ses fondations par des fanatiques religieux dans une nouvelle colonie en Judée. Le sacrifice de vies humaines et l'insistance des fanatiques religieux évoquent des images du Temple. Un plan abstrait incliné vers le ciel, des colonnes jumelles de part et d'autre d'une entrée, une enceinte contenue dans une enceinte...



125. Parable No. 26... RE: Visions of the Temple, 1995-1996



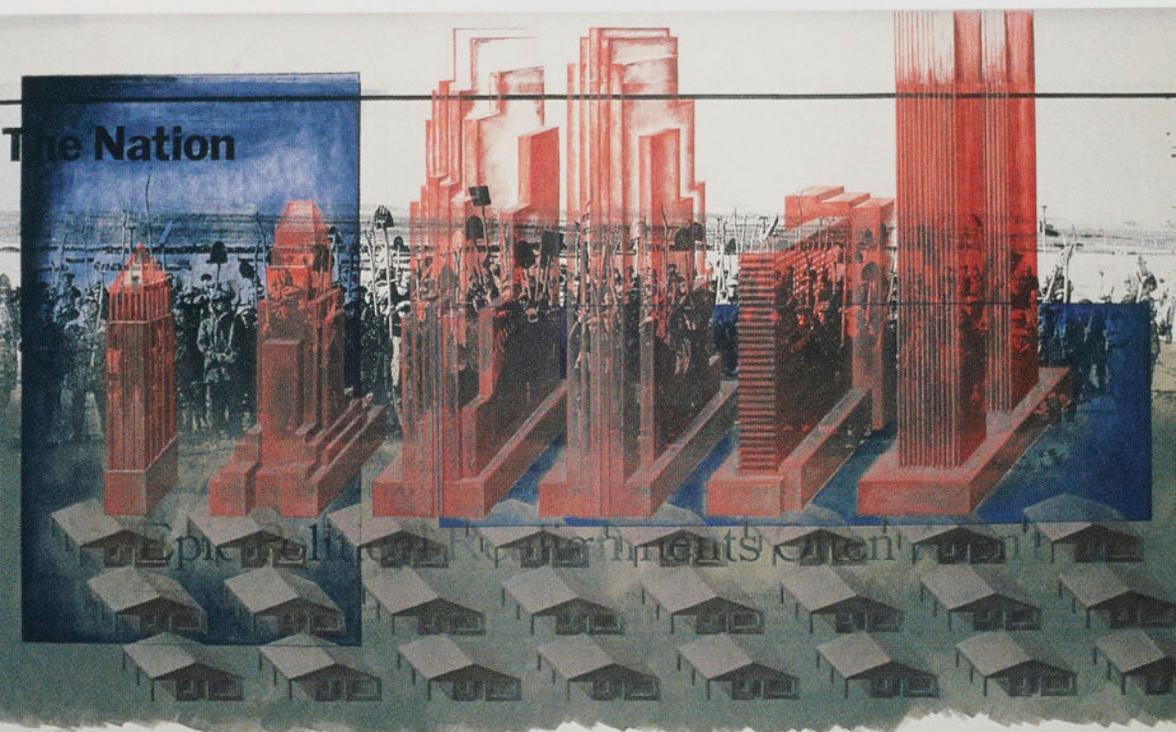
126. *Fathers and Sons / 2*, 1996-1997



128. *The Nation*..., 1995

1998-2001. Je retourne aux images d'UN DICTIONNAIRE, Série 20, pour conclure le siècle du gratte-ciel américain. Un Henry Ford Jr souriant, les mains posées sur une maquette du Renaissance Center, dans le centre-ville de Detroit, et I. M. Pei avec la maquette d'un bâtiment pour le midtown Manhattan – ce sont des images d'événements bénins qui donnent une fausse impression d'un siècle de destruction. Les bâtiments et les rues qui existent déjà sont projetés dans l'ombre sous les tours d'étages empilées et les grilles de soutènement flottant maintenant, comme un Mandala, au-dessus des ruines de villes.

Une photographie médiatique d'une petite ville du Kansas ravagée par une tornade, une autre des restes de bâtiments bombardés à Saïgon tout juste avant le retrait des troupes américaines, génèrent des visions du gratte-ciel du 21^e siècle. Les grilles de soutènement et les empile-



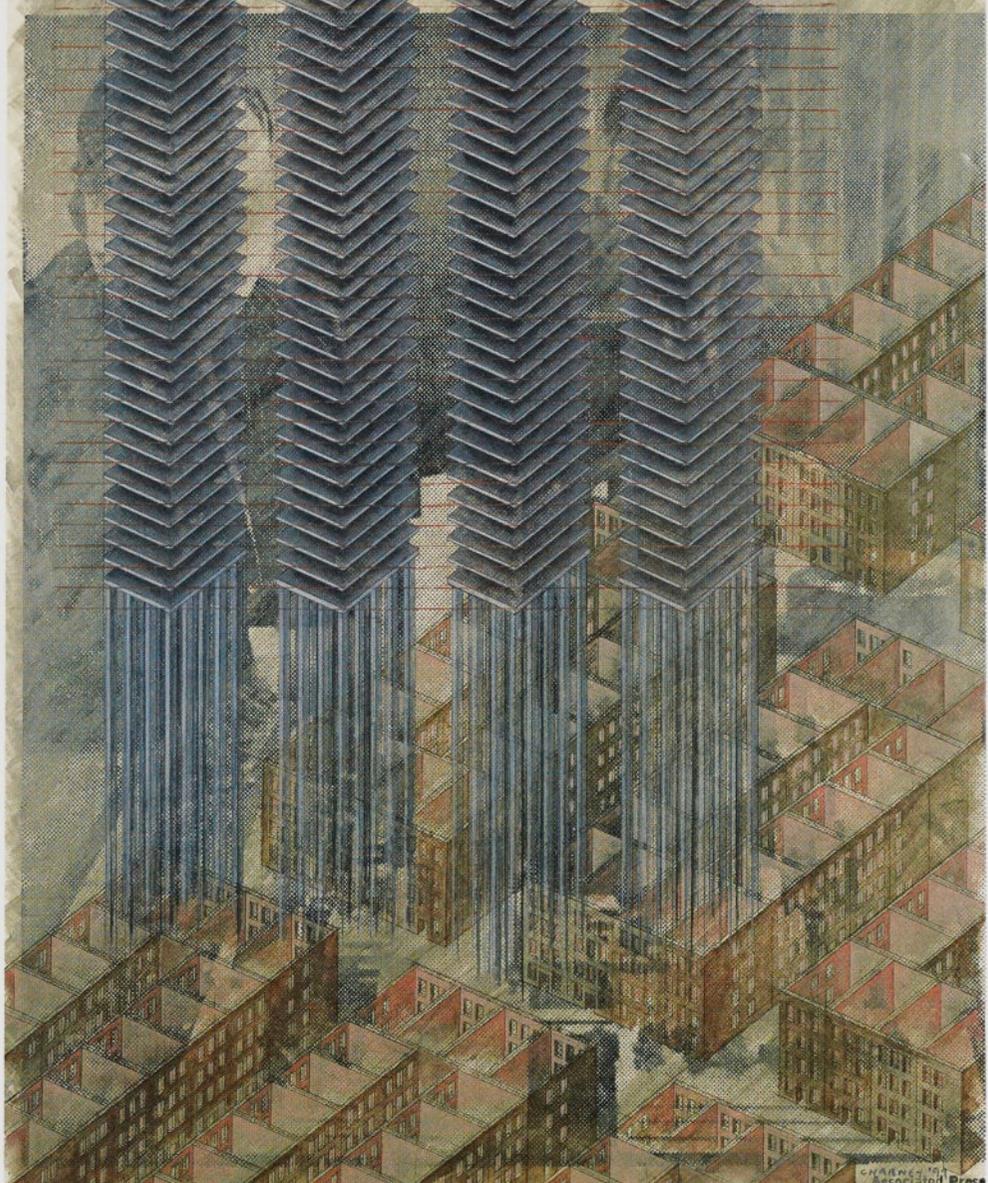
129. *The Nation: Epic Political Alignments Often Are...*, 1995

ments d'étages abritant des populations urbaines en croissance constante demeurent essentiellement les mêmes, mais ils sont détachés de leur enveloppe et s'y cachent comme un secret mystérieux. Le morphing initial de l'enveloppe en surfaces tordues, créées par numérisation, fait place à sa désintégration en fragments – comme si un gratte-ciel pouvait exister sous forme de fragments. L'allusion à la structure des molécules d'A.D.N., qui étaye le morphing initial, fait place à la reproduction virtuelle de la molécule d'A.D.N., comme si ce geste pouvait donner vie au bâtiment. Un emballage vertigineux, qui relève de l'air du temps et qui confond analogie et analogie, et une danse de pseudo-science détournent l'attention des faits.

Finalement, *One fit sizes all*. Des images d'annonces dans les journaux pour des soutiens-gorge suggèrent la prochaine étape dans l'évolution de la colonisation humaine : le morphing du corps humain pour correspondre aux demeures que la société est en mesure de produire. L'influence de Jean-Nicolas-Louis Durand au XIX^e siècle, le progrès du gratte-ciel au XX^e siècle... des signaux sur la route de l'homogénéisation et de la désintégration de tous les vestiges de la ville collective. (Traduction de Colette Tougas)

long the front lines, the Government officials acknowledge is said security at state ment
 forces might have to only a distant hope. institutions had been tight
 withdraw from Tuol Leap at a Aboard Mr. Kissinger's Air ened, with violent patien
 oment's notice for action on Force jet, reporters were told eparated from the no
 continued on Page 6, Column 1. Continued on Page 16, Column 4, Page 30.

Fore... \$5... developm



CHRYSLER ASSOCIATED PRESS

Henry... a model of the complex of various types of building in a plan for Detroit. Mayor Roman S. Gribbs, right, hailed the project for the inner city.

130. THE AMERICAN CITY: Henry and Friends, Detroit, circa 1970..., 1996-1997

where crack dealers
le their wares, the com
it is months, built a new
station and a new pub
ce have increased pa
number of arrests in the

help of \$302,000 in low-interest loans from
the state.
The negative message has been that
everyone in Wyandanch is an criminal crack
dealer on the drugs business, and Sterling
Society is a front for the New York

The housing program brought to the re-
newal plan a way to encourage home owner-
ship and stronger community spirit. Right
now, about half of Wyandanch's residents
rent their homes. Many are families on wel-
fare who live here for only a few months.

program for th
Town offic
program pou
cepted their

St. Luc
s/Rm,
a Night

MAS J. LEECK
voracious appetite
for Manhattan real es
backed on \$300 million
planning a new 570
will vie for the distinc
York's most luxurious
more than \$400 a plan

of New York develop
s, Tokyo financiers and
ers is expected to fo
is plans for the 46-story
Jay.

being resided just as the
try is expanding capaci
ces for high-end restau
hotels are major con
tation, and more than
being planned

to be a part of the plan
must first be a part
d Harbor. Takam
International, a com
yo that is financing the
ject. The hotel to be
it of New York, has been
architect J. M. Pei,
e Zeckendorf Comp
City's largest devel
apartments, and a b
nt International Road
long Kong.

not blessed with
class hotel, the
sign for the hotel
h Street betwe
ark Avenue. It
nestone is a
er 40-foot
raging above
any one

tan.
velop
to be
ense
omed
100-a-foot
ued

Jan 2001
default
edun
the 20
er erro
and tow
quiet, p
ful man
ous. Bu
to the p
Rahman
was known as

called him
dividualist.
said that Mr.
as Joseph Da
for a shack in
one of the City's suburbs.
Sergeant Edlund said that Mr.
was well known to the police in Kan
He said that Mr. Rahman, who also faces



sp

SCHE
Jan 2001
default
edun
the 20
er erro
and tow
quiet, p
ful man
ous. Bu
to the p
Rahman
was known as

called him
dividualist.
said that Mr.
as Joseph Da
for a shack in
one of the City's suburbs.
Sergeant Edlund said that Mr.
was well known to the police in Kan
He said that Mr. Rahman, who also faces

he had been trying to mislead the authorities.
The Suffolk police said there was no ev

ger
Vid
Ze

order
Used

By
labor
causes
with
and to
high
comp
many
by
said

tr
and
height
can
ing of
the
the
on
tion

0
er
in
ur

SP
se
ault
inst
ne
two

the
being
way
le than
allow
small
the
new

Mr. Pa
Patrie
Mon
lar
or t
will o
uniform
stantially

131. THE AMERICAN CITY: Icho Ming & Friends, Manhattan, 1989..., 1996-1997



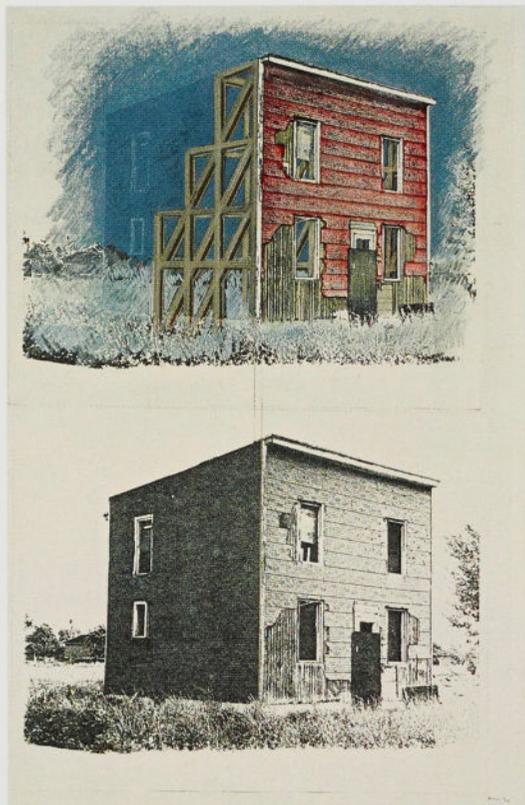
132. THE AMERICAN CITY: Out of the heartland, Kansas, 1997-2001



134. ONE FIT SIZES ALL / 2: 20th Century New York Skyscrapers, 1999-2001

LES PHOTOGRAPHIES CONSTRUITES

En tant qu'artiste, le photographe est un observateur, un témoin, qui se doit de rester à l'extérieur de la mêlée. L'orientation change avec la création d'un art conçu pour des espaces publics, avec des œuvres qui s'insèrent dans le tissu vivant de la ville. Cette tension entre observation et intervention définit mon travail.



135. Construction, La Maison de Rivière-des-Prairies, 1977



136. *The Site... Les Maisons de la rue*, 1976

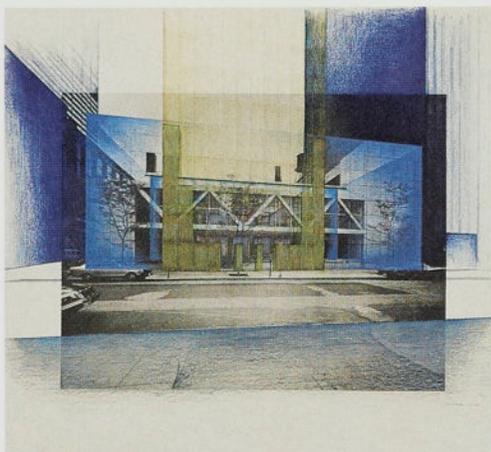


137. *The Site Altered... Les Maisons de la rue*, 1976

Une photographie, prise à l'intersection de deux artères principales à Montréal, constitue la source de l'installation-construction *Les Maisons de la rue Sherbrooke*, de 1976. La photographie reprend la longue vue en perspective créée par l'alignement d'une des artères avec une église monumentale située dans le noyau historique de la ville. J'imprime cette photographie à nouveau, mais inversée, et la superpose en partie sur la photographie originale, de sorte qu'une image miroir d'un côté de l'intersection remplit l'espace de l'autre côté, là où les bâtiments ont été détruits. Je construis ensuite l'image de la photographie modifiée sur le site vide, utilisant un échafaudage de la *Cinecittà*, que j'ai emprunté, pour ériger un portrait grandeur nature, semblable à un panneau d'affichage, des deux maisons qui existent sur le coin de la rue en face. La construction révèle les étaitements urbains de la ville. Les tropes formateurs des squares urbains apparaissent, de même qu'une allusion au narcissisme collectif qui est inhérent aux regroupements urbains.



138. *Les Maisons de la rue Sherbrooke, 1976*



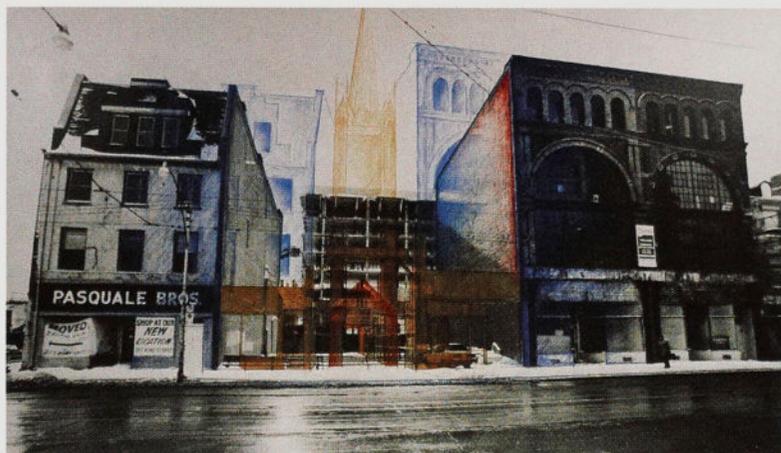
139. *Chicago Construction, No. 1, 1981*



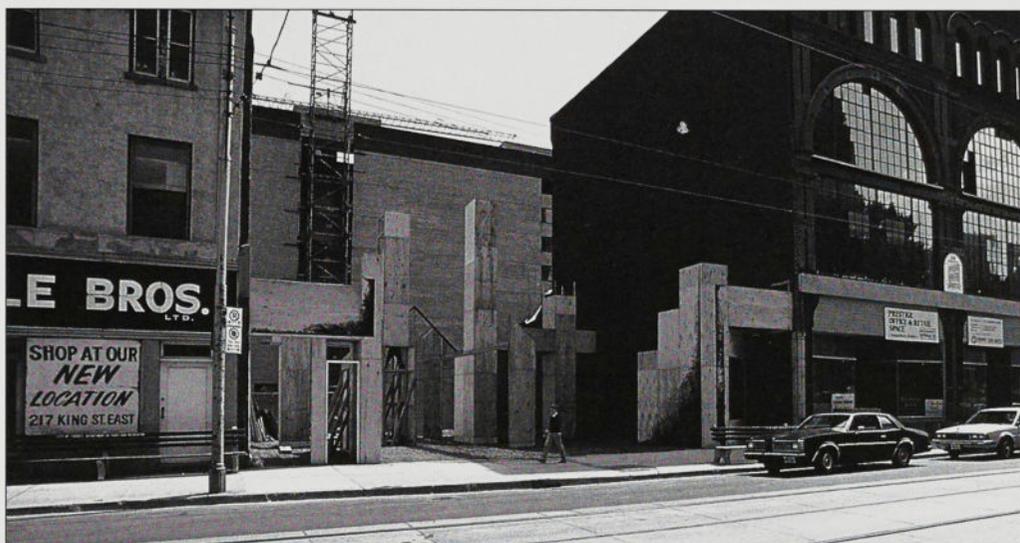
140. *A Chicago Construction, 1982*

1982. Les constructions que j'installe à Chicago et à Toronto ont aussi comme point de départ des photographies. Les faits urbains inscrits dans chaque site sont superposés à la photographie et c'est cette image modifiée de la photographie qui est fabriquée et insérée aux sites.

A Chicago Construction est conçue pour le Museum of Contemporary Art de Chicago, dans le cadre d'une série faisant appel à des artistes qui utilisent le bâtiment même du musée comme médium. Je commence avec une photographie du bâtiment trouvée dans un dépliant sur le musée, et m'en sers pour en extraire certaines présences. Le bâtiment, récemment rénové, est une structure de briques à deux étages enveloppée d'un recouvrement branché, « high-tech », avec des coins de métal qui soutiennent une poutre de métal de grande portée, semblable à celles qui sont à la base des gratte-ciel tout près. L'étrésillon transversal de la poutre reprend le contour des pignons des maisons en bois du voisinage... Ces fragments discursifs sont réunis dans des photo-dessins et dans une construction qui est bâtie, couche après couche, à l'intérieur et à partir du bâtiment existant.



141. *Toronto Construction, No. 4, 1982*



142. *A Toronto Construction, 1982*

A *Toronto Construction* a pour point de départ la photographie d'un terrain inoccupé entre deux bâtiments qui portent les traces de constructions antérieures. Il est situé directement en face d'une église imposante. Je débute le travail en introduisant des ambiguïtés dans un site chargé des marques laissées par des structures urbaines collectives, dans une ville qui nie leur existence. J'impose ensuite des « portraits » de ces dispositifs formateurs sur la photographie et je construis l'image. Des bâtiments juxtants réapparaissent sous forme de scénographies de rue ; la configuration de l'église s'étire dans la profondeur du site, le long d'un sentier menant à une demeure – un fragment de la « Maison d'Adam » – qui apparaît et réapparaît, d'une demeure à l'autre. Les visiteurs peuvent errer dans ce portrait fragile et temporaire d'éléments constitutifs urbains, dans une ville qui est pauvre en formes urbaines.



143. *Gratte-ciel, cascades d'eau / rues, ruisseaux... une construction, 1989-1992*

144. *Gratte-ciel, cascades d'eau / rues, ruisseaux... une construction, 1989-1992*

La culture photographique fait maintenant partie intégrante de la conscience. Non seulement le regard, comme geste, est-il formé par l'image photographique – je regarde un lieu et vois une photographie ou une photographie et vois un lieu –, mais la notion même de lieu est maintenant conditionnée par le processus photographique. De plus, l'introduction de la photographie numérique a détruit les vestiges de la vérité en photographie. Toutes les images sont des fabrications. Il n'est plus possible de faire la différence entre observation et intervention.

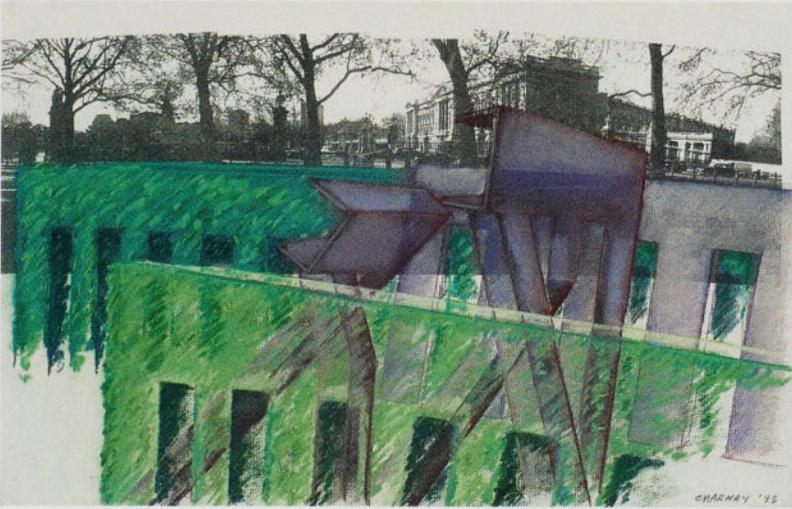
1987-1992. Dans le jardin du Centre Canadien d'Architecture (1987-1990) et dans l'installation environnementale à grande échelle pour ce qui s'appelait la Place Berri (1989-1992) – deux installations permanentes qui résultent de concours –, j'ai à nouveau commencé en créant un portrait de ce qui était là, de façon à fracturer le portrait en ses éléments constitutifs. Les éléments sont ensuite transformés et reconstitués en image qui, elle, sera reproduite sur le site initial. Dans le Square Berri, des morceaux de réalité fracturée deviennent les éléments fracturés de hauts édifices, avec de l'eau qui s'écoule de leurs fenêtres, s'amasse dans des vasques et tombe en cascade dans des canaux, le long d'une pente herbeuse... *Gratte-ciel, cascades d'eau / rues, ruisseaux... une construction.*



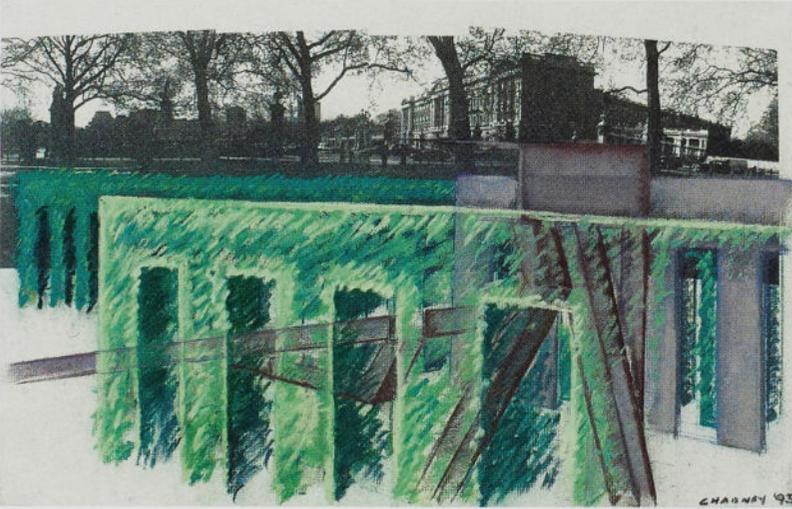
Londres, 1992-1993. Je suis invité à prendre part à un concours pour la création d'un monument rendant hommage à la participation canadienne, aux côtés de la Grande Bretagne, à deux guerres mondiales. On prévoit son emplacement dans le Green Park à Londres.

Le centre de Londres est doté d'un ensemble unique de parcs qui remontent au XVII^e siècle. Green Park est « le plus tranquille et privé des parcs de Londres », disent les guides. « Il est le plus purement naturel de tous les parcs situés dans le centre. » Les bâtiments qui l'entourent, Buckingham Palace, Westminster et Whitehall, tempèrent son aspect rural.

Je commence avec la nature double du lieu, le rural et l'urbain, et reflète ensuite cette dualité dans une série d'autres dualités, contrastes et renversements. Le monument se devra d'être à la fois un objet que les gens regardent et un endroit dans lequel ils pénètrent et par lequel ils passent. Le passage des gens est ritualisé en créant un lieu distinct de passage, une *Parade*, le long d'un sentier existant déjà dans le parc. Un *Arbour* [Tonnelle] – deux rangées parallèles de treillis couverts de lierre et disposées en forme de colonnades – est introduit pour encadrer la *Parade* et pour créer une enceinte feuillue au sein de la végétation d'ensemble du parc – un *Park* dans un parc. Mur de pierres aussi en forme de colonnade, un *Wall of Declarations* [Mur des déclarations] est ensuite fixé au lierre. Traditionnellement, les murs de pierres supportent les pousses de lierre. Dans ce monument, c'est le lierre qui supporte le mur de pierres. Et, passant par la *Parade*, des figures en acier inoxydable, *The Marching Columns* [Les colonnes en marche], reflètent celles des gens qui avancent sur les autres sentiers du parc. Ces dispositifs figuratifs subsument le contenu du monument. Les colonnes et les colonnades, éléments classiques du monument commémoratif, dénotent une présence morale et un ordre social universel. Le lierre reprend la fertilité, la continuité de la vie, le renouveau et la régénération. Les *Marching Columns* s'élèvent et s'avancent depuis l'ombre des arbres où le monument est situé, jusqu'à la lumière dans les prés ouverts du parc, comme si les morts et les blessés s'arrachaient au sol et marchaient vers une scène pastorale.



145. Canada Memorial, Green Park, London... Study No. 7, 1993



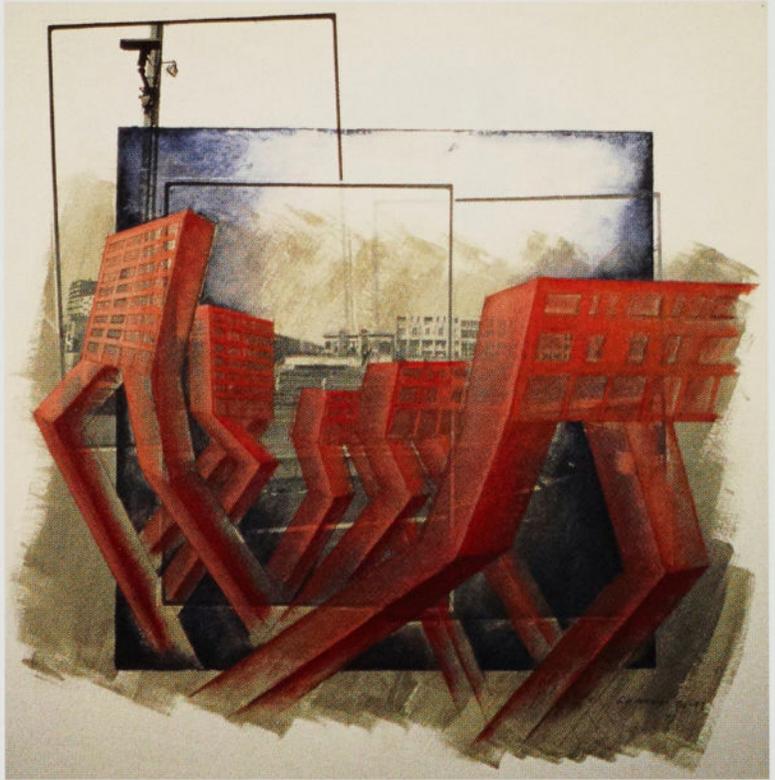
146. Canada Memorial, Green Park, London... Study No. 8, 1993

Caen, 1995-1997. On me demande de créer une œuvre d'« art public » dans une nouvelle ville, Hérouville-Saint-Clair, fondée au début des années 1960 et située en périphérie de Caen, ville de Normandie.

Le site proposé est dans une zone appelée le « centre-ville » – désignation aussi mal appropriée qu'optimiste. Il y a bien des champs, des groupes d'arbres, des bâtiments aux formes étranges, mais pas de « centre-ville ». Le « centre » n'est rien d'autre qu'un nom imprimé sur des plans et dans des brochures promotionnelles. Ces brochures montrent aussi des photographies de bâtiments de prestige que l'administration municipale a proposés pour le site – sa promotion agressive du site, dans une ville qu'on prétend être un bastion de socialisme éclairé, ressemble étrangement au mercantilisme mobilier que l'on trouve dans les villes qui pratiquent une économie de *laissez-faire*.

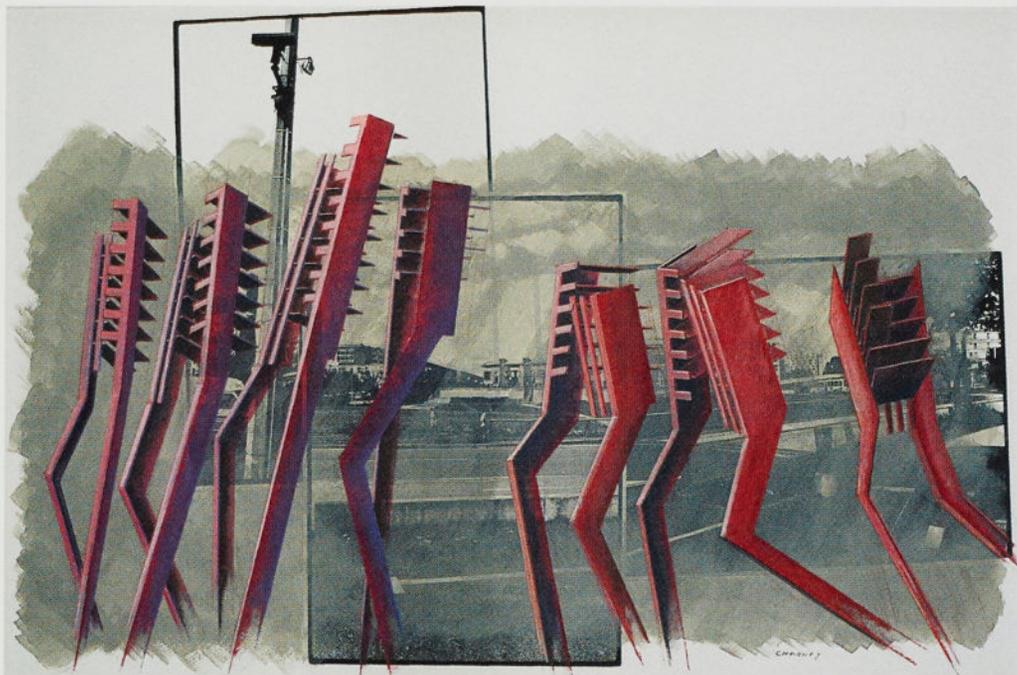
En 1988, l'administration municipale propose la construction d'une « Tour européenne » de cent mètres, qui consiste en trois bâtiments empilés les uns sur les autres. Ce projet absurde est impossible à réaliser. Il est ensuite remplacé par une autre proposition, tout aussi absurde, pour un centre commercial de grande surface, peu élevé. À ce centre succède le tout dernier projet, un édifice administratif qui serait enterré sous des amas de terre. Cette fois, l'ambitieuse administration municipale a réussi à renverser l'évolution humaine : la tour initiale se trouve réduite à un tumulus – évocation des origines utérines de tout bâtiment.

Les villes sont toujours en état de mutation. Au cours des dernières années, l'instabilité matérielle s'est accélérée. Un état permanent de devenir a été institué. Hérouville-Saint-Clair est exemplaire de cet état de changement accéléré. Après la destruction de Caen vers la fin de la Deuxième Guerre mondiale, son noyau historique a été reconstitué, donnant malheureusement lieu à une ville où les formes urbaines traditionnelles ont été tellement rognées qu'elle semble être le dernier soubresaut d'une urbanité agonisante. Par contraste, Hérouville-Saint-Clair a été conçue pour incarner la vision idéale d'une ville moderniste. Trente ans après sa fondation, une orthodoxie moderniste persiste, prise entre ses intentions sociales gonflées et la faiblesse de ses formes matérielles qui sont dépourvues de contenu urbain. Il n'y a pas de rues. Les gens vont à la dérive sur des sentiers piétinés dans la végétation, qui les guident à travers une masse disparate de bâtiments sans intérêt qui flottent dans les champs.



147. *L'Enfer de non-lieu*, 1996-1997

Mon projet d'« art public » à Hérouville-Saint-Clair s'appuie sur la nature passagère de la ville et sur son manque de contenu urbain. Le corps humain est considéré comme un registre fondamental, et les mouvements du corps, comme générateurs de formes urbaines. Autrement dit, le point de départ du travail ce sont les gens que l'on voit errer dans le no man's land situé entre les bâtiments. Ces figures réapparaissent sous forme de fabrications en acier inoxydable, plus grandes que nature – des *Urban Golems* [*Golems urbains*] –, composées de morceaux de bâtiments qui courent vers le site ou en reviennent. Hérouville-Saint-Clair est maintenant habitée par des figures en acier qui ont émergé de la boue primordiale du site pour donner vie à la ville. Les figures sont mobiles. Elles se déplacent par intervalles d'un lieu à l'autre, pour désigner par leur présence des lieux publics comme des rues et des squares. Il n'existe pas d'autres sites urbains que ceux que les gens imprègnent d'urbanité.



148. CITIES ON THE RUN... *Tenements in Search of Streets*, 1996-1998



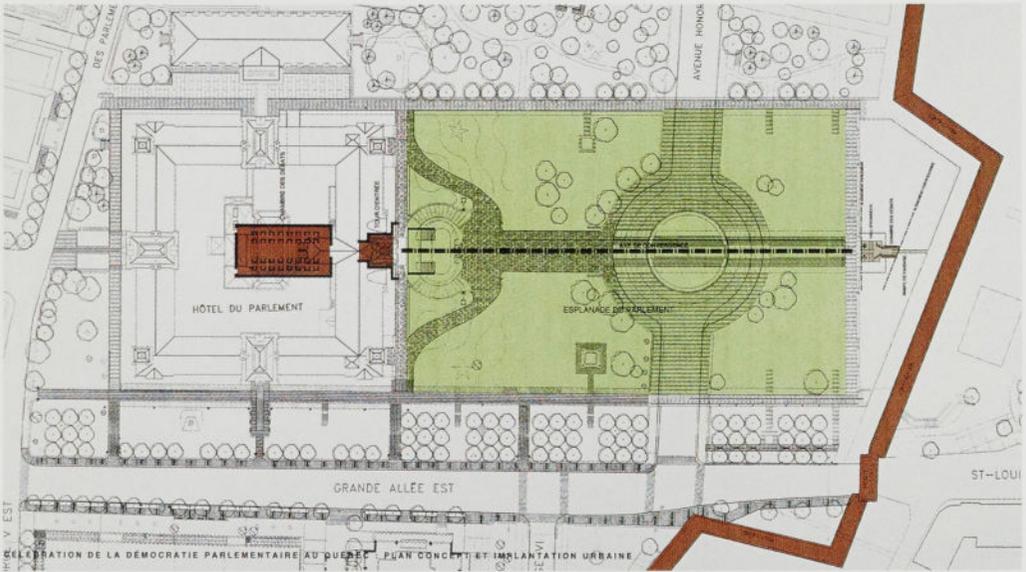
149. CITIES ON THE RUN... *Tenements on the Move*, 1996-1998



150. CITIES ON THE RUN... *Blocks in Search of a City*, 1997-1998

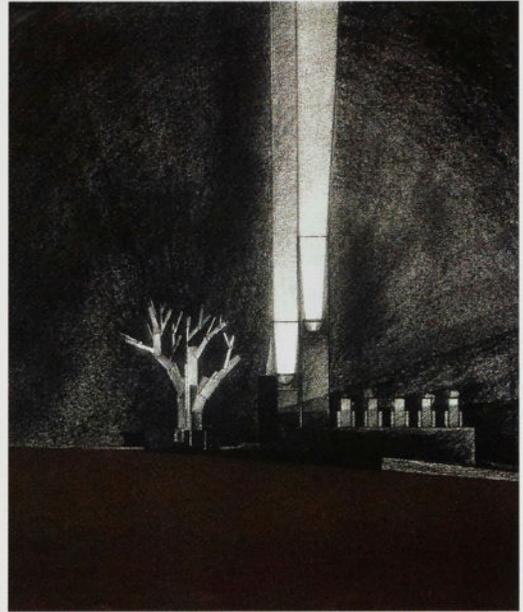


151. CITIES ON THE RUN... *Blocks Running Scared*, 1997-1998

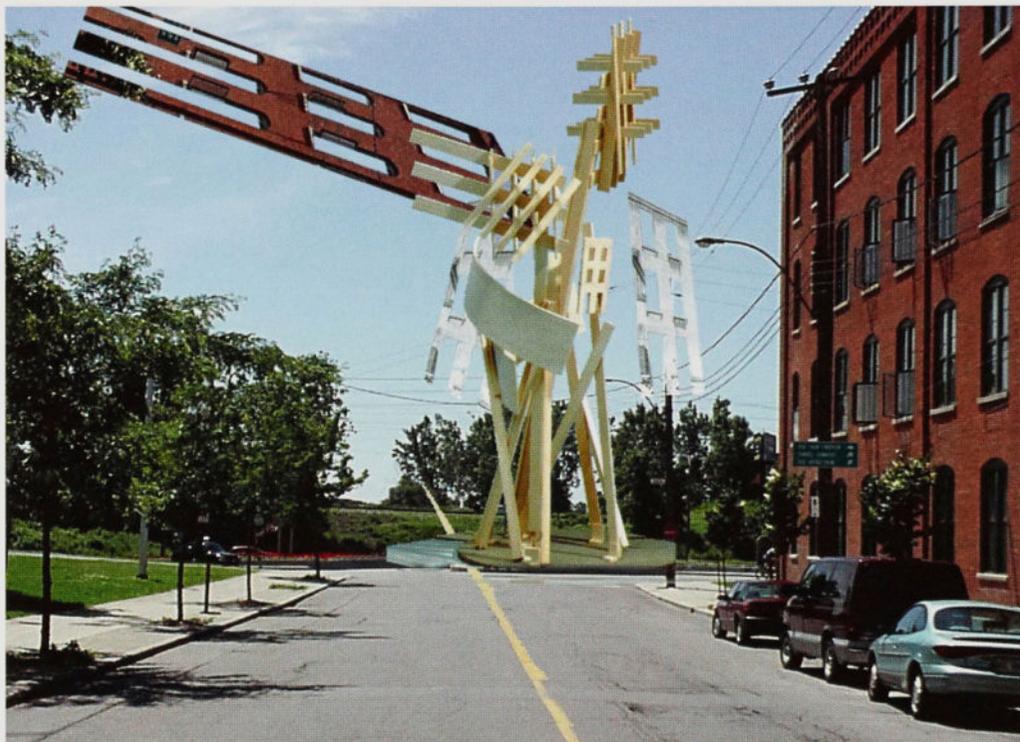


152. Une œuvre d'art public à la place de l'Assemblée nationale, Québec : plan, concept et implantation urbaine, 1999-2000

153. Une œuvre d'art public à la place de l'Assemblée nationale, Québec, 1999-2000



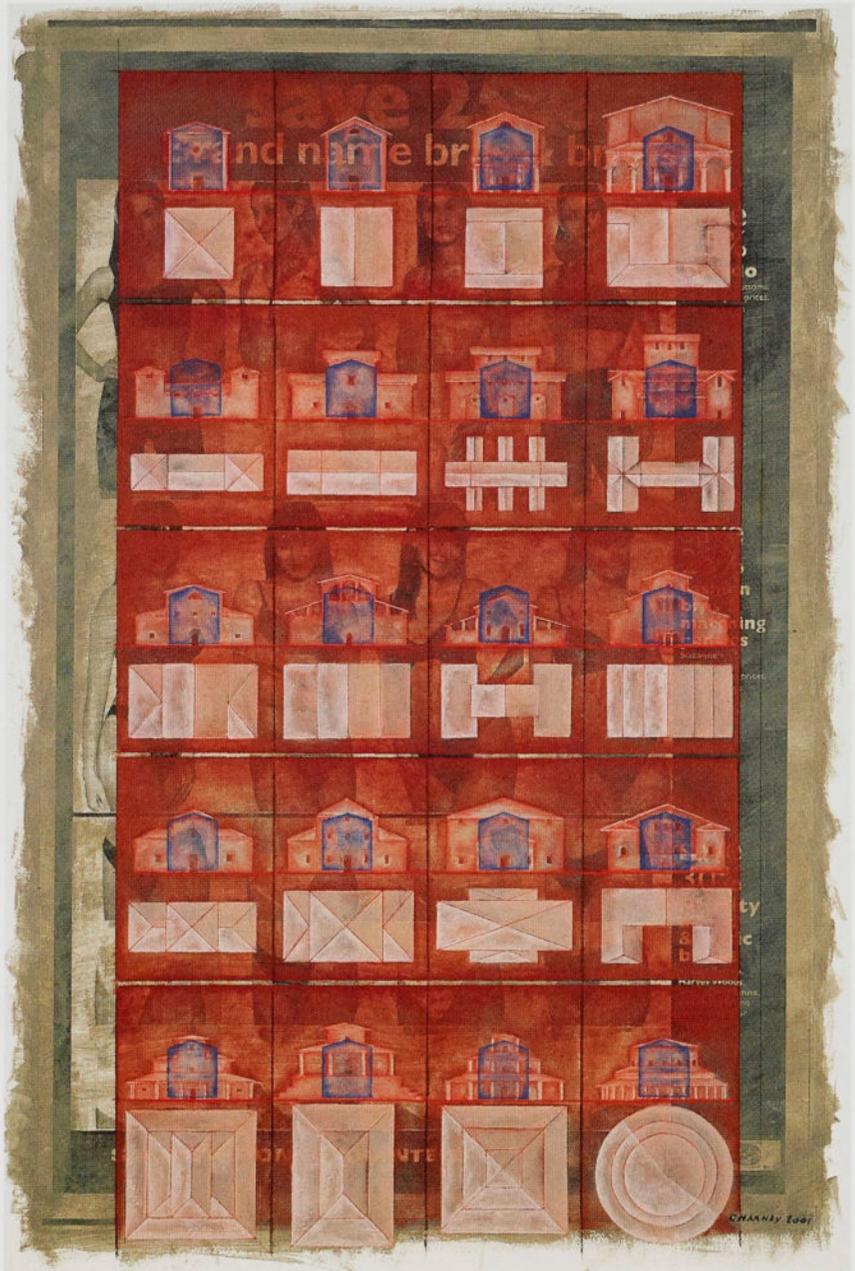
Québec, 1999-2000. La dernière étape d'un concours pour la création d'une œuvre d'« art public » devant l'Assemblée nationale – le Parlement du Québec. L'œuvre a pour intention de mettre en relief une « Place » à la Place de l'Assemblée nationale en y insérant une œuvre d'art qui souligne son existence – et ce, dans un pays dont la devise est « je me souviens ». L'installation proposée reprend le bâtiment du Parlement et ses composantes pour créer une tension entre les deux. L'entrée et les corridors réapparaissent comme passage à travers l'installation ; la tour du Parlement devient un haut puits de lumière ; la Chambre des débats est revue pour



154. Usines, poteaux, maisons, drapeaux – célébration d'un quartier populaire : Pointe Saint-Charles, 2000

prendre la forme d'une double rangée de sièges, et sur chacun reposent des plaques aux formes singulières sur lesquelles sont écrits les discours d'anciens chefs d'état; les sièges des législateurs reposent, quant à eux, sur le toit de maisons semblables à celles qu'on peut voir dans la ville en bas du site; et une rangée d'arbres ceinturant le site est reprise dans deux arbres en acier inoxydable qui flanquent l'installation. Les gestionnaires du gouvernement, toutefois, sont à la recherche d'un objet qui ressemble à une œuvre d'art, tellement vague qu'il ne dit rien. Redoutant que le jury ne respecte pas son intention, l'administration annule le concours alors même que le jury délibère.

Montréal, 2000. L'administration municipale sollicite une installation pour un rond-point à l'intersection de deux artères principales dans un quartier ouvrier, un secteur de la « rust belt » [zone industrielle désaffectée], en phase de gentrification. L'installation proposée comprend des parties du bâtiment d'une usine adjacente, qui sont transformées en drapeaux qui rappellent des grilles, des façades de logements sont fixées au sommet de piquets comme des panneaux de grévistes, des bandes d'acier brillant font écho à une voie ferrée qui ceinture le quartier : Usines, poteaux, maisons, drapeaux – célébration d'un quartier populaire. L'existence des choses est mise en relief afin de rappeler le courage des ouvriers d'autrefois face à la misère. (Traduction de Colette Tougas)



155. ONE FIT SIZES ALL / 1: Précis des Leçons d'Architecture, 1819, *Combinaisons de Combes*, 1999-2001

NOTES SUR LA NATURE, LA CABANE ET QUELQUES AUTRES CHOSES. III¹

GILLES A. TIBERGHIEU

En regardant attentivement l'œuvre de Melvin Charney et en lisant ses textes, on se rend compte que, implicitement ou explicitement, *La Maison d'Adam*, la cabane originelle, est un motif central dans son dispositif intellectuel, en un sens qui n'a pas grand-chose à voir avec le traitement qu'on lui réserve habituellement pour penser l'architecture. Ce motif récurrent manifeste la profonde cohérence de la démarche de l'artiste-architecte. Cette fable qui nous vient de Vitruve, dans le deuxième de ses *Dix livres d'Architecture*, et suivant laquelle les hommes auraient fabriqué des cabanes afin de s'abriter en prenant pour modèle les animaux et leurs constructions, donnant ainsi naissance à l'architecture, est reprise tout au long de l'histoire de la théorie architecturale. Elle n'intéresse Charney que parce qu'elle est susceptible de produire une sorte de contrepoint qui fonctionne non comme un mythe d'origine mais comme un schème prospectif. La cabane devient un instrument analytique, un prisme qui diffracte l'organisation stratifiée de la ville. C'est à la fois une déconstruction mentale et un montage théorique et pratique. D'ailleurs, les textes de Charney ne peuvent être dissociés de ses œuvres. Ni commentaires ni programmes, ce sont des réflexions analytiques et opératoires : des « cabanes théoriques ».

À la fin d'un article intitulé « À qui de droit : au sujet de l'architecture contemporaine au Québec » et publié en 1982, Melvin Charney passe en revue un certain nombre de bâtiments photographiés par de jeunes architectes et jugés par eux significatifs de la production architecturale contemporaine

au Québec. Charney qui commente ces photos développe un discours du symptôme et de la trace, recourant d'ailleurs à la métaphore de la ville dont se sert Freud comme d'une sorte de paradigme de la mémoire. « À Montréal, écrit Charney, il existe encore deux villes : celle du savoir urbain, une ville de quartiers, celle de l'architecture, enterrée dans cette autre ville qu'est la métropole. Ces deux villes vivent l'une dans l'autre comme une analogie de la psyché collective que Freud, dans *Malaise dans la civilisation*, a proposée à partir d'une image de Rome où tous les édifices des diverses périodes de l'histoire existent ensemble. On peut donc dire que la libido de Montréal, donc sa vie, existe encore dans la ville du savoir urbain où des ruines nous présentent son avenir. » Mais Freud est bien conscient des limites de cette métaphore. L'une d'elles, c'est l'idée, décisive au regard de sa théorie, que dans la vie psychique rien ne disparaît de ce qui s'est une fois formé et que tout peut réapparaître dans certaines circonstances. Or, « le développement le plus paisible de toute ville, écrit Freud, implique des démolitions et des remplacements de bâtisses ; une ville est donc impropre à toute comparaison semblable avec un organisme psychique ».

En dépit des réserves de son auteur sur la justesse de cette hypothèse et sur le fait que toutes les conditions favorables ne sont pas toujours réunies, il n'en est pas moins vrai que « en ce qui concerne la vie psychique, la conservation du passé est plutôt la règle qu'une étrange exception ». Cela signifie que, même si, en droit, on peut faire des objections à cette analogie dont la solidité

est attaquant sur le plan théorique, en fait, dans la pratique de la cure, c'est bien ainsi que les choses se passent le plus souvent. Ce qui est intéressant ici c'est, d'une part, le fait qu'un paradigme aussi peu satisfaisant qu'il soit sur le plan de sa formulation, n'a de sens que parce qu'il est opératoire et que, d'autre part, on peut pour cette raison même imaginer aller plus loin que Freud et poursuivre la métaphore, comme le fait Charney, en cherchant à voir quel profit tirer de ce que l'on pourrait appeler « l'inconscient d'une ville ».

Charney ne parle pas en ces termes, mais ce qu'il écrit évoque bien quelque chose de ce genre. Évoquant dans le même texte la destruction de la rue Saint-Norbert à Montréal, il remarque : « Néanmoins, le souvenir de la rue Saint-Norbert vit encore et, quatre ans après sa destruction, son passé est devenu projet : reconstruire la rue dans le sens d'un savoir propre à l'architecture. » C'est comme si l'architecture était le garant de ce passé, le dépositaire d'une mémoire capable de ne rien perdre de ce que la bêtise ou la peur ont cherché à détruire. Or, s'il en est bien ainsi c'est parce qu'elle est essentiellement « projet », c'est parce qu'elle produit quelque chose d'autre qui, du même coup, permet de faire exister le passé dont elle est le *renouveau*. C'est pourquoi Charney poursuit son commentaire, illustré par la photographie d'une maison de la rue Saint-Hubert, en disant que « l'archéologie d'un savoir urbain, c'est-à-dire d'une architecture, a toujours servi comme point de départ à l'invention du nouveau ». C'est cette dimension temporelle orientée vers l'avenir qui manque à la métaphore de Freud pour la rendre vraiment efficace.

C'est l'avenir qui permet de restituer le passé et de sortir d'une mémoire antérieure qui commémore en enterrant. « Le savoir historique, quand il règne sans frein et qu'il

pousse à bout ses conséquences, déracine l'avenir, parce qu'il détruit les illusions et prive les choses de l'atmosphère indispensable à leur vie », écrit Nietzsche dans les deuxièmes *Considérations inactuelles*. Ce qui veut dire que la conception de ce « savoir urbain » qu'est l'architecture ne saurait être lettre morte, qu'elle suppose une reprise active et créatrice de l'architecte qui, en projetant l'avenir, reconnaît le passé. Ainsi du travail de Charney *Trois-Rivières, No. 1... Dancing De Stijl Study, 1990* (ill. 101) qui, de l'avis même de son auteur, transpose une simple maison pensée comme la « hutte primitive » de Laugier dans un contexte urbain pour la saisir tout à la fois dans sa dimension propre ou héroïque, dans son contexte historique, et enfin à travers « la géométrie propre des forces de la nature » (série *Les Paraboles*).

Le travail de l'artiste actualise précisément ce passé inactuel – dont les politiques se moquent parce qu'ils le considèrent comme dépassé lors même qu'il nous est profondément contemporain, souterrainement présent. C'est pour cette raison que l'artiste agit dans l'histoire mais aussi contre elle à certains égards ; et c'est également pourquoi Nietzsche peut encore écrire : « L'action de l'art, en ce cas, est le contraire de celle de l'histoire, et c'est seulement quand l'histoire peut être transformée en œuvre d'art, donc en une pure création de l'art, qu'elle peut être capable de conserver, voire d'éveiller les instincts. » Quels instincts ? Peut-être ceux qui éveillent en nous un certain sens de la nature.

« Finalement, on ne peut que terminer avec un dernier rappel à l'essentiel », écrit Charney à la fin de son article. L'essentiel, c'est la *Cabane rustique* évoquée par Vitruve, rappelée par Laugier et repensée par Viollet-le-Duc, qui fait bien la différence entre la construction et l'architecture, de sorte que si « quelques animaux construisent, ceux-ci des

cellules, ceux-là des nids, des mottes, des galeries, des sortes de huttes, des réseaux de fils : ce sont bien là des constructions, ce n'est pas de l'architecture». Quoi que l'on pense de cette distinction, elle indique une rupture ou une opposition entre ce qui est du registre de la nature et ce qui appartient à l'art, disqualifiant du même coup une certaine continuité suggérée par Vitruve entre les abris ménagés par les animaux et les premières habitations humaines. C'est ce même modèle que l'on retrouve chez Laugier où l'homme des premiers temps use de la nature pour se protéger avant d'y adjoindre son industrie. Dans ce récit des origines, l'homme, après s'être allongé sur le gazon, abrité du soleil sous les frondaisons et protégé de la pluie dans des grottes, toutes choses qu'il fait aisément, finit, insatisfait des «négligences de la nature», par se faire «un logement qui le couvre sans l'ensevelir». La façon dont il procède, suivant la description de Laugier, c'est-à-dire en disposant perpendiculairement quatre branches sur lesquelles il en pose quatre autres et à partir desquelles il en élève d'autres encore «qui s'inclinent et qui se réunissent en pointe de deux côtés», est une pure projection architecturale ou une pétition de principe. Car, lorsque Laugier, qui a ainsi recommencé à son tour le récit de cette fable naturaliste inscrivant l'origine de l'architecture dans la nature, écrit : «telle est la marche de la nature simple : c'est à l'imitation de ses procédés que l'art doit sa naissance», il décrit l'inverse de ce qu'il fait. Car il conçoit une prétendue construction naturelle, ou inspirée de la nature, sur le modèle d'une architecture et fait une cabane en démontant une maison. On est là dans une sorte d'«illusion rétrospective du vrai» pour parler comme Bergson. Buster Keaton avec son film *One Week* (1920) – une sorte de parodie de la Genèse, comme me le disait Philippe-Alain Michaud – montre un exemple comparable mais à l'envers. L'histoire raconte comment un

couple de jeunes mariés à qui l'on offre les éléments pour monter une maison en kit est trompé par un amoureux évincé qui change le numéro d'ordre des caisses. Lorsque Malec, le jeune homme joué par Keaton, croit, en suivant le mode d'emploi, construire sa maison, il assemble cahin-caha les planches et les solives. Cette architecture que l'on peut qualifier à bon droit d'«entropique» caractérise bien la cabane, non seulement parce qu'elle est marquée du sceau de la désorganisation ou du désordre, mais aussi parce que ce dernier est un processus irréversible. On se rappelle d'ailleurs que Thoreau, au début de *Walden*, construit sa cabane à partir des planches d'une autre cabane qu'il a achetée à son propriétaire. Ainsi l'architecture peut-elle être l'origine de la cabane, mais l'inverse n'est pas vrai.

Charney, qui connaît bien Vitruve et Laugier, évoque toute cette tradition de façon critique, découvrant cependant au Québec «dans les conditions quotidiennes les plus marginales [...] des cabanes rustiques dans leur véritable état, à la fois primitif et métaphorique». Mais Charney ne s'intéresse pas à ce modèle pour en rappeler simplement l'histoire ou pour le contester une nouvelle fois après d'autres théoriciens. Il s'en sert plutôt, dirais-je, comme d'un modèle de déconstruction. Le texte de Charney qui suit me semble exemplaire de ce point de vue : «Prenons le cas d'une cabane rustique découverte sur la rue Logan, à Montréal, pas très loin de la prison Parthenais, ou une autre à Laval ou encore dans les Laurentides. Elles montrent toutes des constructions réalisées à partir de l'assemblage de matériaux récupérés des débris de notre vie contemporaine : clous rouillés, vieilles portes, blocs de béton fissurés, autobus accidenté, etc. Ce sont d'autres cabanes rustiques à d'autres moments de l'histoire : un modèle essentiel de la création architecturale. Elles confirment la venue d'une architecture qui se retrouve dans

la refiguration nouvelle et consciente des images d'images, des symboles de symboles et des signes de signes. Tout se passe comme si l'architecture commençait par un refus d'un refus, un vouloir d'affirmer une continuité entre l'art et la vie. »

Charney caractérise exactement, à mon sens, ce qu'il faut entendre par cabane, « un assemblage de matériaux récupérés des détritiques de notre vie contemporaine », qui suppose une combinaison aléatoire tenant au fait d'ajouter un certain nombre d'éléments dont la cohésion requiert une « ruse » particulière de la part de celui qui se livre à cette opération. Ce qui correspond peut-être plus encore à ce que les Canadiens appellent *shack* et que l'on nomme génériquement « cabane » en France.

La cabane est un paradigme projectuel. On peut même dire que, pour Charney, le « projet » – dans un sens qui englobe et dépasse à la fois son acception ordinaire dans le domaine de l'architecture ou du paysage – est un outil d'analyse au service d'un objet artistique dont le rapport à l'architecture est suffisamment proche pour être capable de le mettre en crise. C'est d'ailleurs parce que Charney est aussi un artiste que ce modèle, la cabane, convient bien, avec ses ambiguïtés propres, à caractériser ses « constructions » au sens intellectuel et technique. Lorsque Charney photographie, il cherche le même effet : il creuse l'image pour trouver ce qui lui donne sens, il décompose le signe pour « inventer » de nouvelles significations. Dans son texte, « La ville en transparence », publié dans *Parcours. De la réinvention*, il explique : « Les photographies sont des choses en soi, autonomes et abstraites. Et ce qui est "là" dans l'image n'est pas ce que nous voyons. Très tôt j'ai commencé à découper les photographies, à superposer les images, à dessiner et à peindre sur les photomontages. Ce que je cherchais était l'image dans l'image. »

Or, qu'est-ce qu'« l'image dans l'image » ? C'est ce qui est là et que je ne vois pas. Ce que le montage met en évidence et qui, sans lui, resterait caché. Ou bien, pour reprendre le vocabulaire de Freud, c'est ce qu'il rend manifeste dans ce qui, à l'intérieur de l'image, n'était encore que latent et échappait à la compréhension. Or, que fait Charney ? Il associe (« les images rappellent des images similaires ») et il monte en recréant une symétrie au moyen d'un décor – *Les Maisons de la rue Sherbrooke* (1976) (ill. 136-138) –, en plaçant les photographies de presse en séries dans *UN DICTIONNAIRE* (1970-2000) (ill. pages 18 et 19). « Je superpose des épreuves les unes sur les autres et je dessine ensuite sur la surface de ces montages », déclare-t-il à Catherine Millet en 1995. Il extrait un élément d'un ensemble urbain et le recontextualise. À chaque fois, au moyen de divers procédés, il rend visible. Or, n'est-ce pas ce que fait la cabane ? Elle rend d'abord et avant tout visible la nature, étant tout entière un dehors sans véritable intériorité. Dépourvue de seuil, à la différence de l'architecture, elle est ouverte à la nature, et la pénètre en même temps. C'est à un appareil photographique ou à un microscope, je l'ai signalé à la fin de mes premières Notes, que Freud compare ce qu'il appelle « le lieu psychique » dont j'ai fait l'hypothèse qu'il était à même de caractériser les cabanes.

L'idée de « nous représenter l'instrument qui sert aux productions psychiques comme une sorte de microscope compliqué, d'appareil photographique » pour mieux nous figurer ce lieu psychique reste assez énigmatique. Car si ce lieu psychique est « un point idéal » qu'on ne saurait localiser physiquement dans l'appareil, il n'en produit pas moins des effets réels. Jonathan Crary, dans *L'Art de l'observateur*, mentionne le passage de Freud que je cite ici à propos de la façon dont la chambre noire a pu servir de modèle explicatif, écrivant que « son destin de paradigme au XIX^e siècle est révélateur. Dans les textes

de Karl Marx, d'Henri Bergson, de Sigmund Freud et de quelques autres, le même dispositif qui, un siècle plus tôt, représentait le lieu de la vérité, devient l'exemple suprême de procédures et de forces qui dissimulent, retournent et mystifient la vérité». Or, d'une part, Freud ne parle pas de chambre noire et, d'autre part, il ne cite l'appareil photographique qu'après le microscope et avant le télescope qu'il va évoquer plus loin. Si Freud s'excuse du caractère imparfait de sa comparaison, il est néanmoins facile de comprendre que ce qui l'intéresse ici, dans ces analogies optiques, c'est la visibilité, une façon de manifester le visible, de sorte que sa vérité ne se dissocie pas de la construction technique qui lui permet d'apparaître. La vérité n'est pas trahie : elle n'est nulle part ailleurs que dans ce que cet instrument nous permet d'en saisir. Comme le dit Benjamin à propos du cinéma, « il ne s'agit pas du tout, avec le grossissement, de faire voir clairement ce que nous verrions "sans cela" confusément, mais bien de faire apparaître des formations structurellement neuves de la matière ».

La cabane est ainsi, comme lieu psychique et indépendamment de propriétés sur lesquelles j'ai pu insister, un opérateur de visibilité qui permet de « développer » l'image – au sens propre mais aussi photographique du terme. Les installations de Charney, dans cette optique, sont des cabanes, des manières de faire voir la ville, de la « révéler ». Lorsque, en 1978, dans *Streetwork*, il s'inspire de formes suprématistes pour inscrire un mur en croix à travers un bâtiment, il construit encore une sorte de cabane qui inverse les polarités du bâtiment et en manifeste l'inscription dans la ville : « La forme du mur change en fonction de sa position : il devient "arcade" dans la rue et "cloison" à l'intérieur du bâtiment, renversant vide et volume, ouverture et fermeture. »

J'ai tenté ailleurs de montrer que la cabane avait surtout à voir avec la nature. Pourtant, quand on repère des cabanes dans les villes comme le fait Charney, on est capable de voir la nature de la ville, celle qui croît et s'élève à travers elle plutôt que celle sur laquelle elle s'élève. Charney s'est de longue date intéressé aux rapports entre la nature, l'architecture et le paysage. Il a écrit plusieurs textes dans *Landscape*, la revue de ce grand analyste et théoricien du paysage qu'était John Brinckeroff Jackson. Un texte comme celui qui termine l'article de Jackson, « How to Study Landscape », et où celui-ci évoque ces autres formes d'énergie que notre passé ignore et que nous cherchons à capter « par la discipline spirituelle, par l'éducation de soi et dans une expérience nouvelle de la nature » peut être opportunément cité ici : « L'habitation contemporaine, malgré son appauvrissement culturel, malgré son caractère à la fois temporaire, mobile et déraciné, saura capter et utiliser chaque jour davantage ces forces en réserve, inépuisables et invisibles. Aussi pouvons-nous peut-être la concevoir comme un transformateur : un dispositif qui ne se contente pas de charger l'énergie fournie par la centrale, mais qui permet à chacun de ses habitants de capter un peu de cette énergie spirituelle latente que nous commençons seulement à découvrir. »

Dans un texte qu'il publia en 1963 dans le numéro de printemps de la revue *Landscape*, « Troglai: Rock-Cut Architecture », Charney s'intéresse à l'habitat dans les architectures troglodytes en Cappadoce en rapport avec la nature et le site. Il évoque ainsi les différents moments de leur occupation. À propos de la période byzantine, il parle des communautés religieuses qui vivaient dans ces vallées et de l'église creusée sous le faîte pointu d'un cône rocheux : « Le portique de cette église était en suspension au-dessus du paysage et, pour les moines de cette église, il y avait un réconfort certain à rester assis au haut de cette colonne de pierre et à connaître qu'il y avait un lieu saint situé, sous

eux, dans cette roche. L'église était pour eux à la fois cave et colonne.» Ici on retrouve le motif de l'inscription du paysage dans un moment dialectique où la demeure flotte dans les airs, à la fois cave et grenier, cabane et temple.

Ce rapport entre l'église ou le temple et la cabane primitive est très ancien et se retrouve dans bien des mythologies. Vitruve déjà lie ses spéculations sur la cabane à la construction des temples et Rykwert, dans *La Maison d'Adam au paradis*, rappelle le texte de la *Description de la Grèce* où Pausanias raconte comment le premier sanctuaire dédié à Apollon à Delphes aurait été à l'origine une cabane de laurier. Ce rapport, Charney le connaît. Ainsi, toujours à propos de *A Lethbridge Construction* (1985), il écrit : « À l'origine une bibliothèque, Carnegie, le bâtiment évoque un pavillon arcadien au milieu d'un boisé, vision idéalisée et énigmatique d'une maison ordinaire qui puise à des racines architecturales qui remontent, en passant par Vitruve et le XVIII^e siècle, à la création d'un bâtiment reproduisant les formes nécessaires de constructions primitives, réalisées dans des matériaux permanents et nobles. Les matériaux et les dimensions de ce bâtiment, pour n'être pas aussi nobles, ou aussi distingués que ceux d'autres bibliothèques des grandes capitales du monde, n'en affichent pas moins les traits essentiels d'une maison du savoir, d'une demeure sacrée et pourtant familière. » De même, lorsqu'il réalise *Le Trésor de Trois-Rivières* (1975) (ill. page 15) Charney songe à l'architecture urbaine des premiers migrants et à son évolution au cours du XIX^e siècle quand on abandonne l'assemblage des charpentes en bois massif pour des techniques de construction plus légères permettant de se construire un abri à peu de frais. Dans un magazine, il trouve l'image d'une cabane située dans un quartier ouvrier près d'une imposante usine de pâte à papier (ill. 50).

« Son volume, écrit-il, évoquait la géométrie des temples de l'Antiquité. La façade plus large que la maison avait été plaquée sur la rue en un geste baroque et évoquait un portique. La fenêtre et le cadre de la porte formaient une croix latine. »

Dans cette idée aujourd'hui si abondamment sollicitée d'« inconscient optique », ce qui m'intéresse, c'est que l'exemple sur lequel s'appuie Benjamin dans « L'Œuvre d'art... » est celui de la ville avec ses bars, ses rues, ses bureaux et ses meublés. C'est un monde urbain à l'intérieur duquel émerge une forme inédite, une image nouvelle. Et c'est aussi une nature. « Aussi devient-il évident, ajoute Benjamin, que la nature qui parle à la caméra est une autre nature que celle qui parle à l'œil. »

La nature dont il est ici question ne s'oppose pas nécessairement à la culture ou à cette sédimentation culturelle qu'est la ville. Elle est plutôt à comprendre comme le socle croissant ou le fond sans fond sur lequel la ville doit toujours s'édifier. La ville est « se construisant » et la nature ne peut s'en dissocier. La nature « qui parle » à la ville est comme celle « qui parle » à la caméra : forgée par elle, insaisissable sans elle, elle n'en manifeste pas moins le mouvement d'édification, l'histoire stratigraphiée. La nature est le monument invisible que la ville ne cesse de construire.

1 Cet ensemble de notes spécialement écrites pour Melvin Charney fait suite à deux autres, le premier étant publié sous forme d'un petit livre édité par l'École Supérieure des Arts Décoratifs de Strasbourg en 2000, suivi de ma traduction d'un texte de John Brinckerhoff Jackson, *Jefferson, Thoreau and After*. La deuxième série paraîtra dans un numéro de la revue *Il* particulièrement consacré au philosophe Jean-Pierre Cometti.

TRADUCTIONS ET VERSIONS ORIGINALES

INTRODUCTION

PIERRE LANDRY

The work of Melvin Charney reveals underlying patterns in the organization and representation of space. Informed by the history of ideologies and societal relations as well as that of artistic and architectural movements, his work brings together heterogeneous realities and, in so doing, leads the viewer to a different way of seeing.

This book examines the essential role of photography in the work of Melvin Charney. Its intention is to define the various ways this medium is integrated into a practice that also, and sometimes simultaneously, employs drawing, painting, installation and construction.

As Charney notes, the use of several disciplines “both highlights and undercuts representational registers within a discipline. Formal dualities such as figure and ground, two-dimensional versus three-dimensional, site and non-site, seem to dissolve in the slippage from one register to another.”¹ Although they depend on the combined effects of a variety of techniques, these slippages are largely induced by the photographic image. Whether in images taken by the artist himself or in others appropriated from the media, photography is an integral part of most of Charney’s work: it introduces an element of historical reality – the photograph as both witness and participant in the twentieth century – as well as a means of reference, a formal component and, above all, a trigger and catalyst of a critical thought process.

Beyond their initial effects, which are generally perceived as relating to the creation of images of a place, an event, etc., Charney’s photographs set out to activate the potential of the image – especially since 1989, when the artist began *The Parable Series*. This series uses photographs made by Charney or appropriated by him from the media. In describing how he proceeds in this series, Charney points out: “The initial [photographic] images were enlarged and covered in a transparent grey wash to reposition their surface.... The idea is to activate the surface of the image. Figural constructs are peeled away from, and superimposed on, the original surface of the image, as if an ‘installation’ were inserted in the photograph to fracture its surface and siphon the image into the depths of its ‘site.’ From time to

time I am prompted to do a construction to materialize the constructs in the initial image.”²

This book presents both an overview of the last ten years of Charney’s work and an analysis of the place held by photography in his art, by grouping his production into four parts that reflect his working processes. Part one features photographs, most of them not previously shown, made by Charney since the mid-fifties and depicting a variety of places: Old Montréal and its port facilities, different Mediterranean sites, and “ordinary” constructions (particularly in Québec) that reveal generic traits of built form. Part two contains the “assembled photographs,” a term used by the artist to describe his montages created by the superimposition of uncropped images. Part three, the “painted photographs,” includes *The Parable Series* and consists of enlarged photographs that are used as a support for oil pastel and acrylic painting. Lastly, part four presents drawings and sculptures related to a number of projects planned for specific urban settings. In fact, the last three groups of work evolved simultaneously; for example, photo painting was an early component in the development of the urban installations.

A further goal of this publication is to underscore the strength and originality of Charney’s photographic work. Even though it involves several disciplines at once, his photography nevertheless displays a definite formal and aesthetic integrity. As in other aspects of Charney’s work, his photography emerges out of a critical thought process without being overwhelmed by it: it is both an integral part of this process and is endowed with undeniable expressive qualities of its own.

When asked about the impact of subject matter on his work, Charney replied that he does not believe in the importance of the subject in art. He went on to say: “I have always thought that the subject was the result not of a supposed choice but of a circumstance that can be identified in the work – we do art to identify ‘subjects,’ don’t we?”³

This observation in the form of a question bears some relation to the “content” of Charney’s photographs. Although they deal with various subjects, these photographs resist all categorization – as if, in addition to what they show at first glance, an undercurrent running through them

conferred a certain formal and thematic ambiguity. Beyond their apparent subjects (silos and grain elevators, residential buildings, industrial structures...), the photographs reveal an interest in the intermediate zones between things, in the dynamic between solids and voids, in processes that bring things together only to transform them. Charney says of his photographs of cities: "I began to photograph the city by my late teens, particularly the interstices and odd corners revealing its inner workings – old quarters, industrial slums, railroad installations, shipping canals and grain elevators.... For me, the grain elevators existed as facts and as part of a process, be they 'events' in a flow of a system of movement or additive clusters of elemental shapes."⁴

This attention paid to process is the crux of a 1967 article by Charney on the grain elevators in the port of Montréal. In it, he notes the interest which these structures aroused among the European avant-garde in the early decades of the twentieth century – an interest focused essentially on the formal classicism of the grain elevators: "Virtually none of the architects who admired them knew how they worked, and they were therefore unable either to appreciate their systems of organization or to draw conclusions that might have served them in their own designs."⁵ Charney concludes this article by adding: "It is the process of which they [the grain elevators] are an image that is important. This process we must study if we believe that architecture is an involvement with human processes rather than with designed things."⁶

Charney's photographs set this process in motion. The built environment appears in the photographs not as immutable and autonomous, but as closely linked to time (buildings that look precarious, are under construction or partially demolished, or whose structure is exposed...), to space (landscape or urban fabric) and to the human body (suggested through certain structural echoes). Details and patterns in some of the photographs reveal the persistence of secular values (so-called classical proportions, structures evoking antiquity, etc.). Various rhythms and movements seem to enliven this environment – forms interpenetrate one another or seem about to be transformed. A narrative seems to be taking shape...

This narrative potential of the photographic image is at the root of *The Parable Series* and other "painted photographs" (In Flight, *The American City*...) produced by Charney since the beginning of the nineties. As the artist says about the process at work in these series: "The images in the photographs were loosened, detached and displaced. Places were reinvented. A narrative was engendered."⁷ The narrative presents, metaphorically, various forms drawn from the "depths" of the image. These forms, referring to the history of art or of societies, interact to create remarkable, and sometimes disturbing, visual and semantic convergences.

The narrative potential of photography is also at the core of the "assembled photographs" produced by Charney in the past decade. These works combine montage and re-framing to simultaneously deconstruct and reinvent – reveal – a given site, whether landscape or architectural. The sequential development of the montages emphasizes their narrative dimension while also highlighting their linking of form with its immediate surroundings.

Charney notes that he sometimes "materializes the constructs in the image." This essential and occasionally striking aspect of his work may be found in his sculpture and his public art projects. Through displacement, reduplication, covering or montage, these projects question, in a concrete way, our relationship with place. This relationship, as Charney points out, is strongly conditioned by the public aspect of the photographic image: "We have been conditioned to look at and know buildings and places by rapid pattern recognition suggested by isolated, scaleless and autonomous images that are interposed between us and the places themselves. Many places have in time assumed the guise of their image – the imploded surface of a photograph of a place has become its veritable 'site.'"⁸

(Translated by Susan Le Pan)

1 Melvin Charney, "The City and its Double," in his *Parcours de la réinvention / About Reinvention* (Caen: Fonds Régional d'Art Contemporain de Basse-Normandie, 1998), 26.

2 Melvin Charney, "The Parable Series," *Parcours de la réinvention / About Reinvention*, 74.

- 3 Translated from "Melvin Charney – L'Architecture comme roman," an interview by Louis Martin, *Parachute*, no. 56 (Oct./Nov./Dec. 1989), 10.
- 4 Melvin Charney, "The City and its Double," *Parcours de la réinvention / About Reinvention*, 26.
- 5 Melvin Charney, "The Grain Elevators Revisited," *Architectural Design* 37, no. 7 (July 1967), 331.
- 6 *Ibid.*
- 7 Melvin Charney, "The Parable Series," *Parcours de la réinvention / About Reinvention*, 74.
- 8 *Ibid.*

PHOTOGRAPHY AND THE MAKING OF IMAGES

DAVID HARRIS

I find that photographs of buildings and cities, the photographs that I make or appropriate, no matter how well done, only approximate what is "there." Photographs are things in themselves, autonomous and abstract. And what is "there" in the image is not what we see. I began early on to cut up the photographs, to superimpose one image on another, to draw and paint directly on photomontages. What I looked for was the image in the image.

Melvin Charney, "The City and its Double."¹

Photography, understood as both a technique and a culturally mediated form of representation, has assumed since the early 1960s a permanent presence in Melvin Charney's work. Not only has photography formed an integral element in the development and thrust of his artistic practice but its actual uses have also been extremely varied.

Charney has been taking photographs, characterized by their coherence and graphic strength, since his early twenties. Even though he is not usually categorized as a photographer in the traditional sense of the word, his engagement with the medium can be seen on four distinct levels. Firstly, Charney has taken and assiduously collected photographs and slides, both his own and those of others (predominantly drawn from public sources), which describe aspects of the built environment. This material has furnished the illustrations for many public and academic lectures, and numerous articles and catalogue statements, as well as primary sources for various projects, including, in the form of wire service photographs, the massive and ongoing UN DICTIONNAIRE.... Secondly, photographs have served the needs of documentation, recording his constructions and installations. Thirdly, photographic images function as the basis for Charney's conceptual ideas, a first spark, the point of departure in the genesis of complex imagery; here, the photographs frequently provide the material basis for mixed media works. Lastly, and increasingly in his most recent work, large-scale photographs, in the form of montages and as groups of closely related images, have become finished pieces in themselves.

While it is possible to identify and describe the four uses, it would be entirely misleading to treat Charney's photography in isolation from the rest of his artistic practice. Without denying the rigour and beauty found in his individual photographs, Charney has, for the most part throughout his career, approached photography in the same spirit as many conceptually based artists who also began working in the latter half of the 1960s. Rather than being understood as comprising an independent artistic tradition, photographs are seen as vehicles for investigating and conveying ideas and, in Charney's case, as forming one element in complex and often extended creative processes, sometimes lasting several years and involving other media. In addition to photographs, Charney makes drawings and pastel paintings, constructs sculptural pieces, fabricates large-scale installations and produces written texts. Each medium is valued for what it can contribute to the articulation and refinement of a set of interrelated urban, social, political and aesthetic issues; each object becomes one facet, one stage in the progressive realization of a work. Charney straddles the fields of art, architecture and urban design, positioning himself at their point of intersection and moving easily across them. Characteristically, he produces work that combines research, analysis, commentary and, upon occasion, provocation.

Since it is not feasible within the scope of this relatively short essay to trace in detail the evolution of Charney's involvement with photography, I have decided to concentrate upon four photographs and one group of four related photographs, and to offer five brief essays. Each essay documents the circumstances under which the individual photographs were taken and describes the context within which they operate. The photographs are presented chronologically. Each is representative of a different engagement with the medium and, when considered together with the others, reveals preoccupations and continuities running throughout the work.

In August 1975, the documentary photographer Yvan Boulerice visited Charney's studio in order to photograph *Le Trésor de Trois-Rivières* for inclusion in the catalogue accompanying the travelling survey exhibition *Québec 75*, which opened at the Musée d'art contemporain de Montréal in the autumn of

that year. Since the elaborate wood construction was not yet completed, Boulerice instead photographed a small portion of Charney's studio wall. The black-and-white catalogue reproduction showed only a detail of the wall² but, on the same visit, Boulerice also documented the entire section of the wall in a pair of slides (ill. page 12).

The two slides allow us to visually reconstruct the set of related ideas and images which pre-occupied Charney for almost two years, during which time he produced *Le Trésor de Trois-Rivières*. Affixed to the wall with masking tape and propped against it are the heterogeneous photographic sources which he had gradually amassed: illustrations clipped from newspapers, book covers, page spreads from periodicals and publications, and historical photographs and postcards mingle with two of his own photographs, a contact sheet, and related ink sketches.³ The pair of slides records a way of working – the collecting, classifying and organizing of visual source material – and the intimate connection between research and creation.

The studio wall functioned as the abstract "plane" of history where research and investigation occur. Charney recently described how the early twentieth-century postcards of three Québec towns, Rawdon, Nominiguing and Trois-Rivières (clustered at the centre right of the left slide), and his 1975 contact sheet (located at the lower right of the right slide) anchored the wall, becoming the centres from which the other images radiated.⁴ On this wall, historical evidence from different sources assumes equal weight. The three modest postcards, for example, co-exist with Walker Evans' 1936 photograph "Country Store and Gas Station, Alabama," from his landmark publication *American Photographs*, a conjunction which underlies the presence of such wooden structures across North America. Rather than being arranged hierarchically, the documents, through their horizontal, vertical and diagonal patterns of alignment and association, engender an historically conscious reading. Out of this diverse material, *Le Trésor de Trois-Rivières* emerged: The modest red ink sketch, showing its final form, is visible in the lower right of the left-hand slide, sitting immediately next to its source photograph (a reproduction from a 1975 article on urban renewal in Trois-Rivières), and adjacent

to related photographs and ink studies of similar façades and townscapes.

In light of his subsequent work, this pair of slides can be thought of as a portrait of Charney, revealing not only how he works – the characteristic pattern of assembling and analysing material which then provides the locus from which his own work, as a critical response, arises – but also the way in which he consciously embeds his work within an historical continuum.

Charney's *A Chicago Construction*, 1982 (ill. 140), a temporary, partially painted wooden structure built in front of the façade of the Museum of Contemporary Art, Chicago, was similarly accompanied by a process of research and analysis, in this case concerning the typology of workers' houses, twentieth-century office towers, and the city's urban grid.⁵ After a series of preliminary meetings in the spring and autumn of 1980, Charney formally presented his proposal to the museum in February 1981 in the form of two photo-based drawings.

In the first, *Chicago Construction... The Building as a Tower*, he worked from a 1978 photograph found in a museum brochure, which recorded its recently enlarged structure.⁶ Charney had a xerox of this photograph printed on the lower section of a sheet of paper, on which he indicated the museum in blue pencil and the faint outlines of an imagined skyscraper, embedded in and growing out the museum's heavily braced low façade, in tones of red. For the second drawing, *Chicago Construction, No. 1* (ill. 139), he also worked from a photograph, but one which he had taken himself in the autumn of 1980. In making it, he replicated precisely the viewpoint and even the framing of the earlier photograph but included more of the immediate foreground. Charney had an enlarged photostat of this image printed in the centre of a large sheet of paper, which provided the surface for an elaborate drawing. Using coloured pencils and wax crayon with an acrylic fixative, he defined four planes: the near sidewalk (shown in blue-grey), the source photograph, the street façade of the museum (in cerulean blue), and the imagined skyscraper and the rudiments of his envisioned construction (both in ochre). The superimposed transparent coloured planes hover lightly above one another within a shallow fictive space. By

extending the lines of the sidewalks beyond the border of the original photograph, and by superimposing the museum building over the trees and parked cars that lay in front of it, Charney further blended the everyday realism of the photograph with the spatial abstraction created by the four frontal planes. This enabled him to study and concentrate on the various planes that would define the final wooden construction.

The conscious duplication of the same vantage point and framing in the two photographs, as well as in subsequent drawings and prints based upon them⁷ and in Tony Van Eynde's April 1982 installation view of the completed wooden construction (ill. 140), endowed this sequence of photographs, made over two years, with a consistent viewpoint. Furthermore, the related, highly finished, axonometric drawings, the majority of which were made after the completion of the construction, share a similar, although more elevated, viewpoint permitting viewers to follow the evolution and elaboration of the project. The photographs, as a means of documentation and as a source for generating images, are subsumed within a conceptual process and, together with the drawings, incorporated into a method of working.

Since 1990, Charney has frequently returned to his earlier photographs in search of latent "images" that would allow him to address a number of themes that he was simultaneously exploring in other work. Representative of this development is *In Flight...De Stijl as a Prairie Dog*, 1990 (ill. 96).

The photograph *House and Store, Milk River, Alberta* (ill. 65), taken in 1985 during but independently of his research for *A Lethbridge Construction*,⁸ formed the basis of *In Flight...De Stijl as a Prairie Dog*. In 1990, Charney had an enlargement made from the 1985 negative, which he dry-mounted onto a sheet of drawing paper that had previously been affixed to a masonite board. He then applied acrylic paint over the lower four-fifths of the gelatin silver print to create a common warm grey surface, such that the street, shown in the photograph, seems to extend outward until imperceptibly becoming the ground for a pastel painting. Working principally with red and orange oil pastels, Charney outlined the forms of two rudimentary domestic structures – each comprising a

transparent parallelepiped with a triangular pitched roof – embedded within the building shown in the photograph. For the structure on the left, he drew the front, side and rear façade planes in the process of detaching themselves. These three planes are shown twice again – once in red pastel and once in orange – sliding away and slipping downward towards the bottom of the piece, where two geometric forms are outlined in blue.

Using the flat acrylic surface, the work physically and metaphorically connects the everyday world as recorded by photography, represented in the upper part, with the abstract world of art and architectural theory – Suprematism and De Stijl are specifically alluded to – in the lower part. While this piece has been described in descending order, it can be read as convincingly in reverse, where the flat overlapping planes rise upward until eventually solidifying into the building's outer walls. These alternative readings allowed Charney to visually posit that what had been defined in strict opposition throughout most of the twentieth century in fact shared a common language, that the rarefied preoccupations of European aesthetic theories and the forms of abstract art are distantly connected with the austere architecture of a small prairie town. The same proposition, but considered and stated in terms of Québec domestic structures and European art, forms the subject of three allegorical columns in the Canadian Centre for Architecture's garden (1987-1990).⁹ *Dwellings* (Column No. 3), *Dancing Domino* (Column No. 4), and *Dancing De Stijl* (Column No. 5), set out in a line along the garden's esplanade, reveal a similar interdependence of seemingly disparate cultural and architectural forms.

On a sunny afternoon in May 1997, Charney stood on the west side of rue Charlot, a narrow street in the 3rd *arrondissement* of Paris, facing the rear of the building at no. 68. From a stationary position, he photographed the building in three horizontal sweeps, pivoting, in each case, from left to right through approximately 100 degrees and recording the building at three slightly different heights.¹⁰ From the resulting sixteen negatives, Charney had enlargements made (each 35.5 x 28 cm), which provided the material for four related photomontages (ill. 79-82). In

assembling each montage, he positioned three overlapping photographs on a larger board: one of the images is aligned both horizontally and vertically, with its edges parallel to the outer frame, while the two other images, partially covered by the central image, are fanned outward. Each montage includes fragments of one or more cars parked along the near curb of the street and visible in the lower left or right corner, an inclusion that grounds the view and provides the starting point for the diagonal arc of images spreading across the building's face.

In this piece, Charney is not concerned with how photography has traditionally described places but rather with revealing how, in the activity of perception, description is guided by and serves the intellect. Charney's way of looking is often shaped by a preoccupation with defining and articulating different spatial relationships – those, in this case, of the street to the building's exterior wall, its inner courtyard and its intricate façade. In this sense, the building at 68 rue Charlot becomes the occasion rather than the subject of the finished piece. Unlike *Chicago Construction*, No. 1 and *In Flight...De Stijl as a Prairie Dog*, where the "image" was embedded in the photograph, here the "image" corresponds to a way of visualizing the world, which manifests itself as four variants. Each montage proposes a slightly different interpretation of the building. The piece implies that all photographs are interpretations, all are provisional and culturally specific, and none can be considered definitive.

Cumulatively, the four montages constitute a contemporary panorama. However, unlike traditionally conceived photographic panoramas, which provide a continuous and impartial description of urban or landscape space, with no single aspect emphasized, the montages deliberately use their incomplete and fragmentary form to offer successive readings of aspects of this structure. Since each montage describes only a small portion of the building, viewers must piece together the entire façade by studying the relationship of the montages and by treating the four as integral parts of a larger entity.

Since 1970, Charney has systematically collected and studied wire-service photographs in which buildings and cities dominate the images.¹¹

Drawing material from a cross-section of local and international newspapers – *The Montreal Gazette*, *La Presse*, *Le Devoir*, *The Globe and Mail*, *The New York Times* and, when he travels, *The International Herald Tribune* – Charney periodically classifies the found images into pre-established categories within an overall schema, and rephotographs them, always including their captions, and frequently the newspaper's date, as well as fragments from the surrounding articles. While the series have evolved – thirty-eight have been defined to date – and while the collection now comprises well over 1,400 images, Charney's reason for creating the piece has remained constant throughout its lengthy genesis. *UN DICTIONNAIRE...*, as the work has been identified since 1977, arose from a need to confront the seemingly endless flood of photographs that wash across the pages of our daily newspapers, to classify them into an order and offer a contemporary, socially nuanced commentary on the largely unnoticed role that such pervasive images of buildings and cities perform in contemporary life. The photographs begin by furnishing evidence: Each records a specific news event – a riot, a refugee camp, the aftermath of a fire, an insurrection. In turn, when grouped into series, these events reveal the architectural and urban forms which envelop and contain them – a corridor, a building, a square, a street, a city. Finally, as elements in an overall argument, the photographs become metaphors for the larger social structures and the economic and political processes that Charney sees as underpinning contemporary life.

UN DICTIONNAIRE... is presented as a massive wall installation in galleries and museums. The photographs – each enlarged to 27.8 x 35.5 or 28 x 35 cm, mounted on board and brushed with broad swaths of dull grey acrylic paint – are arranged within a column, in accordance with its series categorization, and placed into a severe grid across a long wall, which extends three metres in height and 186 metres in length. The form of the installation evokes the “wall” as an urban site, a public meeting place and a forum for the exchange of information and opinions. The scale of the presentation is specifically related to that of the human body – the images are only stacked eight high for legibility – and invites different readings without insisting upon a single, exclusive narra-

tive. The individual pieces can be studied for their poignancy and the unintended ironic juxtapositions between images and unrelated texts. The entire work can be variously read: vertically in columns, horizontally across different categories, diagonally like a checkerboard, and episodically and sporadically as the viewer moves back and forth along the enormous compendium of, for the most part, chaotic and violent images.

While the photographic material assembled on Charney's studio wall during the construction of *Le Trésor de Trois-Rivières* mirrored our relationship with the past, where knowledge is fragmentary and tenuous, the grid of photographs in *UN DICTIONNAIRE...* assumes the methodologies and impersonal structure common to classification systems. Photographs are treated successively as specific, representative and metaphoric. However, gaps have been purposely left, indicative of the project's ultimately unfinished nature and of the impossibility of any system to ever encompass the world.

UN DICTIONNAIRE... has been developed in parallel with Charney's other work, and can be understood, at least initially, as having a dialectic relationship with it, corresponding to two forms of interaction with the world: to the public forum of political commentary, and to the more private level of artistic creation. However, all of Charney's work shares a consistent political position, recurring methodologies and common strategies which mark it as the creation of the same person. As the introductory quotation suggested, photography and photographs primarily find their place within a conceptual framework and a working process, providing Charney with a flexible tool for documentation, investigation and analysis. In addition, Charney has always responded to the medium itself, to its characteristics and particularities, and has taken photographs which, as individual images and as related series, can also be appreciated for their visual strength and aesthetic beauty. It is within the larger perspective of this publication that, for the first time, one can survey and consider the nature and full extent of Charney's multi-faceted involvement with the photographic medium.

- 1 Melvin Charney, "The City and its Double," in his *Parcours de la réinvention / About Reinvention* (Caen: Fonds Régional d'Art Contemporain de Basse-Normandie, 1998), 38.
 - 2 Normand Thériault, *Québec 75* (Montréal: Institut d'art contemporain de Montréal, 1975), 23. This image, differently cropped, was subsequently reproduced in *Melvin Charney: Œuvres 1970-1979* (Montréal: Musée d'art contemporain, 1979), 30-31; *Parables and Other Allegories: The Work of Melvin Charney, 1975-1990* (Montréal: Canadian Centre for Architecture, 1991), 56; and *Tracking Images: Melvin Charney, un dictionnaire* (Montréal: Canadian Centre for Architecture, 2000), 74.
 - 3 In the left slide, the images, reading clockwise from the upper left, are: 1) an invitation to an exhibition, Sonnabend Gallery, New York City [c. 1974]; 2) "The Erechtheion at Athens" and "Greek Treasury," A. E. Richardson and Hector O. Corfiato, *The Art of Architecture*, London: The English Universities Press Ltd, revised edition, February, 1946; 3) Melvin Charney, study for *Le Trésor de Trois-Rivières*, 1974, ink on paper; 4) David Shapiro, "Curtain Call for the Plaster Cast," *Art News* 71, no. 2 (April 1972), 25; 5) a postcard published by Dionne and Leclerc, view of La Manufacture de crochets automatiques Leclerc, Trois-Rivières, dated July 1908; 6) a postcard by an unknown photographer, "L'église et le sanctuaire, Nominique," c. 1910; 7) "The Balloon-Frame House" in "The 100 Events That Shaped America," *Life* (1975, Bicentennial Issue), 12-13; 8) a postcard, Pinsonneault publisher, "Partie du village de RAWDON, P. Q. (Canada)," dated August 20, 1905; 9) Melvin Charney, study for *Le Trésor de Trois-Rivières*, 1975, ink on paper; 10) Melvin Charney, *A Construction*, 1975, ink on paper; 11) Hélène Gosselin Geoffrion, "Trois-Rivières / Centre-Ville: Projet Urbain," *Architecture/Concept* 30, no. 328 (March-April 1975), 22-23; 12) Melvin Charney, "Quelques Monuments Nationaux" poster for the exhibition *Canada - Trajectoire '73*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1973; 13) Melvin Charney, *Displaced Facades*, 1975, ink and pencil on paper; 14) Melvin Charney, *Placed Facades*, 1975, ink on paper; and 15) Walker Evans, "Country Store and Gas Station, Alabama," 1936, in his *American Photographs* (New York: The Museum of Modern Art, 1938), part 2, plate 14.
- In the right slide, the images, reading clockwise from the upper left are: 1) unidentified article, *La Presse*, cahier Weekend [1970?]; 2) "Tornado rips Quebec village," *The Montreal Star* July 25, 1975; 4) Melvin Charney, study for *Le Trésor de Trois-Rivières*, 1975, ink on paper; 4) Melvin Charney, studies for *Le Trésor de Trois-Rivières*, 1975, ink on blue paper; 5) Melvin Charney, *Maison, Carignan, Québec*, 1975, gelatin silver print; 6) front and back covers of Joseph Rykwert, *On Adam's House in Paradise: The Idea of the Primitive Hut in Architectural History* (New York: The Museum of Modern Art, 1972); 7) Melvin Charney, contact sheet of photographs taken in Trois-Rivières, La Prairie, and Saint-Hubert, Québec, 1975, gelatin silver print; 8) Melvin Charney, study for *Le Trésor de Trois-Rivières*, 1975, pencil on paper; 9) George Kubler, *The Art and Architecture of Ancient America: The Mexican, Maya, and Andean Peoples* (Harmondsworth: Penguin Books, 1962), 116; 10) Melvin Charney, *Maison au bord de la route, Saint-Hubert, Québec*, 1975, gelatin silver print; and 11) rear cover to Vincent Scully, *American Architecture and Urbanism* (New York and Washington: Frederick A. Praeger, 1969).
- 4 Melvin Charney, conversation with the author, August 8, 2001.
 - 5 See Melvin Charney, "A Chicago Construction," in Mary Jane Jacob, *Options* 12 (Chicago: Museum of Contemporary Art, 1982), and *Parables*, 99-110.
 - 6 This photograph is reproduced as Figure 1 in *Options* 12, and Figure 54 in *Parables*.
 - 7 Both *Chicago Construction*, No. 6 1981 (Figure 63 in *Parables*) and *A Chicago Construction*, 1982, a limited edition photo-etching, derive from the 1978 photograph.
 - 8 See Melvin Charney, "On A Lethbridge Construction," in Joan Stebbins, *A Lethbridge Construction* (Lethbridge: Southern Alberta Art Gallery, 1986), and *Parables*, 153-161.
 - 9 On the garden's program, see Melvin Charney, "A Garden for the Canadian Centre for Architecture," in Larry Richards, ed., *Canadian Centre for Architecture: Building and Gardens* (Montréal: Canadian Centre for Architecture, 1989), 87-102.
 - 10 This information is derived from the study of Charney's contact sheet.
 - 11 The evolution and present form of UN DICTIONNAIRE... is described in Charney, *Parcours*, 17-22, and Phyllis Lambert et al., *Tracking Images: Melvin Charney, UN DICTIONNAIRE* (Montréal: Canadian Centre for Architecture, 2000).

WORKS AND COMMENTARIES

MELVIN CHARNEY

THE PHOTOGRAPHS

(Page 23)

Photographs occupy a dominant place in my work as if my existence is played out in front of or behind a camera, or, at times, in the camera itself.

A child of modernism, I arrived at a moment in time when photography was still thought to offer a direct access to an objective record of what is real. I was particularly drawn to images of cities and machines that I found in newspapers and magazines, and carefully transferred them to scrapbooks, some of which I still possess and use.

I began to do photography as a ten-year-old using a borrowed camera and working with trays of developer and fixative on the corner of a tiny table in a darkened room. My early photographs deal with places and machines, such as a series of images on the workings of a mechanical shovel. Photography was my way of assimilating the burgeoning urban and industrial world surrounding me. By my mid-teens, I was photographing streets and odd corners of the city – old *quartiers*, railroad installations, shipping canals and grain elevators. For a different vantage point, I would ride the ships that transported grain, climbing aboard the vessels as they passed through the locks of a canal on their way to and from the port of Montréal. On the bridge of a grain-laden ship, I became part of the system moving cereals from the North American prairie to the ports of Europe. The imposing silo-elevators floated by like towering giants, pieces of machinery sticking out of steel and concrete bellies...

(Page 26)

My early photographs of Montréal emphasize streets and the spaces between buildings, rather than the buildings themselves. Streets are places where there is light, inviting to the camera's eye. Buildings are the dark lumps of privacy and privilege, with even darker, ill-lit, insides.

I now see that these photographs explored the function and meaning of a light sensitive process – photography – as well as being a reaction to established conventions of this particular medium at that time.

(Page 33)

Streets assume the many guises of urban life. The Mile End district of Montréal where I grew up is not known for its parks, yet I remember trees, patches of greenery and a playground of triplex staircases. One is always searching for gardens in the substance of memory.

Photographs reveal that which is not apparent to the casual eye. Looks at the trees in the garden-streets of Montréal... imagine an urban Arcadia.

(Page 34)

Montréal, 1964-1965. There are two ways of looking at a city street. A street may simply be a "void," an absence between things. In my early photographs I attempted to show the street as an open space where the curious can wander.

A photograph of a street, however, transforms the space into an image of itself, into an object reflecting this "self." This becomes a second way of looking at a street. There are no longer any voids or absences. The street is taken to be an object, a defined place; the specific form of the place determined by its capacity to absorb the passage of people within its confines, and the character of its enclosure.

In Montréal, the street is a physical entity that subsumes individual buildings. Its parameters define an "interior" space. I began to photograph the street as I would a room or a corridor, with its sides folded out to reveal both its enclosure and continuity. One such fascinating passage is a mythic and kitschy stretch along boulevard Saint-Laurent between rue Saint-Catherine and what was called at that time, boulevard Dorchester. A main north-south artery, it forms the traditional boundary between the French and English speaking populations of the city. I walked this street photographing frontally the buildings on both sides. The resulting twenty-seven contiguous images were then cut and fit one to the other to create a continuous image, one for each side of the street – a panorama – *The Main*, 1965.

In the autumn of 1975, I did a similar, strung-out and flattened panorama of two sides of another of Montréal's main streets, Sherbrooke, using over 200 photographs to cover approximately three kilometres of the street.

(Page 37)

During a two-year period I travelled the Mediterranean basin, from Algeciras to Adana, with a 35-mm Exakta camera and a sketchbook in hand. It was hardly a “grand tour.” I tended to avoid obvious places and celebrated monuments – there is nothing here of Paris or Rome. With the exception of Greek temples, what attracted me were places that remain outside time and outside history. Instead, I sought examples of archetypal tropes at the origin of built things, their mutation and differentiation – look at “dancing” columns and anchored walls, from Greek temples with their exterior open rows of columns and their interior of enclosing inner walls, to the exterior enclosing walls and interior open rows of columns found in Christian churches.

(Page 54)

I always seem to be looking at the margins of society to illuminate the centre. I assume that the rough conditions of life on the edge expose the “truthful” sinews and mutations found in relationships more elaborately camouflaged.

Québec, 1974-1975. A concentrated period of looking at – photographing – buildings in various regions of Québec. What emerge are carefully wrought images conveying the formal and often heroic character of ordinary buildings erected since the late nineteenth century. In the photographs, the oblique view gives way to a frontal view in keeping with their inherent formal classic disposition. What also emerges is a catalogue of generic traits, along with a deep-seated desire and an ability to express these traits.

(Page 56)

A 1975 photograph of an insignificant and simple wood box building, located in the town of Trois-Rivières, midway between Montréal and Québec City, will come to dominate my work for a number of years. The composed and austere structure seems to draw attention to itself as some imploded embodiment of a contemporary version of Vitruvius’ “primitive hut.” To one side of the “hut” is a typical example of tenement housing reeking of the long and ingrained tradition of an urban *Insula*. And behind the “hut” looms the cylindrical silo-reservoirs of a nearby factory. The three key

elements of this image – the box, the tenements, the silos – evoke three key metaphoric currents in our conception of built things: the heroic and willed structure; the configuration of things that belong to the history of sentient formations of city building; and primary geometry as a force of nature. The relationship between these three currents is reflected in the name of the city where the photograph is taken. Trois-Rivières evokes a certain archetypal resonance – a triad and a trinity – but in fact only two rivers meet at the town; the third is simply a tributary of the second, and the first and the second are binary constituents of the same continuity.

THE ASSEMBLED PHOTOGRAPHS

(Pages 67-69)

The photographic process tends to fragment, separate and idealize reality. Look at the photograph of the Cloister of Sainte-Trophime, Arles, 1851 by Édouard Baldus. The image is pieced together from ten negatives. Each negative was focused, exposed, cut and collated to create a composite view that compensated for the narrow angle of the lens and for contrasts in lighting. The final image improves on what the human eye can discern. In Arena, Nîmes, 1851, Baldus composed a panorama of the amphitheatre from three negatives. In 1861, Baldus photographed the walled town of Aigues-Mortes.

Aigues-Mortes, 1961. A century after the visit of Baldus to Aigues-Mortes, I am photographing the town from the top of the ramparts. In order to encompass the view, I have to resort to assembling an image out of two photographs superimposed one on the other.

In 1977 I experiment with the frontal images of buildings in a series entitled *Fragments*. The idea is to pull a building forward in the photographic image so as to place it in relation to “itself” in its image.

Tel Aviv, 1993. I find myself in a narrow street, my back up against a wall, attempting to photograph a building across the street. It is usually difficult to get a building in one image at ground level. A frontal view is possible with a wide-angle

lens, as is a panorama of several images. However, I'm after something else. The character of the run-down neighbourhood should infiltrate the image. I begin by photographing the building from one fixed position, producing a series of images that extend, complement and juxtapose one another. I then superpose the uncropped images one on the other, the edge of each uncropped frame forming part of the overall composition. The idea is to activate the composite image from within by creating a degree of tension between individual photographs – unlike a panorama. Serialization also invokes narrative and a time frame – the assembled image tells a story over a period of time – animating the muted fixedness of a singular view.

I am drawn to the so-called “White City” of Tel Aviv, the “Bauhaus style” city dating from the 1930s and 1940s. It is a unique concentration of over 3000 Modern buildings with a distinct history that has yet to find its rightful place in our understanding of twentieth-century urban life. The tenets of modernism are physically more palpable here than elsewhere, given the talent of its authors, the urgency of building in a hostile climate and material shortages.

A half-century after its construction, the “White City” has become something else. Parts either removed or deteriorated and an encrustation of additions have transformed the buildings. The now not so “White City” has assumed a lived-in quality integrated to street life that subverts the normative strictures of modernism and exposes deep-seated contradictions.

Jerusalem, 1994. In a quiet hollow of the Kidron Valley descending through a no-man's-land between the east wall of the Old City and the Mount of Olives, directly below the Temple Mount, are Jewish rock-tombs of the pre-Roman era. They are among the oldest historical sites of the city and the most frequently depicted. Postcard views of these tombs – such as the Tomb of Zechariah – were an integral part of a traveller's Jerusalem by the late nineteenth century. Hewn out of the rock of the Mount of Olives, the Tomb of Zechariah stands free yet appears enclosed in its stone bed like a casting of the hollow interior of a rock-cut burial chamber. I photograph this tomb in two sequences. The first, from a position in

front of the Tomb, and the second from inside a narrow passage separating the tomb from the surrounding rock. My aim is to open the postcard view by extending and contextualizing it, and then to crawl into the postcard view to create an image from within.

(Pages 72-73)

Paris, 1994. Outside the narrow kitchen window of a small flat on one of the upper floors of a building on rue des Tournelles, I can see the white walls of the back of a seventeenth-century building on Place des Vosges. The simple surfaces of white walls evoke an aesthetic – a way of seeing the material world stripped to essential relationships – the origins of the modernist “White City” laid bare. Again I assemble a sequence of uncropped photographs into composite images with variations.

Three years later in the nearby rue Charlot, I find the white walls of another seventeenth-century building evoking similar photographs – reverberations of the “White City” separated by time and place – a manner of seeing that accompanies me.

(Page 76)

A photograph transcribes what it is capable of reproducing rather than what we see. It represents an idea of what is before the lens. A landscape is also an idea, a representation of nature, a set of cultural propositions, a construct... Parc des Buttes Chaumont, Paris, with its artificial hills and staged picturesque disposition is a reconstruction of a construction...

In a sequence of photographs of the park, 1998, I discern the *Lonely Pines* of the Group of Seven hovering in the park's vegetation. Either a piece of Georgian Bay has transplanted itself from the hinterland of Toronto into this green lung of a polluted European capital, or the Group of Seven's take on the Canadian landscape has become an inescapable trope guiding my vision of nature...

(Page 79)

In 1987, I introduce tree formations and an apple orchard in my design for a garden for the Canadian Centre for Architecture, and go to see – to photograph – an apple orchard near Burlington, Ontario, Canadian apple trees in the Potager du Roi, Versailles...

Edward Weston wrote that landscape was too “chaotic” and “too crude and lacking in arrangement” to be a good subject for photographers. Nevertheless, an overwhelming sense of controlled chaos is apparent in William Fox Fenton’s photograph *Tree*, circa 1842; in Eugène Atget’s trees in his *Parc de Saint-Cloud* series, 1909–1911; and in Lee Friedlander’s 1994 photographs of trees in Olmsted parks. What intrigues me in these images is the apparent sense of order evident in the “chaos” of nature, and the “chaos” in the order imposed by people in representations of nature as landscape.

East Boothbay, Maine, 1999–2001. I am looking at trees and the sources of contemporary landscape in vegetation at the brink of a forest. The forest edges in my photographs are at the side of highways that crisscross what remains of North American woodlands.

I assemble images of trees from a sequence of photographs of each tree. The photographs represent fragments. When pieced together, the fragments attenuate each tree and set up a tension within the tree so that it appears to be growing into itself. The assembled photographs are about a “landscape” in trees, and not about trees in a landscape.

Eighteenth and nineteenth-century teaching manuals were often illustrated with an allegory depicting the treatment of wayward boys. A crooked young tree is attached firmly to a thick, upright stake – a *tuteur* – so that the tree will grow straight and forthright. In my photographs, carefully tended trees in the Borghese Gardens, Rome, are twisted, whereas North American species growing wild in a forest stand straight and tall.

THE PAINTED PHOTOGRAPHS

(Pages 85–86)

Images engender images. Photographs attract me when they incite other images to percolate to their surface, like emerging apparitions hidden by the appearance of things, parables heightening what I see.

Early in the 1970s, I began to draw and paint an outline of these apparitions directly on the photographs. The first painted photographs pick up on abandoned buildings, resuscitating their remains in the form of proposals for site installations.

My sources are either my own photographs or provocative images borrowed from the media. I have been collecting and organizing images culled from the front pages of the world press for over thirty years in an on-going work entitled *UN DICTIONNAIRE*.

UN DICTIONNAIRE..., 1970–2000, is a compilation of 300 plates, each plate a photograph of a page of a newspaper with an image depicting an event involving buildings and cities (ill. page 19). Projected by the media before the eyes of the world, these images attribute a cachet of consequence to hapless structures swept up in an instant of celebration or, more likely, a disaster. What appears to be self-evident soon reveals a subterfuge of links beyond the obvious.

The plates are organized in sequences of series and themes that attribute a degree of coherence to the daily barrage of images that pervades the lives of most people. The sequence shifts the focus from the singularity of an event to its place within a structure of relationships. Disasters and celebrations are fused in a single all-embracing reality. One is not certain whether buildings and cities are going up or coming down. What is certain is a sense of pervasive violence. What is also undeniable is the inherent drive of people to create order in the midst of constant turmoil.

In 1989, I initiate a series of photo-paintings based on my 1970s to 1980s photographs of ordinary buildings. I begin to enlarge these photographs incrementally until I find myself working comfortably on panels of 300 x 200 cm. A transparent grey wash is then applied to the enlarged photograph – a device introduced in *UN DICTIONNAIRE* – to reposition the initial surface of the image. I then paint over it, using oil pastels to conserve the gestural quality of the drawn line.

The initial images are detached and displaced, revealing primary themes of contemporary iconography and the conventions conditioning our visual field. The taut geometry and sliding planes

of simple wood buildings, stranded in the sweep of the North American prairie, invoke the sliding planes of Suprematism and of de Stijl. A 1940s building next to a railway siding in a town outside Montréal reveals sharp diagonal lines slicing through the fractured layers of “primitive huts” – the classical trope at the formative core of all building. Conversely, abstract planes picking up on modernist tropes of rupture and discontinuity undercut the classical figure of a Greek temple.

Montréal, 1990. I embark on the first of a series of *Parables*, photo-based paintings derived from the plates of *UN DICTIONNAIRE*. If *UN DICTIONNAIRE* cuts through the chaos of mass media images to reveal a surfeit of meaning, the *Parables* draw the viewer into the totemic space of individual images. Again, the surface of the initial image is activated, iconographic constructs peeled away, transformed, repositioned and juxtaposed, as if the initial image is no more than a transparent opening onto a hidden world.

(Page 90)

The narrative component in the photo-paintings has to do with the elucidation of layers of unsuspected meaning, linked in ways that reveal and confront the substance of the initial photographs. The attempt here is to present consciously the illusory registers that are invoked at the very sight of an object, a cipher or a gesture.

Montréal, 1990-1991. A 1975 photograph of an insignificant wood box building located in the town of Trois-Rivières (ill. 50) intervenes in my work. Adjacent to the structure one sees tenement houses and the cylindrical silo-reservoirs of a nearby factory. These three constituents evoke for me three key metaphoric currents that I work and rework in the initial photograph, as if to exhaust the image to expunge its content.

(Page 94)

Until recently, images of Lenin’s tomb in Moscow appeared in the media with monotonous regularity on May 1. Since the collapse of the communist regime, images of this now threatened monument have taken on a new significance. The content of this tomb is at issue. Its lid appears pried open, the walls fold out, its baggage released from the seven tiered layers of an oriental heaven found in the

configuration of the tomb... the odour of the camps... forbidden and sequestered Suprematist compositions...

In *The Non-Objective World*, 1922, Malevich propelled the planes of Cubism into abstract compositions based on the flight of aircraft: “The ‘reality’ which stimulates Suprematism.” A half-century later, it is the images of crashed aircraft in the media that suggest a stimulating reality. In an image of a downed aircraft at Diên Biên Phu, I find an evocation of two key iconographic currents of the twentieth century. Suprematism and Duchamp meet in the twisted planes of the fallen aircraft debris. Suprematist planes have either flown away or have long since crash-landed. Marcel Duchamp’s chess table signals the waning tradition of Enlightenment and Rationalism – the half-forgotten rules of a game played by rote.

(Page 99)

1992-1998. I embark on a second group of *Parables* based on *Series 20* of *UN DICTIONNAIRE* (ill. page 18). *Series 20* is composed of images showing models of buildings and cities in the hands of people who exercise power and control resources. Leaders of states, cities and industry are seen brandishing effigies of buildings as if exercising a primitive rite. In the *Parables*, the models escape the grasp of their progenitors and engulf them in the consequences of the processes they unleashed. The genesis of the buildings represented in the models is also laid bare. A seventy-story office tower, typical of skyscrapers designed in the early 1970s, appears to merge with the 1930s RCA building, Rockefeller Centre, while the 1920s *Architectones* by Malevich float around it. The theme of the American skyscraper is broached in subsequent photo-paintings.

Layers of oil pastel obliterate the initial images in some of the photo-paintings as if these images are sacrificed to free some verity about the fictions that we fabricate and the way we see. The *Parables* assume an odd appearance of indifferent calm that vanishes as soon as you take a second look and perceive the violent scenes depicted in the initial images.

The dissemination of photographs by the media is now so widespread that important events in remote corners of the globe appear banal and meaningless when they reach us. Nevertheless, upon closer examination, images of the effects of an international economic blockade in the backstreets of a city in Vietnam or a town in Haiti reveal unsuspected edges of significance. The proliferation of technology is not only alive and well in advanced nations, but is also travelling in a rickshaw or in a broken-down school bus in some backwater. The *Parables* broach images of non-events in non-places.

(Page 105)

Images of the “rust belt” that proliferate in the media in the 1980s evoke a series of *Parables* in which “walking stiffs” are strutting their stuff in the ruins of abandoned factories and deserted working-class neighbourhoods of the late nineteenth and early twentieth century – the industrial heartland that once generated the wealth of Western nations.

(Page 106)

1991-1992. Two newspaper images stand out. The first shows workers leaving a locomotive factory about to close down. The second is of a new museum of contemporary art about to open in the same city. One industry is replacing the other.

The locomotive factory is a masonry building dating from the late nineteenth and early twentieth century when craftsmen still professed the skills of deeply rooted systems of building construction. Bricks are placed correctly upon bricks, columns are well set next to columns, and beams secure their loads. The museum building reproduces in concrete the masonry form of the factory. Hollow columns stand next to hollow columns, beams are emptied of their charge, and an arcade is a blind passage to nowhere. In the same way as hidden concrete frames sustain these simulacra of built form, the building sustains the simulation of a “museum.”

The two photographs are combined, enlarged, and placed on a wall of the museum. An image of the museum arcade is then painted on the photographs so that the laid-off workers at the locomotive factory appear to be walking through the arcade. The workers also appear to be taking

pieces of the building with them, pieces that I then use to construct an installation. Part of the arcade reappears as a thin veneer propped up against the wall next to the painted photograph. Another part of the arcade picks up on the figures of the workers... the walking stiffs, the strutting pieces of an arcade. So be it... factories are closing, museums are opening. And the infantry of the new factories bearing cultural fragments, is marching on their way to somewhere else.

(Page 110)

Visions of the Temple in Jerusalem appear in the newspaper photographs of events that take place in that all-too-eventful corner of the world. A bomb placed in a bus shelter, killing a number of Israelis, a prefabricated hut pushed onto a foundation by religious zealots in a new settlement in the land of Judea. The sacrifice of human lives and the insistence of religious zealots raise images of the Temple. An abstract plane tilted towards the sky, twin columns flanking an entrance, an enclosure within an enclosure...

(Pages 114-115)

1998-2001. I revert to the images of *UN DICTIONNAIRE, Series 20* to close off the century of the American skyscraper. A grinning Henry Ford Jr. with his hands on a model of the Renaissance Center, downtown Detroit, and I.M. Pei with a model of a building for midtown Manhattan, are images of benign events that belie a century of destruction. Existing buildings and streets are cast into darkness below towers of stacked floors and support grids now float, Mandala-like, above ruins of cities.

A media photograph of a small town in Kansas devastated by a tornado, another of the remains of bombed-out buildings in Saigon just before the pullout of U.S. troops, engender visions of the skyscraper in the twenty first century. The support grids and stacks of floors housing ever-expanding urban populations remain essentially the same, but are detached from and hidden behind an envelope like some dark secret. An initial morphing of the envelope into digitally generated warped surfaces gives way to its disintegration into fragments – as if a skyscraper can exist as fragments. A hint of the structure of DNA molecules underpinning the initial morphing

gives way to the virtual replication of the DNA molecule as if this gesture could make the building to come alive. A heady zeitgeist packaging that confuses analogy with analogue, a dance of pseudo science, divert attention from what is happening.

Finally, One fit sizes all. Images from newspaper advertisements for bras suggest the next phase in the evolution of human settlement: the morphing of the human body to fit the structures that society is capable of producing. The nineteenth-century influence of Jean-Nicholas-Louis Durand, the twentieth-century evolution of the skyscraper... signposts on the road to the homogenization and the disintegration of all vestiges of the collective city...

THE CONSTRUCTED PHOTOGRAPHS

(Page 121)

The photographer as an artist is an observer, a witness, obliged to remain outside the melee. The orientation changes in the creation of an art conceived for public spaces – artworks inserted into the living fabric of the city. This tension between observation and intervention highlights and defines my work.

(Page 122)

A photograph of an intersection of two main streets in Montréal is the source of the installation/construction *Les Maisons de la rue Sherbrooke*, 1976. The photograph picks up on the deep perspective view created by the alignment of one of the streets with a monumental church in the historic core of the city. I reprint this photograph in reverse and superimpose part of it on the original photograph so that a mirror image of one side of the intersection fills the space on the other side where buildings have been destroyed. I then construct the image of the altered photograph on the empty site using borrowed Cinecittà scaffolding to erect a full-size, billboard-like portrayal of the two existing houses on the opposite corner. The construction reveals urban underpinnings of the city. Formative tropes of city squares appear, along with a hint of collective narcissism inherent in urban groupings.

(Pages 124-125)

1982. Photographs are also the source of constructions that I install in Chicago and Toronto. The urban facts embedded in each site are superimposed on a photograph and the modified image of the photograph is fabricated and inserted in the sites.

A *Chicago Construction* is conceived for the Museum of Contemporary Art, Chicago, in a series involving artists who use the museum building itself as medium. I begin with a photograph of the building found in a museum pamphlet, and use the photograph to peel away presences. The recently renovated building is a two-story brick structure enveloped in a stylish, “high-tech,” cladding, with metal corners holding up a wide-span metal girder similar to girders at the base of nearby skyscrapers. The cross bracing of the girder picks up the outline of peaked roofs of wood houses in nearby neighbourhoods... These discursive fragments are gathered up in photo-drawings and in a construction that is built, layer upon layer, into and out of the existing building.

The source of *A Toronto Construction* is a photograph of a vacant lot between two buildings that bear the traces of previous constructions. It is located directly across the street from an imposing church. I initiate the work by introducing the ambiguities in a site laden with the traces of collective urban structures in a city that denies their existence. I then impose “portraits” of these formative devices on the photograph and build the image. Adjacent buildings reappear as scenographic street formations; the configuration of the church is drawn into the depth of the site along a path leading to a dwelling – a fragment of “Adam’s House” – that appears and reappears, dwelling beyond dwelling. Visitors can wander through this fragile and temporary portrait of urban constituents in a city lacking in urban form.

(Page 126)

The culture of photography is a part of the consciousness of our times. Not only is the gesture of looking formed by the photographic image – I look at a place and see a photograph, or at a photograph and see a place – but the very conception of a place is now conditioned by the photographic process. Moreover, the introduction of digital photography has destroyed the vestiges of

truth in photography. All images are contrived. It is no longer possible to distinguish between observation and intervention.

1987-1992. In the Garden for the Canadian Centre for Architecture (1987-1990) and in the large-scale environmental installation for what was called Place Berri (1989-1992) – two permanent installations that are the result of competitions – I begin once again by creating a portrait of what is there in order to fracture the portrait into its constituent parts. The parts are transformed and reconstituted as an image to be reproduced in the initial site. In Berri Square, pieces of a fractured reality are transformed into fractured parts of tall buildings with water running out of windows, collecting in basins and cascading in canals down a grassy slope... *Gratte-ciel, cascades d'eau / rues, ruisseaux... une construction.*

(Page 128)

London, 1992-1993. I am invited to take part in a competition for the creation of a memorial honouring the Canadian participation with Britain in two world wars. It is to be located in Green Park, London.

London is uniquely endowed with a series of seventeenth-century parks in its centre. Green Park is the “quietest and most private of the London Parks,” according to the guidebooks. “It is more purely natural than any other of the centrally situated parks.” The buildings that surround it, Buckingham Palace, Westminster and Whitehall, temper its rural nature.

I begin with the dual nature of the place, rural and urban, and then echo this duality in a series of other dualities, contrasts and reversals. The Memorial is to be both an object that people view and a place they enter and pass through. The passage of people is ritualized by creating a distinct place of passage, a *Parade*, along an existing path of the Park. An *Arbour* – two parallel rows of ivy covered trellises arranged in the form of colonnades – is introduced to frame the *Parade* and to create a leafy enclosure within the general vegetation of the Park – a *Park* within the *Park*. A stone wall also in the form of a colonnade, a “*Wall of Declarations*,” is then fixed to the ivy. Traditionally, stone walls support growths of ivy. In the Memorial it is the ivy that supports a stone wall.

And marching through the *Parade* are stainless steel figures, *The Marching Columns*, mirroring the figures of people moving along other paths of the park. These named, figural devices subsume the content of the Memorial. The columns and colonnades, the classical element of memorials, denote moral presence and universal social order. The ivy picks up on fertility, the continuity of life, renewal and regeneration. The *Marching Columns* rise up and move forward from the shade of the trees where the Memorial is located to the light of the open meadows of the Park, as if the dead and wounded are lifting themselves off the ground and marching off to a pastoral setting.

(Pages 130-131)

Caen, 1995-1997. I am asked to create a work of “public art” in a new town, Hérouville-Saint-Clair, founded in the early 1960s on the periphery of Caen, a town in Normandy.

The proposed site is in an area called the “city centre” – an optimistic misnomer. There are fields, clumps of trees, odd-shaped buildings, but no “city centre.” The “centre” is no more than a name printed on plans and in public-relations brochures. These brochures also show photographs of prestigious buildings proposed for the site by the town administration. Their aggressive promotion of this site in a town purported to be a bastion of enlightened socialism is remarkably similar to real-estate hucksterism in cities with *laissez-faire* economies.

In 1988, the town administration proposed to build on the site a 100-m “*Tour Européenne*,” consisting of three buildings sitting one upon the other. This absurd project could not be built. It was then replaced by an equally absurd proposal for an extensive, low-level commercial centre. The centre was succeeded in turn by the most recent of projects, an administration building to be buried in mounds of earth. This time, the town’s ambitious administration managed to unravel human evolution – the initial tower was lowered into a uterine-like tumulus, the origins of all building.

Cities are always in a state of mutation. In recent years, the material instability of cities has accelerated. A permanent state of becoming has been instituted. Hérouville-Saint-Clair exemplifies this state of accelerated change. Following the

destruction of Caen at the end of World War II, its historic core was reconstituted with the unfortunate result of a city where traditional urban forms are pared away to such an extent as to appear to be the last gasp of a dying urbanity. In contrast, Hérouville-Saint-Clair was conceived to embody the ideal vision of a modernist city. Thirty years after its foundation, a modernist orthodoxy persists, caught between its bloated social intentions and weak material forms devoid of urban content. There are no streets. People are adrift on footpaths trampled into the vegetation to guide them through a disparate mass of indistinguishable buildings floating in fields.

My proposal for “public art” in Hérouville-Saint-Clair is founded on the transient nature of the city and its lack of urban content. The human body is taken to be a fundamental register, and the body’s movements a generator of urban form. In other words, the point of departure of the work is the people who are seen wandering through the no-man’s-land between buildings. These figures are made to reappear as larger-than-life stainless steel fabrications – *Urban Golems* – composed of pieces of buildings running to or walking away from the site. Hérouville-Saint-Clair is now inhabited by steel figures that have emerged from the primal mud of the site to create life in the city. The figures are mobile. They move at intervals from one location to another to designate, by their presence, public places such as streets and squares. There are no urban sites other than sites that people imbue with urbanity.

(Pages 134-135)

Québec City, 1999-2000. The final stage of a competition for the creation of a work of “public art” in front of the Assemblée nationale – the Parliament of Québec. The intention of the work is to highlight a “Place” in the Place de l’Assemblée nationale by the insertion of an artwork to focus its existence. The proposed installation picks up on the Parliament building and its constituents to create a tension between the two. The entrance and hallways reappear as a passage through the installation; the Parliament tower becomes a tall shaft of light; the Legislative Chamber is reformed as a double line of chairs, on each seat sit odd-size tablets inscribed with speeches by former heads of state; the legislators’ chairs sit, in turn, on the

roofs of houses similar to houses that can be seen in the city below the site; and a line of trees enclosing the site are picked up in two stainless steel trees flanking the installation. The government administrators, however, were looking for an object that resembles a work of art, so vague that it says nothing. Not trusting the jury to comply with its intent, the administration cancelled the competition in the midst of the jury’s deliberations.

Montréal, 2000. An installation on a traffic circle at the intersection of two main streets of a working-class neighbourhood, a sector of the “rust belt,” undergoing gentrification, is solicited by the municipal administration. The proposed installation includes parts of an adjacent factory building transformed into grid-like flags, the fronts of tenements fixed to the top of pickets like strikers’ signs, bands of shiny steel repeating a railroad line enclosing the neighbourhood: *Usines, poteaux, maisons, drapeaux – la célébration d’un quartier populaire*. The existence of things is highlighted in a celebratory declaration recalling the courage of workers, who once inhabited this neighbourhood, in the face of the miseries of their lives.

NOTES ON NATURE, HUTS, AND SOME OTHER THINGS. III¹

GILLES A. TIBERGHEN

A close examination of the art and writings of Melvin Charney reveals, implicitly and explicitly, the importance of the concept of the "primitive hut" – Adam's House – in his work. This recurring theme also attests to the profound consistency of this artist-architect's production. Charney's appreciation of the idea of the primitive hut bears little resemblance to how this concept has typically been considered in architectural history. Its origins are to be found in the second of Vitruvius' *Ten Books on Architecture*, according to which the birth of architecture lies in man's undertaking to fabricate huts for shelter, modelled on animals and their constructions – a story that has been returned to regularly throughout the history of architectural theory. This concept interests Charney only in so far as it is able to produce a sort of counterpoint, functioning more as a prospective scheme than a myth about origins. For Charney, the primitive hut becomes an analytical instrument, a prism that diffracts the city's stratified organization. It is at once a process of mental deconstruction, and a theoretical and practical assembly. Moreover, Charney's writings cannot be dissociated from his art. Neither explicatory nor programmatic, they are analytic and functional reflections: "theoretical huts."

At the end of an article entitled "To Whom It May Concern: On Contemporary Architecture in Quebec," published in 1982, Melvin Charney reviews a number of buildings photographed by young architects who considered them to be representative of contemporary architectural production in Québec. In commenting on these photos, Charney develops a discourse on the symptom and the trace by calling upon Freud's metaphor of the city as a paradigm of memory. "Montréal," Charney writes, "is comprised of two cities: one city embodying the knowledge of urban structures, a city of neighbourhoods, and the other, a city of architecture buried within the first city, the metropolis. These two cities live one within the other in a way similar to the analogy of the collective psyche proposed by Freud in *Civilization and Its Discontents*, based on an image of

Rome where buildings from various historical periods exist together. One could then say that Montréal's libido, and thus its life, continues to exist in the city of knowledge where ruins present us with a glimpse of its future." But Freud is well aware of the limits of this metaphor. One of the essential ideas of his theory is that nothing disappears once it is formed in the life of the psyche, and that everything can reappear under certain circumstances. As Freud puts it, "Demolitions and replacements of buildings occur in the course of the most peaceful development of a city. A city is thus *a priori* unsuited for a comparison of this sort with a mental organism."

Despite Freud's reservations about the application of this hypothesis and the fact that favourable conditions are not always met, it is still no less true for him that "in mental life nothing that has once been formed can perish." This means that even if one could legitimately object to the precision of the analogy on theoretical grounds, it is nevertheless the way the cure most often takes place in practice. What is interesting here is that, on the one hand, an unsatisfactory and poorly formulated paradigm makes sense when it is put into practice, and, on the other hand, for this very reason, one can imagine pursuing the metaphor further than Freud, as Charney does, by striving to see what more can be made of what might be called "the urban unconscious."

Charney does not apply these precise terms, but his writings consistently suggest something similar. In the same text, when referring to the destruction of Saint-Norbert Street in Montréal, he remarks, "Nevertheless the memory of Saint-Norbert Street lives on, and four years after its destruction, its past has become a project: the reconstruction of the street on the basis of the specificity of architecture as a system of knowledge." It is as if architecture could guarantee the return of this past, as the depository of a memory with the capacity of retaining everything that stupidity or fear had sought to destroy. If this is so it is because architecture is essentially "projective." It produces something that enables the past to exist by *renewing* it. This is why Charney pursues his commentary, illustrated by a photograph of a house on Saint-Hubert Street, by saying

that “The archaeology of urban knowledge, that is to say of architecture, has always served as the point of departure for the invention of the new.” It is precisely this future-oriented temporal dimension that Charney adds to Freud’s metaphor, rendering it truly effective.

It is an emphasis on the future that allows the past to be restored and freed from an archaizing memory that commemorates it as it buries it. “Historical knowledge, when it reigns unimpeded and pushes unchecked towards its consequences, uproots the future because it destroys illusions and deprives things of the atmosphere which is indispensable for true life,” writes Nietzsche in the second of the *Unmodern Meditations*. That is to say, the concept of architecture as “urban knowledge” merits further consideration if it is to assume the reemergence of the active and creative architect who recognizes the past while projecting the future. So it is in Charney’s work *Trois-Rivières*, No. 1... *Dancing De Stijl Study*, 1990 (ill. 101) which, in its author’s view, transposes a simple house thought of as a “primitive hut” à la Marc Antoine Laugier onto an urban context in order to grasp at once its proper or noble dimensions, in its historic context, as well as “the geometry of things as a force of nature” (*The Parable Series*).

In fact, the artist’s work updates – makes actual – precisely this “unmodern” past, disdained by politicians who consider it outmoded when it is really profoundly contemporary and deeply present. This is why the artist works within history but also against it in certain respects. And it is why Nietzsche can also write, “In this case, the action of art is the opposite of that of history, and it is only when history can be transformed into a work of art, and therefore into a pure artistic creation, that it is able to preserve, and even to awaken instincts.” Which instincts? Perhaps those that arouse in us a certain sense of nature.

“Lastly, we can only but end with a final reminder of what is essential,” writes Charney, concluding the article on contemporary architecture in Québec. What is essential in this case is the rustic hut evoked by Vitruvius, recalled by Laugier and rethought by Viollet-le-Duc, who marked the difference between construction and architecture: “Some animals construct, some make cells, others

nests, mounds, sorts of huts, networks of tunnels, or networks of filaments. But none of these is architecture.” Whatever one makes of this distinction, it indicates a rupture or an opposition between nature and art, while at the same time disqualifying the continuity suggested by Vitruvius between shelters set up by animals and the first human dwellings. The same model can be found in Laugier, where man from the earliest of times exploits nature for shelter before relying upon his industriousness. In Laugier’s account of origins, man, after bedding down on grass, shielding himself from the sun under foliage and protecting himself from the rain in caves – all of which he does easily enough – reacts to “nature’s indifference” by providing himself with “a dwelling that covers but does not bury him.” The way in which he proceeds, following Laugier’s description – placing four branches in a vertical position, upon which four more are placed, and from which others are elevated and “are inclined to meet at a point on two sides” – is a pure architectural projection or a naïve acceptance of principle. Laugier, resuming in turn the narration of the fable of the primitive hut inscribing the origin of architecture in nature – “such is the course of nature: art emerges from the imitation of nature’s processes” – describes the opposite of what he himself is in the process of doing. In fact, Laugier’s conception of a supposedly natural or nature-inspired construction makes use of an architecturally based model that takes apart a house to make a primitive hut. This is a kind of “retrospective illusion of truth,” to use Bergsonian terms. In his film, *One Week* (1920), a sort of parody of Genesis, as Philippe-Alain Michaud has explained to me, Buster Keaton presents a comparable but inverted example. The film is the story of a newly married couple that receives a kit for constructing a house but is duped by a former lover who changes the numbers on the crates that contain parts of the house. Keaton, in the role of the young newlywed, thinks he is building his house by following the instructions and assembles a haphazard contrivance of planks and joists. The resultant architecture that may be qualified as being “entropic” is characteristic of the primitive hut not only because it is marked by disorganization or disorder, but also because this disorder is irreversible. We should remember, moreover, that

Thoreau, at the beginning of *Walden*, builds his cabin with boards from another cabin, purchased from the owner. Architecture may be the origin of the primitive hut, but the opposite is not the case.

Charney, who knows Vitruvius and Laugier well, evokes this tradition in a critical manner, discovering in Québec “in the most marginal everyday circumstances rustic huts in their true primitive and metaphoric state.” But Charney is not interested in using this model to revisit history, nor is he interested in arguing the topic all over again with other theorists. I would say that he uses it as a model of deconstruction. The following text by Charney seems to me exemplary of this point of view: “Let’s take the example of a rustic hut found on Logan Street in Montréal, not far from the Parthenais Prison, or another in Laval, or a third in the Laurentians. Each of them reveals constructions that are the result of an assemblage of materials reclaimed from the detritus of contemporary life: rusted nails, old doors, cracked concrete blocks, cannibalized buses, etc. These are other primitive huts pertaining to other moments of history: essential models of architectural creation. They confirm the arrival of architecture situated in new and conscious refigurations of the image of images, the symbol of symbols, the sign of signs. And it all happens as if architecture began with a refusal of a refusal, a determination to affirm a continuity between art and life.”

Charney characterizes exactly, in my view, what it is necessary to know about a primitive hut: “an assemblage of materials recovered from the detritus of contemporary life.” The assumption of random combinations derived from additive elements requires a particular sort of “craftiness” by those who undertake to achieve cohesion in such an operation. The result may perhaps correspond more to the North American term “shack,” rather than what is called generically a “cabane” in France.

The primitive hut is a “projective” paradigm. One can even say that for Charney, the “project” – in a sense that both includes and exceeds its usual meaning in architecture and landscape architecture – is an analytical tool in the service of an artistic objective whose relation to architecture is sufficiently close to challenge its premises. It is

because Charney is an artist who is also an architect that the model of the primitive hut suits his particular ambiguities so well. It characterizes his “constructions,” in both the conceptual-intellectual and in the technical meaning of the term. Charney’s photographic work elicits the same effects: He excavates images to find what will give them meaning; he breaks down signs to “invent” new significations. In “The City and Its Double,” published in *Melvin Charney: Parcours de la reinvention / About Reinvention*, he explains, “Photographs are things in themselves, autonomous and abstract. And what is ‘there’ in the image is not what we see. I began early on to cut up the photographs, to superimpose one image on another, to draw and paint directly on photomontages. What I looked for was the image in the image.”

So what is “the image within the image”? It is what is there that I do not see. It is what a montage reveals, but remains hidden without this device. Or, to take up the Freudian idiom once again, it is what the montage makes manifest that, within the image, was only latent and had escaped comprehension. So what does Charney do? He associates images (“images recall other similar images”) and makes a montage of them, by recreating symmetry through the use of scenographic devices in *Les Maisons de la rue Sherbrooke*, 1976 (ill. 136-138), and by arranging news photographs in series in *UN DICTIONNAIRE...*, 1970-2000 (ill. pages 18 and 19). In 1995, in an interview with Catherine Millet, he points out: “I superimpose layers of photographic images and then draw on the ensemble of overlays.” He extracts and recontextualizes the elements of urban aggregates. In each of his works, and by means of different procedures, he renders things visible. Is this not precisely what the primitive hut does? First and foremost, the hut makes nature visible – it is the visibility of an “outside-ness” that has no real interiority. In contrast to architecture, the hut has no fixed threshold, it is open to nature and penetrates it at the same time. Freud compares what he calls a “psychic locality” to a camera or microscope, which I proposed as an appropriate characterization of the primitive hut at the end of the first of these *Notes sur la cabane*.

The idea that “we should represent the apparatus that carries out our psychic functions as a compound microscope or a camera” in order to conceive of a “psychic locality” remains enigmatic. Even if this “psychic locality” is “an ideal point” that can’t be located physically inside an apparatus, it nevertheless produces real effects. Jonathan Crary, in *Techniques of the Observer*, refers to the above passage in Freud to discuss how the camera obscura served as a model to explain “its destiny as the paradigm in the nineteenth century. In the texts of Karl Marx, Henri Bergson, Sigmund Freud, and others, the same mechanism that a century earlier represented truth became exemplarity of procedures and forces concealed, invented, and mystified truth.” Freud, however, doesn’t concern himself with the camera obscura, and only refers to the camera after the microscope and before the telescope that he mentions later. Even as Freud recognizes the imperfection of the comparison, it is clear that what interests him about these optical analogies is visibility, and the means of manifesting the visible so that its truth is not dissociated from the technical construction allowing its appearance. Truth is not betrayed: it is to be found in no other place than in the instrument that enables me to grasp it. As Walter Benjamin said concerning the cinema, “When considering the magnification of the image, it’s not a matter of seeing clearly what we would have seen less distinctly ‘without it,’ but of making visible new structural formations.”

The primitive hut – as a “psychic locality,” and independently of its properties that I have insisted upon – is a visual device that enables images “to develop,” in the literal as well as the photographic sense of the term. From this point of view, Charney’s installations are primitive huts; they are ways of allowing the city to be seen and “revealed.” In *Streetwork*, 1978, he inserted a wall through a building to create sliding planes as a commentary on Suprematist forms, and constructed in this way a sort of primitive hut that inverted the building’s polarities, and inscribes it in the tissue of the city. According to Charney, “The form of the inserted wall is transposed in reference to its position and in relation to the existing building. It is an ‘arcade’ in the street and a series of ‘partitions’ inside, reversing from outside to inside, void to volume, access to closure.”

I have shown elsewhere the close relationship between the primitive hut and nature. Nevertheless, when one places primitive huts in cities, as Charney does, the nature of the city is revealed – that is, the nature that grows and rises through the city rather than the nature out of which the city arises and grows. Charney has been interested in the relationships between nature, architecture and landscape for a long time. He has written several pieces for *Landscape*, the journal formerly under the editorship of the great landscape theorist and analyst, John Brinckerhoff Jackson. It is worth citing here Jackson’s article entitled “How to Study Landscape,” which considers “forms of energy which the past knew nothing about,” and which “we are seeking to tap by means of spiritual discipline, self-education, and a new experience of nature.... The contemporary dwelling, for all its cultural impoverishment, for all its temporary, mobile, rootless qualities, promises to capture and utilize more and more of this invisible, inexhaustible store of strength. So we can perhaps think of it as a transformer: a structure that transforms for each of its inhabitants some of that invisible, spiritual energy we are only now beginning to discover.”

In a text he published in the spring 1963 issue of *Landscape*, “Troglai: Rock-Cut Architecture,” Charney considers the architecture of the troglodyte habitats in Cappadocia in relation to nature and to the site, invoking different moments in which these habitats have been occupied. He discusses the religious communities of the Byzantine period that lived in these valleys, and a church hollowed out of a pointed rock cone: “The portico of this church was suspended above the landscape. For the monks of this church there was the ascetic comfort of sitting high as a stylite penitent on the top of his column, as well as the holy place in the hollow of the rock. The church was both their cave and column.” One finds here the motif that inscribes the landscape within a dialectical moment where the dwelling floats in the air, at once cellar and attic, hut and temple. This relation between the church or temple and the primitive hut is an old one, found in many mythological accounts. Vitruvius already links his speculations on the hut to the construction of temples, and Joseph Rykwert, in *On Adam’s House In Paradise*, refers to the text in the *Description of Greece* where Pausanias recounts how the first

sanctuary dedicated to Apollo at Delphi was originally a laurel hut. Charney is well aware of this relationship. Thus, in writing about his work *A Lethbridge Construction* (1985), he notes: "Originally a Carnegie Library, it presents Arcadian echoes of a pavilion in a grove, along with an ideal yet enigmatic figure of an ordinary house, a figure that cuts deep architectural roots via Vitruvius and the eighteenth century insofar as it echoes the notion of a building that reproduces 'the necessary forms of primitive but rickety constructions in permanent and noble materials.' The materials and scale of this building may not be as noble nor as distinguished as those of other libraries in world capitals, but they convey the essential rudiments of a house of books as a sacral, yet familiar, abode." In the same way, when he made *Le Trésor de Trois-Rivières* (1975) (ill. page 15), Charney was thinking about the evolution of urban architecture in the nineteenth century when massive wood frame structures were supplanted by lightweight, low-cost construction methods. He finds a magazine image of a labourer's dwelling in a working-class neighbourhood near an imposing paper mill (ill. 50). Of this he wrote, "Its simple volume outlined the basic geometry of a classic temple. Its façade stood larger than the house and was set against the street in a baroque gesture. This façade was also cut as a portico in which the frame of a door and window drew a Latin cross across its opening."

What interests me in the idea of the "optical unconscious," so often referred to these days, is that the example Benjamin draws on in "The Work of Art. . ." is a city with its bars, its streets, its offices and its apartments. It is an urban world inside of which a new form, a new image and even nature emerge. As Benjamin notes, "It also becomes evident that the nature which speaks to the camera is different from the one that speaks to the eye."

The nature under discussion here is not necessarily opposed to culture or to the cultural sedimentation that comprises the city. It is rather to be understood as the expanding base or the bottomless bottom from which the city must always arise. The city "constructs itself," and nature cannot be separated from it. The nature "that speaks" through the city is comparable to the nature "that speaks" through the camera:

Forged by it, imperceptible without it, it manifests nothing less than the movement of edification, of stratified history. Nature is the invisible monument that the city never ceases constructing.

(Translated by Chet Weiner)

- 1 This collection of notes written for Melvin Charney follows up on two others. The first appeared in book form, published by the École Supérieure des Arts Décoratifs, Strasbourg, 2000, along with my translation of a text by John Brinckerhoff Jackson, *Jefferson, Thoreau and After*. The second of the series will appear in an issue of the journal *Il partcolare* devoted to the philosopher Jean-Pierre Cometti.

BIBLIOGRAPHIE

SÉLECTION DE PUBLICATIONS DE MELVIN CHARNEY

LIVRES

- 1991 « Notes d'atelier de Melvin Charney » in Latour, Alexandra (sous la dir. de), *Paraboles et autres Allégories : l'Œuvre de Melvin Charney, 1975-1990*, Montréal, Centre Canadien d'Architecture, 1991; « Studio Notes by Melvin Charney » in *Parables and Other Allegories: The Work of Melvin Charney, 1975-1990*, Montréal, Le Centre Canadien d'Architecture et Cambridge, Londres, The MIT Press, 1991, 214 pages.
- 1992 *Ville, Métaphore, Projet – architecture urbaine à Montréal, 1980-1990*, avec Alan Knight et Irena Latek, *City Metaphors, Urban Constructs – Urban Architecture in Montréal*, Montréal, Éditions du Méridien, 1992, 125 pages.
- 1998 « Un Dictionnaire », « La ville en transparence », « Les Paraboles » et « La cité incontournable » in Chevrier, Jean-François (sous la dir. de), *Melvin Charney : Parcours de la reinvention / About Reinvention*, Caen, Fonds Régional d'Art Contemporain de Basse-Normandie, New York Distributed Art Publishers, 1998, 256 pages.

CATALOGUES D'EXPOSITION

- 1972 *Montréal... plus ou moins*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, juin 1972, 263 pages.
- 1979 « Œuvres et commentaires » in Tzonis, Alexander, *Melvin Charney, 1970-1979*, Montréal, Musée d'art contemporain et ministère des Affaires culturelles du Québec, 1979, 64 pages.
- 1982 « A Chicago Construction » in *Melvin Charney, Mary Jane Jacob*, Chicago, Museum of Contemporary Art, 8 pages, 1982.
- 1985 *A Lethbridge Construction*, Lethbridge, Alberta, Southern Alberta Art Gallery, 1985, 12 pages.

1995 *Melvin Charney: Un Dictionnaire*, Parable Series, In Flight Series, Toronto, The Power Plant, Contemporary Art Gallery at Harbourfront Centre, 1995, 12 pages.

1996 *dis / PLACEMENTS: The Work of Melvin Charney*, Jerusalem, The Israel Museum, 24 pages.

2000 « The News as Muse: Un Dictionnaire... » in *Tracking Images / Melvin Charney : UN DICTIONNAIRE...*, Montréal, Centre Canadien d'Architecture, 2000, 95 pages.

ARTICLES ET ESSAIS

1962 « A Journal of Istanbul: Notes on Islamic Architecture », *The Journal of the Royal Architecture Institute of Canada*, vol. 39, n° 6, juin 1962, p. 60-65.

1963 « Troglai – Rock Cut Architecture », *Landscape*, vol. 12, n° 3, 1963, p. 6-12. Traduit et réédité in *Vie des Arts*, n° 34, printemps 1964, p. 46-52. Réédité en partie in *Caves of God*, de Spiro Kostof, Cambridge, Londres, The MIT Press, 1972.

1964 « Le Monde du Pop Art », *Vie des Arts*, n° 36, 1964, p. 30-38.

« The Old Montreal no one Wants to Preserve », *The Montrealer*, décembre 1964, p. 20-24.

1965 « The Trulli of Southern Italy », *Landscape*, vol. 15, n° 1, 1965, p. 32-33. Traduit dans *Vie des Arts*, n° 38, printemps 1965, p. 54-58.

« Place Victoria (by Nervi and Moretti) – An Appraisal », *Canadian Architect*, vol. 10, n° 7, juillet 1965, p. 37-44.

1966 « Environmental Chemistry: Design Application of Plastics Technology », *The Journal of the Royal Architecture Institute of Canada*, vol. 43, n° 5, Mai 1966, p. 105-107. Traduit et réédité, *Architecture, Bâtiment, Construction*, juin 1966, p. 39-43.

- «The Rear End of the Xerox, or how I learned to love that library», *Architectural Forum*, vol. 124, n° 4, mai 1966.
- 1967 «Urbland 2000», *Parallel*, mars 1967, p. 19-24 (Rédacteur invité pour un numéro spécial).
- «Environmental Conjecture: In the Jungle of the Grand Prediction», *Landscape*, vol. 16, n° 3, 1967, p. 21-24. Réédité in *Planning for Diversity and Choice: Possible Futures and their Relation to the Man-Made Environment*, Stanford Anderson (sous la dir. de), Cambridge, Londres, The MIT Press, 1969, p. 311-327.
- «An Environment for Education», *Canadian Architect*, mars 1967, p. 30-33.
- «Grain Elevators Revisited», *Architectural Design*, vol. 37, n° 7, juillet 1967, p. 328-334.
- «Naissance d'une architecture», *Cimaise*, juillet 1967, p. 30-42.
- 1968 «Beyond Flexibility – A Study of Educational Environments», *Architecture Canada*, vol. 45, n° 3, mars 1968, p. 39-45.
- «Concrete – A Material, a System, an Environment», *Architecture Canada*, vol. 45, n° 6, 1968, p. 41-46, (rédacteur invité pour un numéro spécial). Réédité sous le titre «Les possibilités de la construction en béton préfabriqué», *Architecture, Bâtiment, Construction*, Montréal, 1969, p. 43-50.
- 1969 «A Self-Erecting Exhibition System: Project for the Canadian Pavilion, Osaka, Expo '70», *Architecture Canada*, vol. 46, n° 3, mars 1969, p. 34-36.
- «Experimental Strategies – Notes for Environmental Design», *Perspecta 12*, *The Yale Architectural Journal*, mars 1969, p. 21-32. Traduit et réédité in *Deutsche Bauzeitung*, vol. 103, n° 8, août 1969. Traduit et réédité in *Formalism, Realism, Contextualism*, Hajime Yatsuka, ed., Tokyo, Shokokusha Publishing, 1979, p. 15-40.
- «New Schools for New Towns», *Architectural Forum*, octobre 1969, p. 70-71
- 1971 «Pour une définition de l'architecture au Québec» in *Architecture et Urbanisme au Québec*, Montréal, Les Conférences J.-A. de Sève et Les Presses de l'Université de Montréal, 1971, p. 9-42. Traduit et abrégé «Towards a Definition of Quebec Architecture», *Progressive Architecture*, vol. 53, septembre 1972, p. 104-107.
- «On the Liberation of Architecture: Memo Series on an Air Force Museum», *Artforum*, vol. 9, n° 9, mai 1971, p. 34-37.
- «Low Income Housing», *Architectural Design*, n° 43, janvier 1971, p. 7-8.
- 1974 «Quelques Monuments Nationaux», *Architectural Design*, avril 1974, p. 241-243.
- «Understanding Montreal», in *Exploring Montreal*, Pierre Beaupré et Annabel Slight, ed., Greey de Pencier Publications, Toronto, 1974, p. 14-27. Réédité, «Comprendre Montréal» in *Découvrir Montréal*, Montréal, Les Éditions du Jour, 1975, p. 16-35.
- 1976 «Dead-end Choices: Housing in Canada», *Architectural Design*, avril 1976, p. 201-206.
- 1977 «Corridart: Melvin Charney on Art as Urban Activism in Canada», *Architectural Design*, vol. 47, n° 7-8, juillet-août 1977, p. 545-547.
- «Other Monuments: Four Works, 1970-1976», *Vanguard*, vol. 6, n° 2, The Vancouver Art Gallery, mars 1977, p. 3-8.
- 1978 «Modern Movements in French-Canadian Architecture», *Process Architecture*, n° 5, mars 1978, p. 15-25. Réédité in «Documents in Canadian Architecture», Geoffrey Simpson, ed., Peterborough, Ontario, Broadview Press, 1992, p. 267-281.
- «Monuments Now: On Contemporary Architecture and the Avant-Garde», in *Avant Garde – A History of Innovation and Invention in Architecture*, Geert Bekard (sous la dir. de), Eindhoven, Holland, Technology University, 1978.
- 1980 «The Montrealness of Montreal: Formations and formalities in urban architecture», *Architectural Review*, vol. 167, n° 999, mai 1980, p. 299-302. Réédité in Adamczyk, G., *City Metaphors, Urban Constructs – Urban Architecture in Montreal, 1980-1990*, Montréal, Éditions du Méridien, 1992. Traduit «Montréal : Formes et figures en architecture urbaine» in Adamczyk, G., *Ville, Métaphore, Projet – architecture urbaine à Montréal, 1980-1990*, Montréal, Éditions du Méridien, 1992.

- 1981 « On Architecture: A Statement about Statement », in *Building with Words*, W. Bernstein et R. Cawker, ed., Toronto, Coach House Press, 1981, p. 30-35.
- 1982 « À qui de droit : au sujet de l'architecture contemporaine au Québec », *ARQ – Architecture Québec*, janvier-février 1982, p. 12-23.
« A Chicago Construction » in Melvin Charney, Mary Jane Jacob, Chicago, Museum of Contemporary Art, 1982.
- 1983 « Of Temples and Sheds », *ARQ – Architecture Québec*, octobre 1983, p. 11-15.
- 1984 « Aus einem Wörterbuch der Architektur über 'Clients' und 'models' », in *Idee, Prozess, Ergebnis*, Berlin, Internationale Bauausstellung, 1984, p. 315-317.
« Signs of Recognition, Ciphers of Deception », *Parachute*, n° 36, septembre-novembre 1984, p. 38-42.
- 1985 « A Lethbridge Construction », Lethbridge, Alberta, Southern Alberta Art Gallery, 1985, p. 1-12.
- 1986 « A Venice Construction, A Banquet... », *Parachute*, n° 43, juin-août 1986, p.14-15.
- 1987 « Questionnaire », *Zone*, n°s 1-2, New York, 1987, p. 446-447.
- 1988 « A Park for the Canadian Centre for Architecture, Montréal », *The Canadian Architect*, vol. 33, n° 5, mai 1988, p. 38-39.
« Un giardino urbano a Montreal, Urban Garden in Montreal », *LARCA*, vol. 20, octobre 1988, p. 54-57.
- 1989 « Un Jardin pour le Centre Canadien d'Architecture », *ARQ – Architecture Québec*, n° 47, février 1989, p. 24-25.
« A Garden for the Canadian Centre for Architecture », in *The Canadian Centre for Architecture: Building and Gardens*, Larry Richards (sous la dir. de), Montréal, Le Centre Canadien d'Architecture, Cambridge, Londres, The MIT Press, 1989, p. 87-102. Réédité en français, « Un Jardin pour le Centre Canadien d'Architecture » in *Centre Canadien d'Architecture: Architecture & paysage*, 1989, p. 87-102.
- 1990 « The Canadian Centre for Architecture Garden », *The Massachusetts Review*, vol. 31, n°s 1-2, printemps-été 1990, p. 201-212.
- 1991 « City Structure as the Generator of Architectural Form », *PLACES: The Journal of Environmental Design*, vol. 7, n° 2, hiver 1991, p. 54-59.
- 1995 « In Place Meant », *Anyplace*, Cynthia C. Davidson, ed., Cambridge, Londres, The MIT Press, 1995, p. 136-140. Réédité « La ville comme œuvre d'art / L'art comme œuvre urbaine » *Le Journal de l'Académie royale des arts du Canada*, automne-hiver 1999-2000, p. 6-8.
« Faire de la place pour la 'Place' : de la perversité du discours urbain » in *La place publique dans la ville contemporaine*, Montréal, Éditions Méridien, 1995.
« On Dis/Place/Meant », in *Parachute*, No. 80, november 1995.
- 1997 « META-CITIES on my Mind », in « Mégapole / espace mentale », *Les cahiers de l'Institut Art et Ville*, n° 14, Institut Art et Ville, 1977, p. 26-35. Réédité dans *Mutating Cities*, Nicosia, Chypre, The Architectural Press, 1999, p. 80-86.
- 2000 « The Gardens of Transient and Intractable Cities: Recent Work », *Art et jardins, nature / culture*, Actes de colloque, n° 6, Musée d'art contemporain de Montréal, 2000, p. 55-66.
« UN DICTIONNAIRE... », *Inter, Art Actuel*, n° 77, automne 2000, p. 52-53.
- 2001 « Tracking Images: The News as Muse », in *The Paradox of Contemporary Architecture*, Cook, Peter et al., ed., Londres, John Wiley-Academy, 2001, p. 14-17.

RAPPORTS

- 1972 *The Adequacy and Production of Low Income Housing in Canada*, avec Serge Carreau et Colin H. Davidson, Ottawa, Société d'hypothèque et de logement du Canada, Gouvernement du Canada, 1972, 232 pages.
- 1990 *Le Faubourg Saint-Laurent : d'un savoir urbain à une vision éclairée du développement du Faubourg*, Montréal, Service de l'habitation et du développement urbain, Ville de Montréal, mars 1990, 144 pages.

1991 *Le Carré Viger / Le Faubourg Québec*, Montréal, Société d'habitation et de développement de Montréal, 1991, 36 pages.

SÉLECTION DE PUBLICATIONS SUR MELVIN CHARNEY

LIVRES

1991 LATOUR, Alexandra, et al. *Paraboles et autres Allégories : L'Œuvre de Melvin Charney, 1975-1990*, Montréal, Le Centre Canadien d'Architecture, 1991; *Parables and Other Allegories: The Work of Melvin Charney, 1975-1990* Montréal, Le Centre Canadien d'Architecture, Cambridge, Londres, The MIT Press, 1991, 214 pages. Textes de Melvin Charney, Phyllis Lambert, Alexandra Latour, Robert Jan van Pelt et Patricia Phillips.

1998 CHEVRIER, Jean-François, et al. *Melvin Charney : Parcours de la reinvention / About Reinvention*, Caen, Fonds Régional d'Art Contemporain de Basse-Normandie, New York, Distributed Art Publishers, 1998, 256 pages. Textes de Melvin Charney, Jean-François Chevrier, Johanne Lamoureux et Jan Teshigawara.

2000 LAMBERT, Phyllis, et al. *Tracking Images / Melvin Charney : UN DICTIONNAIRE...*, Montréal, Centre Canadien d'Architecture, 2000, 95 pages. Textes de Melvin Charney, Jean-François Chevrier, Phyllis Lambert et Manon Regimbald.

OUVRAGES ET MONOGRAPHIES

1976 BANHAM, Reyner. *Megastructures – Urban Futures of the Recent Past*, Londres, Thames and Hudson, 1976.

1983 NEMIROFF, Diana et Charlotte Townsend-Gault. *Visions: Contemporary Art in Canada*, Vancouver et Toronto, Douglas & McIntyre, 1983.

1986 HOLLANDER, Hans et Christian W. Thomsen. *Besichtigung der Moderne: Aspekte und Perspektiven*, Köln, DuMont Buchverlag, 1986.

1987 WINES, James. «Melvin Charney» in *De-Architecture*, New York, Rizzoli International Publications Inc., 1987, p. 170.

THÉRIAULT, Normand. «Melvin Charney» in *De l'installation*, Montréal, NBJ, 1987, p. 28-29.

1989 RICHARDS, Larry et al. *Canadian Centre for Architecture: Buildings and Gardens*, Montréal, Centre Canadien d'Architecture, Cambridge, Londres, The MIT Press, 1989.

1991 THOMSEN, Christian W. «Melvin Charney: Practizierte Architekturphilosophien» in *Experimentelle Architekten der Gegenwart*, Köln, DuMont Buchverlag, 1991, chapitre 6, p. 102-120.

CHEETHAM, Mark A. *Remembering Postmodernism: Trends in recent canadian art*, Oxford University Press, Toronto, New York, 1991, p. 81, 86-88, 136. Traduit et réédité : *La Mémoire postmoderne, Essai sur l'art canadien contemporain*, Montréal, Liber, 1992.

1995 TESHIGAWARA, Jan. «Melvin Charney» in *Escape from the Gallery: Deconstructed Art in the Landscape*, Tokyo, Gendaikikakushitsu Publishers, 1995, chapitre 6, p. 96-119.

KARCH, Pierre. «Les délices du jardin de Melvin Charney» *Les Ateliers du pouvoir*, Collection Documents, Montréal, XYZ Éditeur, 1995, p. 149-154.

1998 PONTBRIAND, Chantal. «Melvin Charney : l'in situ en mémoire», *Fragments Critiques*, 1978-1998, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 1998, p. 205-216.

1999 LANDRY, Pierre, et al. *Délics – Art et Société. Le Québec des années 60 et 70*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, Les Éditions Fides, Québec, Musée de la Civilisation, 1999.

2000 NEWLANDS, Anne. *Canadian Art: From its Beginnings to 2000*, Willowdale, Ontario, Firefly Books, 2000.

2001 LAMOUREUX, Johanne. «Melvin Charney : De la construction ou la traduction des modèles», *L'art insituable*, Collection LIEUdit, Montréal, Centre de diffusion 3D, 2001, p. 229-242.

CATALOGUES D'EXPOSITION

1973 PAGÉ, Suzanne. «Melvin Charney : Quelques monuments nationaux», in *Canada Trajectoires -'73*, Paris, A. R. C., Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1973.

- 1977 THÉRIAULT, Normand, Chantal Pontbriand et Thierry De Duve. 03-23-03 : Premières rencontres internationales d'art contemporain, Montréal, Médiart et Parachute, 1977.
- 1979 TZONIS, Alexander et Denis Chartrand. Melvin Charney, œuvres, 1970-1979, Montréal, Musée d'art contemporain, 1979. Textes de Melvin Charney.
- 1980 LIPPARD, Lucy. «The Inside Picture from the Outside», in *Architectural Sculpture*, Los Angeles, Los Angeles Institute for Contemporary Art, 1980.
- DETHIER, Jean. «Melvin Charney : Deux façades, une provocation», *L'Urbanité*, II^e Biennale de Paris, Paris, Galerie du CCI, Centre Georges-Pompidou, 1980.
- SHAPIRO, Barbara. *Architectural References: The Consequences of the Post-modern in Contemporary Art*, Vancouver, Vancouver Art Gallery, 1980.
- 1981 CHARBONNEAU, François, Marcel Saint-Pierre et Esther Trépanier. «Pratiques artistiques d'opposition à Montréal», *Art-Société*, 1975-1980, Québec, Musée de Québec et Les Éditions Interventions, 1981.
- 1982 JACOB, Mary Jane. Melvin Charney, Chicago, Museum of Contemporary Art, 1982.
- HATCH, Heather. *Citysite Sculpture*, Toronto, Visual Arts Ontario et The Market Gallery of the City of Toronto, 1982.
- O Kanada, Berlin, Akademie de Künste, Ottawa, Conseil des Arts du Canada, 1982.
- 1983 DOMPIERRE, Louise. Melvin Charney, 1981-1983, Kingston, Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, 1983.
- FERGUSON, Bruce et Tilman Osterwold. *Künstler aus Kanada: Räume und Installationen*, Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, 1983.
- 1984 OECHSLIN, Werner. *Festarchitektur*, Akademie der Architektenkammer Nordrhein-Westfalen, Stuttgart, Verlag Gerd Hatje, 1984.
- Selections from the Permanent Collection*, Chicago, Museum of Contemporary Art, 1984.
- 1985 BLOUIN, René et al. *Aurora Borealis*, Montréal, Centre international d'art contemporain, 1985.
- PIROVANO, Carlo et al. *La Ricostruzione della Citta'*, XVII Triennale di Milano, Milan, Éditions Electa, 1985.
- Traces: Contemporary Canadian Drawings. Dessins canadiens contemporains*, Ottawa, ministère des Affaires Extérieures du Canada, 1985.
- 1986 NEMIROFF, Diana. *Canada XLII Biennale di Venezia 1986*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1986.
- STEBBINS, Joan. *A Lethbridge Construction*, Lethbridge, Southern Alberta Art Gallery, 1986. Textes de Melvin Charney.
- XLII Esposizione Internazionale d'Arte, Biennale di Venezia, Milan, Éditions Electa, 1986.
- 1987 ZWOCH, Félix. *Idee, prozess, Ergebnis, die Reparatur und Rekonstruktion der Stadt*, Berlin, l'Internationale Bauausstellung, 1987.
- BRONSON, A.A. et al. *From Sea to Shining Sea*, Toronto, The Power Plant Art Gallery, 1987.
- GASCON, France. *Histoire en Quatre Temps*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1987.
- TOWNSEND-GAULT, Charlotte. *A Construction in Venice, Part 2, 1987, and Other Works by Melvin Charney*, New York, 49th Parallel Gallery, Centre for Contemporary Canadian Art, 1987.
- 1988 PONTBRIAND, Chantal. *The Historical Ruse – La Ruse Historique*, Toronto, The Power Plant Art Gallery, 1988.
- 1989 BLAU, Eve et Edward Kaufman. *L'architecture et son image : Quatre siècles de représentation architecturale*, Montréal, Centre Canadien d'Architecture, 1989.
- DÉRY, Louise. *Territoires d'artistes : Paysages verticaux*, Québec, Musée du Québec, 1989.
- 1990 BISSON, Pierre-Richard et al. *1890-1990 : Un siècle à bâtir 1990-2090*, Montréal, L'Ordre des Architectes du Québec, 1990.
- BOURDON, David et al. *Seoul Art Festival: An Invitational Exhibition of Contemporary Painting*, Seoul, Corée du Sud, National Museum of Contemporary Art, 1990.

- 1991 DÉRY, Louise. *Un archipel de désirs : les artistes du Québec sur la scène internationale*, Québec, Musée du Québec, 1991.
- DANIEL, Françoise. *Pierre Restany, le Cœur et la Raison*, Morlaix, France, Musée des Jacobins, 1991.
- V^e Exposition Internationale de l'Architecture, Biennale di Venezia, Milan, Éditions Electa, 1991.
- LAFRAMBOISE, Alain et al. *Corriger les lieux – après la photographie de voyage*, Montréal, Centre de photographies actuelles Dazibao et revue Trois, 1991.
- NADEAU, Michel. *Le Musée du Québec en Images 2 : Chefs-d'œuvre de la Collection*, Québec, Musée du Québec, 1991.
- 1992 BALBONI, Roger, et al. *La Traversée des Mirages*, Troyes, France, Transfrontières, 1992.
- GODMER, Gilles et Réal Lussier. *Pour la Suite du Monde*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1992.
- 1993 TOWNSEND-GAULT, Charlotte. «Wavelength to Paternity: Epistemology with a Camera» in *Frame of Mind: Viewpoints on Photography in Contemporary Canadian Art*, Banff, Alberta, Walter Phillips Gallery, The Banff Centre for the Arts, 1993.
- 1994 DETHIER, Jean et Alain Guiheux. *La Ville : Art et Architecture en Europe, 1870-1993*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1994.
- 1995 BOHM-DUCHEN, Monica (sous la dir. de). *After Auschwitz: Responses to the Holocaust in Contemporary Art*, London, Northern Centre for Contemporary Art, Sunderland et Lund Humphries Publishers, 1995.
- 2000 VII^e Exposition Internationale de l'Architecture, Biennale di Venezia, Venise, Éditions Marsilio, 2000.
- ARTICLES ET ESSAIS**
- 1967 BURNS, James T. «A Gallant Try: Canadian national pavilion design competition for 1970», *Progressive Architecture*, vol.48, n° 8, août 1967, p. 164-165.
- ZEVI, Bruno. «Progetto canadese per Osaka '70», *L'Architettura*, vol. 13, n° 8, décembre 1967, p. 526-528.
- 1969 ROBILLARD, Yves. «L'utopie en œuvre», *La Presse*, 16 août 1969.
- 1972 BERGER, Sarah. «The Real Housing Project», *Canadian Dimension*, vol. 8, n° 8, août 1972, p. 11-18
- TZONIS, Alexander. «Un monument contre les massacres et la terreur», *Le Carré Bleu*, janvier 1972, p. 13-16.
- THÉRIAULT, Normand. «Montréal : Une expo qu'elle méritait», *Médiart*, vol. 1, n° 7, juin 1972, p. 1-8.
- 1973 ROZON, René. «Entretien avec Melvin Charney : La Ville au Musée», *Vie des Arts*, n° 69, Hiver 1973, p. 29-33.
- 1976 KUHN, Catherine. «Culture shock», *Village Voice*, 2 août 1976, p. 91.
- McCONATHY, Dale. «Corridart: Instant Archeology in Montreal», *Artscanada*, n°s 206/207, juillet-août 1976, p. 36-45.
- GOLDIN, Amy. «Report from Toronto and Montreal», *Art in America*, vol. 65, n° 2, mars-avril 1977, p. 35-47.
- 1978 PONTBRIAND, Chantal. «Melvin Charney : Entretien», *Parachute*, n° 13, hiver 1978, p. 26-30.
- CHANG, Ching-Yu. «Corridart: The Houses of Sherbrooke Street», *Process: Architecture*, n° 5, mars 1978, p. 124-127.
- PATTON, Andrew. «Melvin Charney at the Art Gallery of Ontario», *Artist's Review*, n° 13, avril 1978, p. 12-13.
- 1979 RICHARD, Paul. «More is More: The Rapprochement of Architecture and Art», *The Washington Post*, 8 février, 1979.
- RUSSELL, John. «Art: Where to See the New Work», *The New York Times*, 8 juin, 1979, p. C-1, C-20.
- TOUPIN, Gilles. «Charney : L'Architecture Archéologique», *La Presse*, 10 novembre, 1979.
- LAMOUREUX, Johanne. «Melvin Charney, ou l'illusion de la preuve», *Parachute*, n° 17, hiver 1979, p. 66-67.

- 1980 HOULD, Claudette. «Melvin Charney, ou les traces d'une mémoire collective», *Vie des Arts*, vol. 24, n° 98, Printemps 1980, p. 78-79.
- NEEDHAM, Gerald. «Melvin Charney: Constructs and Concepts», *Artscanada*, n°s 234-235, avril-mai 1980, p. 24-26.
- FREEDMAN, Adele. «Building Metaphors – literally», *The Globe & Mail*, 13 décembre, 1980.
- BARBER, Bruce. «Architectural References: Post-modernism, Primitivism and Parody in the Architectural Image», *Parachute*, n° 21, hiver 1980, p. 5-12.
- BAIRD, George. «Melvin Charney», in *Contemporary Architects*, Londres et New York, Muriel Emanuel, ed., St. Martin's Press, 1980.
- 1981 WERNER, Frank. «Architektur und Fantasi», *Bauwelt*, n° 3, janvier, 1981, p. 78.
- BURKHARDT, Lucius. «Melvin Charney», *Werk und Zeit*, n° 4, avril 1981, p. 26.
- SHAPIRO, Barbara. «Form Follows Form – Pictures by Architects», *Trace*, vol. 1, n° 2, avril 1981, p. 7-15.
- BENTLEY MAYS, John. «Artist – Architect Still Gives Against the Greying», *The Globe & Mail*, 24 septembre, 1981.
- McDOUGALL, Ian et Cathy Peake. «Melvin Charney», *Transition*, vol. 2, n° 2, juin 1981, p. 7-10.
- DURAND, Daniel. «Running Fence et Corridart», *Fifth Column*, vol. 2, n° 1, McGill University, automne 1981, p. 28-31.
- 1982 BATTISTI, Eugenio. «Contro l'International Style», *Casa del Libro*, janvier 1982, p. 24-27.
- COHEN, Ronny H. «Citysite Sculpture Visual Arts Ontario» *Artforum*, vol. 21, n° 5, janvier 1982, p. 83.
- SCHULZE, Franz. «It's all in a matter of course with new MCA gift wrapping», *Chicago Sun-Times*, 30 mai, 1982, p. 84.
- BENTLEY MAYS, John. «Citysite Under Construction», *Globe & Mail*, 5 juin, 1982.
- VIAU, René. «A Chicago Construction de Charney : un étrange monument», *Le Devoir*, 14 juin 1982.
- COHEN, Stuart. «Chicago Style Layering» *Skyline*, The Institute for Architecture and Urban Studies, juillet 1982, p. 26.
- BERNSTEIN, William et Ruth Cawker. «Corridart, Montreal», p. 80-83, et «A Lethbridge Construction» p. 214-215 in *Contemporary Canadian Architecture*, Toronto, Fitzhenry & Whiteside, 1982, 1988.
- MORGAN, Ann Lee. «A Chicago Letter», *Art International*, vol. XXX, n°s 9-10, novembre-décembre, 1982, p. 70-80.
- BODDY, Trevor. «The Canadians Unmounted», *Skyline*, The Institute for Architecture and Urban Studies, décembre, 1982, p. 31.
- 1983 WILKEN, Karen. «Toronto, Public Spaces and Private Visions», *Art News*, vol. 82, n° 1, janvier, 1983.
- HUTCHISON, Bill. «To Build a House in Paradise», *The Whig-Standard Magazine*, 16 mars 1983, p. 9-10.
- NIXON, Virginia. «Melvin Charney – Architectural Sculpture», *The Canadian Forum*, vol. LXIII, n° 728, mai 1983, p. 18-19, 41.
- MERLING, Mitchell. «Truth and Architecture», *The Fifth Column*, vol. 4, n° 1, McGill University, automne 1983, p. 5-6.
- GRENVILLE, Bruce. «Melvin Charney», *Parachute*, n° 32, novembre 1983, p. 36-37.
- FORSTER, Kurt W. «Contradictions of Preservation and Destruction», *Architext*, décembre 1983, p. 3-5.
- 1984 LAMOUREUX, Johanne. «Mémoire de musées / Figures d'amnésie», *Parachute*, n° 33, février 1984, p. 24-28.
- RICHARDS, Larry. «Loving, Obeying, Defying, Orders», *Parachute*, n° 36, septembre-novembre 1984, p. 32-37.
- 1985 GRAZIOLI, Elio. «Aurora Borealis», *Flash Art*, n° 124, oct.-nov. 1985, p. 54-55.
- 1986 MILLET, Catherine. «Venise, l'art et l'alchimie», *art press*, n° 103, mai 1986, p. 60-61.
- VANLAETHEM, France. «Éditorial : L'Urgence de la critique», *ARQ – Architecture Québec*, n° 31, juin 1986.

- SOUTIF, Daniel. « Une Biennale... », *Libération*, juillet 1986, p. 29.
- TOWNSEND-GAULT, Charlotte. « XLII^e Biennale d'Arte di Venezia », *Canadian Art*, vol. 3, n^o 3, automne 1986, p. 100-103.
- 1987 LEPAGE, Jocelyne. « Melvin Charney, montréalais, québécois et psychanalyste du bâtiment », *La Presse*, 31 janvier 1987, p. F1.
- LAMOUREUX, Johanne. « Construction à Venise », *ARQ – Architecture Québec*, n^o 35, février 1987, p. 24-25.
- FREEDMAN, Adele. « Gardens Grow as Artworks in Montreal » *The Globe & Mail*, 26 septembre 1987, p. C5.
- LE GRAND, Louis. « Melvin Charney : un architecte, un plan, un parc », *Le Devoir*, 12 décembre 1987, p. 66.
- 1988 LAMOUREUX, Johanne. « Melvin Charney, l'architecture mise en jeu » *art press*, n^o 123, mars 1988, p. 21-23.
- 1989 LAMBERT, Phyllis. « Garden and Park » in *Metropolitan Mutations – The Architecture of Emerging Public Spaces*, Detlef Mertins (sous la dir. de), The Royal Architectural Institute of Canada, Little Brown & Co., Toronto, 1989, p. 215-220.
- McCLUNG, William Alexander. « A Place for Time: The Architecture of Festivals and Theatres », in *Architecture and its Image: Four Centuries of Architectural Representation*, Montréal, Centre Canadien d'Architecture, Cambridge, Londres, The MIT Press, 1989.
- MARTIN, Louis. « L'Architecture comme roman : entretien avec Melvin Charney », *Parachute*, n^o 56, octobre-décembre 1989, p. 9-11.
- RAGOT, Gilles. « La maison des fonds », *L'architecture d'aujourd'hui*, n^o 262, avril 1989, p. 28-29.
- 1990 RESTANY, Pierre. « Melvin Charney: Giardino-sculpture del CCA a Montreal » *Domus*, n^o 712, Milan, janvier 1990, p. 6-7.
- BÉDARD, Catherine. « Territoires d'artistes : Paysages verticaux », *Parachute*, n^o 57, janvier-mars 1990, p. 33-34.
- DUNCAN, Ann. « L'artiste Melvin Charney transforme un terrain vague en un parc magique », *Trames*, vol. 2, n^o 3, 1990, p. 74-76.
- HUME, Christopher. « Oasis of Urbanity », *Landscape Architecture*, vol. 80, n^o 2, février 1990, p. 30-33.
- FORGEY, Benjamin. « Reflections in a City Garden: The Canadian Centre of Architecture, Apple of Montreal's Eye », *Washington Post*, 22 sept 1990, p. D1 et D5.
- TALLMAN, Katherine. « Arcadia and Architecture: History, Allegory and Greenery Thrive Side by Side in the CCA Garden », *Montreal Magazine*, n^o 7, sept. 1990, p. 34-36.
- DUMONT, Jean. « Melvin Charney à la galerie René Blouin », *Le Devoir*, 6 octobre 1990, p. C-11.
- LANDECKER, Heidi. « Garden Allegory », *Architecture: The AIA Journal*, vol. 79, n^o 12, décembre 1990, p. 60-64.
- 1991 BÉDARD, Catherine. « Melvin Charney », *Parachute*, n^o 61, janvier-mars 1991, p. 58-60.
- FULFORD, Robert. « Icons and Allegories: The Sculpture Garden of Melvin Charney », *Canadian Art*, printemps 1991, vol. 8, n^o 1, p. 52-59.
- FISETTE, Serge. « Melvin Charney, La sculpture et l'écho », *Espace Sculpture*, été 1991, vol. 7, n^o 4, p. 25-27.
- LAMOUREUX, Johanne. « Une scénographie réversible : L'Œuvre de Melvin Charney pour la place Berri », *ARQ – Architecture Québec*, n^o 63, octobre 1991, p. 12-14.
- ADAMCZYK, Georges. « Le Vieux-Port de Montréal et la rue de la Commune », *ARQ – Architecture Québec*, n^o 64, novembre 1991, p. 28.
- DUBOIS, Christine. « Melvin Charney », *Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal*, vol.2, n^o 5, décembre 1991-janvier 1992.
- 1992 DÉRY, Louise. « Charney : le pouvoir de transfiguration », *ARQ – Architecture Québec*, n^o 65, Février 1992, p. 33.

- CHASLIN, François. « Architectes en désir des arts », *Les Cahiers du Musée d'art moderne*, Centre Georges-Pompidou, printemps 1992, p. 54.
- KARCH, Pierre. « Les souvenirs spatialisés de Melvin Charney », *Vie des Arts*, n° 146, printemps 1992, p. 56.
- BODDY, Trevor. « Les jardins de Melvin Charney au Centre d'Architecture de Montréal », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 277, Octobre 1991, p. 31-35.
- VERNES, Michel. « Paysages d'ici et d'ailleurs : sur l'architecture outre mesure de Melvin Charney », *ARCHI-CREE*, n° 248, juin-juillet 1992, p. 88-97.
- LAMBERT, Phyllis. « SomePLACE – Architecture in Canada and the Canadian Centre for Architecture » *CENTER – A Journal for Architecture in America*, vol. 7, Center for American Architecture and Design, Austin, The University of Texas et Rizzoli, 1992, p. 10-24.
- NANJO, Fumio et Dana Friis-Mahsen. « Art integrated into architecture: Melvin Charney », *Space Design*, numéro hors-série, novembre 1992, p. 46-47.
- DRUMMOND, Derek. « Anniversary Gift – Place Berri », *Landscape Architecture*, décembre 1992, p. 68-69.
- 1993 BALINT, Juliana. « Skulpturen im Park », *MD: Moebel interior design*, vol. 39, n° 2, février, 1993, p. 26-29.
- VIGANO, Vanessa. « Parables and Other Allegories: the Work of Melvin Charney », *Metamorfosi*, 1993, p. 60-61
- ADAMCZYK, Georges. « Le petit Vitruve infatigable », *Possibles*, Vol 18, n° 1, hiver 1994, p. 100-108.
- 1994 CHEVRIER, Jean-François. « Melvin Charney », *Galleries Magazine*, février-mars 1994, p. 58-61.
- DUNCAN, Ann. « All Around Town », *The Gazette*, le 19 mars, 1994.
- 1995 WOOD, Elizabeth. « Le Jardin du Centre Canadien d'Architecture: Transient Beauty at the Crossroads », *Espace*, n° 31, printemps 1995, p. 6-10 et couverture.
- MILLET, Catherine. « Interview : Melvin Charney, explorateur de la mémoire collective », *art press*, n° 202, mai 1995, p. 56-60.
- REGIMBALD, Manon. « L'abîme de la répétition : Melvin Charney », *Protée*, vol. 23, n° 3, Les Éditions de l'Université de Québec à Chicoutimi, automne 1995, p. 84-93.
- REGIMBALD, Manon. « In situ, le sublime » in *Place and Embodiment*, P. T. Karjalainen et P. von Bonsdorff (sous la dir. de), *The Proceedings of the XIII International Congress of Aesthetics*, University of Helsinki, 1995, p. 79-86.
- 1996 RUSSELL, Bruce Hugh. « Melvin Charney », *The Canadian Encyclopedia*, Edmonton, Alberta, Hurtig Publishers Ltd. McClelland & Stewart Inc.
- COUËLLE, Jennifer. « Penser le lieu : Melvin Charney », *Le Devoir*, 9 décembre, 1996, p. C7.
- DRUMMOND, Gavin. « Adventures in the Known World: Melvin Charney Creates Art out of Architectural Essences », *The Gazette*, Montréal, 14 décembre, 1996, p. H1, H2.
- VANLAETHEM, France. « Melvin Charney », *Dictionnaire de l'architecture moderne et contemporaine*, Paris, IFA et Hazan, 1996.
- 1997 REGIMBALD, Manon. « Autour d'UN DICTIONNAIRE de Melvin Charney / Exposition à la Fondation pour l'Architecture à Bruxelles » *Architecture At*, n° 148, octobre-novembre 1997, p. 62-63.
- 1998 BENSMAIL, Sadri et Salwa Boughaba. « Le jardin comme métaphore de la ville et de ses thèmes : Une interprétation de la ville de Montréal, Melvin Charney » in « Mégapole / espace mentale » *Les Cahiers de l'Institut Art et Ville*, n° 17, Institut Art et Ville, 1998, p. 26-35
- MARIE, Cécile. « Melvin Charney » *Parachute*, n° 89, janvier-mars 1998, p. 37-38.
- LIPSTADT, Hélène, et Michèle Picard. « Corridart: Public Space Destroyed and Remembered » in *Architecture and Ideas*, Ottawa, L'Institut de recherche en histoire de l'architecture, Carleton University, 1998, p. 76-91.

- REGIMBALD, Manon. « D'entre les arts, l'in situ », *Mosaic*, Vol. 31, n° 4, décembre 1998, University of Manitoba, p. 99-121.
- 1999 CHARRE, Alain. « Melvin Charney : Pour une culture du regard », *VISUEL(S) revue d'arts*, n°s 7-8, automne 1999, p. 18-22.
- BAGG, Shannon, « Melvin Charney and the Temple of Jerusalem », *Journal de la Société pour l'étude de l'Architecture au Canada*, vol. 24, n° 2, 1999, p. 50-60.
- 2000 LEHMANN, Henry. « Charney turns news-making into an art form », *The Gazette*, 3 juin 2000, p. J-6.
- LAMOUREUX, Johanne. « Melvin Charney », *Casabella*, n° 681, août 2000, p. 90-91.
- MAYS, John Bentley. « Architecture is all just a matter of percentages », *The National Post*, 20 juin 2000, p. B4.
- BÉRET, Chantal. « Biennale de Venise, du bien et du beau, ni plus, ni moins / Ethically Correct in Venice », *art press*, n° 260, septembre 2000, p. 4-51.
- SABIN, Stepfana. « Aus dem irdischen Paradies ist ein himmlischer Park geworden », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, n° 255, 2 novembre 2000, p. R4.
- 2001 CONNOLLY, Jocelyne. « Installer une histoire urbaine : ordonnance complexifiée / Melvin Charney, UN DICTIONNAIRE... », *Etc, Revue de l'art actuel*, n° 52, décembre 2000-février 2001, p. 68-71.
- CHEVRIER, Jean-François. « La discipline et l'art du document : Melvin Charney, UN DICTIONNAIRE... », *Cahiers thématiques : architecture, histoire / conception, École d'architecture de Lille*, février 2001, p. 242-253.
- REGIMBALD, Manon. « La place de l'Assemblée nationale de Melvin Charney », *Espace*, n° 56, été 2001, p. 32-35.
- VASTEL, Michel. « Portrait : l'homme qui plantait des sculptures », *L'Actualité*, vol. 26, n° 9, juin 2001, p. 79-84.
- REDFERN, Christine. « Interview: Melvin Charney », *Canadian Art*, vol. 18, n° 4, hiver 2001, p. 48-52.
- 2002 SLOAN, Johanne. « Corridart revisitée », *Spirale*, n° 182, janvier-février 2002, p. 34-35.

LISTE DES ILLUSTRATIONS

Sauf mention contraire, les œuvres font partie de la collection de l'artiste. Les œuvres marquées d'un astérisque ne font pas partie de l'exposition

LES PHOTOGRAPHIES

- 1 *La Maison de Rivière-des-Prairies*, 1975
Épreuve argentique à la gélatine
34,2 x 22,9 cm

Montréal : Les silos et les élévateurs à grain
- 2 *Entrée du Canal-de-Lachine, Port de Montréal*, 1956
Épreuve argentique à la gélatine
27,8 x 35,4 cm
- 3 *Silos et élévateur à grain n° 2, Port de Montréal (avec le Marché Bonsecours, rue Saint-Paul)*, 1969
Épreuve argentique à la gélatine
23,4 x 34,8 cm
Collection Centre Canadien d'Architecture, Montréal
- 4 *Canal-de-Lachine, Montréal (vue, avec réflexion, de la cabine de pilotage)*, 1956
Épreuve argentique à la gélatine
23,4 x 34,8 cm
Collection Centre Canadien d'Architecture, Montréal
- 5 *Canal-de-Lachine, Montréal (avec les silos de Ogilvy Flour Co.)*, 1956
Épreuve argentique à la gélatine
34,9 x 23,4 cm
Collection Centre Canadien d'Architecture, Montréal

Montréal : Les rues
- 6 *Rue Saint-Paul Ouest, Montréal*, 1956
Épreuve argentique à la gélatine
34,5 x 23 cm
- 7 *Rue Saint-Pierre, Vieux-Montréal*, 1956
Épreuve argentique à la gélatine
34,7 x 23,3 cm
- 8 *Rue Saint-Paul Ouest, Montréal*, 1956
Épreuve argentique à la gélatine
34,4 x 23,1 cm
- 9 *Ruelle, Vieux-Montréal*, 1957
Épreuve argentique à la gélatine
34,3 x 22,9 cm
- 10 *Rue de Vaudreuil, Montréal*, 1956
Épreuve argentique à la gélatine
34,5 x 23,1 cm
- 11 *Ruelle, Vieux-Montréal*, 1957
Épreuve argentique à la gélatine
34,1 x 22,8 cm
- 12 *Fonte, rue Notre-Dame, Montréal*, 1956
Épreuve argentique à la gélatine
34,7 x 23,2 cm
Collection Centre Canadien d'Architecture, Montréal
- 13 *Rue Saint-Pierre, Montréal*, 1957
Épreuve argentique à la gélatine
23 x 34,3 cm
- 14 *Jardins urbains : rue Hôtel-de-Ville, Montréal*, 1971
Épreuve argentique à la gélatine
34,8 x 23,3 cm
Collection Centre Canadien d'Architecture, Montréal
- 15 *Jardins urbains : Terrasse Prince-de-Galles, rue Sherbrooke, Montréal*, 1956
Épreuve argentique à la gélatine
34,6 x 23,4 cm
Collection Centre Canadien d'Architecture, Montréal
- 16 *Arbres dans la rue, La Petite Patrie, Montréal*, 1964
Épreuve argentique à la gélatine
34,3 x 23 cm
- 17 *The Main... Montréal*, 1965
Montage : boulevard Saint-Laurent, entre la rue Sainte-Catherine et le boulevard René-Lévesque, Montréal
Côté est : panoramique, montage de 12 épreuves argentiques à la gélatine sur 2 cartons. Panneau 1 : 44,5 x 111,6 cm; panneau 2 : 44,5 x 91,6 cm
Côté ouest : panoramique, montage de 17 épreuves argentiques à la gélatine sur 3 cartons. Panneau 3 : 44,5 x 111,5 cm; panneau 4 : 44,5 x 120 cm; panneau 5 : 44,5 x 126,6 cm

La Méditerranée : Les temples grecs

- 18 Temple de la « Concorde », Agrigente, Sicile, 1961
Épreuve argentique à la gélatine
34,2 x 22,8 cm
- 19 Temple de Poséidon, Ségeste, Sicile (vue depuis le paysage), 1961
Épreuve argentique à la gélatine
23,2 x 34,5 cm
Collection Centre Canadien d'Architecture, Montréal
- 20 Temple de Poséidon, Ségeste, Sicile (vue de l'intérieur), 1961
Épreuve argentique à la gélatine
23,2 x 27,6 cm
Collection Centre Canadien d'Architecture, Montréal
- 21 Les Colonnes, Temple de Poséidon, Ségeste, Sicile, 1961
Épreuve argentique à la gélatine
22,8 x 34,2 cm
- 22 Les Colonnes, Temple de Poséidon, Ségeste, Sicile, 1961
Épreuve argentique à la gélatine
34,4 x 23 cm

La Grèce et la Sicile

- 23 Monastères, Meteora, Grèce, 1961
Épreuve argentique à la gélatine
34,4 x 23,9 cm
- 24 Chapiteau, cloître, Sicile, 1961
Épreuve argentique à la gélatine
22,9 x 34,3 cm
- 25 Monastères, Meteora, Grèce, 1961
Épreuve argentique à la gélatine
34,2 x 22,8 cm
- 26 Colonne, cloître, Sicile, 1961
Épreuve argentique à la gélatine
34,2 x 23 cm
- 27 Ville sur la colline, Sicile, 1961
Épreuve argentique à la gélatine
22,9 x 34,3 cm
- 28 Ville sur la colline, Sicile, 1961
Épreuve argentique à la gélatine
22,8 x 34,1 cm

La Turquie

- 29 Istanbul, près de Hagia Sophia, Turquie, 1961
Épreuve argentique à la gélatine
34,8 x 23,4 cm
Collection Centre Canadien d'Architecture, Montréal
- 30 Montagnes, est de Kirsehir, Turquie, 1961
Épreuve argentique à la gélatine
23,1 x 34,1 cm

- 31 Maison en construction, est de Kirsehir, Turquie, 1961
Épreuve argentique à la gélatine
23,8 x 34,7 cm
- 32 Nord de Kayseri, Turquie, 1961
Épreuve argentique à la gélatine
23,3 x 34,5 cm
Collection Centre Canadien d'Architecture, Montréal
- 33 Maison, route entre Konya et Aksaray, Turquie, 1961
Épreuve argentique à la gélatine
23 x 34,5 cm

La Turquie : La Cappadoce

- 34 Église Saint-Jean-Baptiste, Cappadoce, Cavusin, Turquie, 1961
Épreuve argentique à la gélatine
34,8 x 23,2 cm
Collection Centre Canadien d'Architecture, Montréal
- 35 Église Saint-Jean-Baptiste, Cappadoce, Cavusin, Turquie, 1961
Détail
Épreuve argentique à la gélatine
23,1 x 34,8 cm
Collection Centre Canadien d'Architecture, Montréal
- 36 Cappadoce, Urgüp, Turquie, 1961
Épreuve argentique à la gélatine
23,3 x 34,6 cm
Collection Centre Canadien d'Architecture, Montréal

La Turquie : Les caravansérails

- 37 Portique d'entrée, caravansérail, route entre Kayseri et Konya, Turquie, 1961
Épreuve argentique à la gélatine
34,5 x 24,8 cm
- 38 Portique d'entrée, caravansérail, route entre Kayseri et Aksaray, Turquie, 1961
Épreuve argentique à la gélatine
34,2 x 23,2 cm
- 39 Détail, portique, caravansérail, route entre Kayseri et Aksaray, Turquie, 1961
Épreuve argentique à la gélatine
34,4 x 23,3 cm
- 40 Détail, portique, caravansérail, route entre Kayseri et Aksaray, Turquie, 1961
Épreuve argentique à la gélatine
34,2 x 22,8 cm
- 41 Intérieur du portique, caravansérail, route entre Kayseri et Konya, Turquie, 1961
Épreuve argentique à la gélatine
34,5 x 23,2 cm

- 42 Oratoire, caravansérail Sultan Han, route entre Kayseri et Sivas, Turquie, 1961
Épreuve argentique à la gélatine
34,4 x 23,2 cm
- 43 Détail, portail, cour du caravansérail Sultan Han, route entre Kayseri et Sivas, Turquie, 1961
Épreuve argentique à la gélatine
34,3 x 23 cm
- 44 Détail, portail, cour du caravansérail Sultan Han, route entre Kayseri et Sivas, Turquie, 1961
Épreuve argentique à la gélatine
34,4 x 22,8 cm
- 45 Détail, oratoire, caravansérail Sultan Han, route entre Kayseri et Sivas, Turquie, 1961
Épreuve argentique à la gélatine
23 x 34,8 cm
- 46 Intérieur, cour du caravansérail Sultan Han, route entre Kayseri et Sivas, Turquie, 1961
Épreuve argentique à la gélatine
34,2 x 23,1 cm
- 47 Colonne, cour du caravansérail Sultan Han, route entre Kayseri et Sivas, Turquie, 1961
Épreuve argentique à la gélatine
34,4 x 23,1 cm

Le Québec

- 48 La Maison de Rivière-des-Prairies, rue Robert, 1975
Épreuve argentique à la gélatine
23,1 x 34,1 cm
- 49 Les Maisons, Trois-Rivières, 1975
Épreuve argentique à la gélatine
23,1 x 34,2 cm
- 50 Pichette Nettoyeur, Trois-Rivières, 1975
Épreuve argentique à la gélatine
23,2 x 34,4 cm
- 51 Maison, Carignan, Québec, 1975
Épreuve argentique à la gélatine
22,8 x 34,3 cm
- 52 Maison au bord de la route, Saint-Hubert, Québec, 1975
Épreuve argentique à la gélatine
22,8 x 34,3 cm
- 53 Maison, Saint-Rémi, Québec, 1987
Épreuve argentique à la gélatine
22,8 x 34,2 cm
- 54 Maison, Saint-Rémi, Québec, 1987
Épreuve argentique à la gélatine
22,9 x 34,2 cm
- 55 Maison, Lachine, Québec, 1977
Épreuve argentique à la gélatine
22,9 x 34,5 cm
- 56 Maison, Hampstead, Québec, 1977
Épreuve argentique à la gélatine
22,9 x 34,2 cm

- 57 Logements des mineurs, Noranda, Rouyn-Noranda, 1976
Épreuve argentique à la gélatine
23,3 x 34,8 cm
Collection Centre Canadien d'Architecture, Montréal
- 58 Garage, Eastman, Québec, 1988
Épreuve argentique à la gélatine
34,5 x 22,8 cm
- 59 Grange, Sainte-Catherine de Hatley, Québec, 1988
Épreuve argentique à la gélatine
34,5 x 22,8 cm
- 60 Scierie, Saint-Malo, Québec, 1978
Épreuve argentique à la gélatine
22,9 x 34 cm
- 61 Garage, Lennoxville, Québec, 1977
Épreuve argentique à la gélatine
22,9 x 34,2 cm
- 62 Immeuble à logements, Villeray, Montréal, 1998
Épreuve argentique à la gélatine
22,8 x 34,3 cm
- 63 Hangars de chargement, La Prairie, Québec, 1987
Épreuve argentique à la gélatine
23 x 34,5 cm

Les Prairies canadiennes

- 64 New Dayton, Alberta, 1985
Épreuve argentique à la gélatine
27,2 x 29,4 cm
Collection Centre Canadien d'Architecture, Montréal
- 65 Maison et magasin, Milk River, Alberta, 1985
Épreuve argentique à la gélatine
23,3 x 34,8 cm
Collection Centre Canadien d'Architecture, Montréal
- 66 Garage, Lethbridge, Alberta, 1985
Épreuve argentique à la gélatine
23 x 34,5 cm
- 67 Garage, Saskatoon, Canada, 1988
Épreuve argentique à la gélatine
22,9 x 34,2 cm
- 68 Milk River, Alberta, 1985
Épreuve argentique à la gélatine
23,2 x 34,9 cm
Collection Centre Canadien d'Architecture, Montréal

LES PHOTOGRAPHIES ASSEMBLÉES

- 69 MONUMENTS: Zachariaiah's Tomb, Kidron Valley (Valley of Jehosophat), Jerusalem, 1994
Montage : 4 épreuves argentiques à la gélatine (35,5 x 28 cm chacune) montées sur carton 66 x 96,5 cm
Collection Franklin Templeton Investments Corp., Toronto
- 70 MONUMENTS: Zachariaiah's Tomb, Kidron Valley (Valley of Jehosophat), Jerusalem, 1994
Montage : 5 épreuves argentiques à la gélatine (35,5 x 28 cm chacune) montées sur carton 66 x 96,5 cm
Collection Richard Fogler, Toronto
- 71 THE WHITE CITY REVISITED... Tel Aviv, No. 22, 1993
Montage : 2 épreuves argentiques à la gélatine (50,5 x 40,5 cm chacune) montées sur carton 76 x 71 cm
Collection Centre Canadien d'Architecture, Montréal
- 72 THE WHITE CITY REVISITED... Tel Aviv, No. 21, 1993
Montage : 3 épreuves argentiques à la gélatine (50,5 x 40,5 cm chacune) montées sur carton 76 x 81,4 cm
Collection Centre Canadien d'Architecture, Montréal
- 73 MONUMENTS: Palais de Justice, Brussels, 1994, 1995
Montage : 4 épreuves argentiques à la gélatine (35,5 x 28 cm chacune) montées sur carton 66 x 92,7 cm
Collection Franklin Templeton Investments Corp., Toronto
- 74 MONUMENTS: Palais de Justice, Brussels, June 1994, 1995
Montage : 4 épreuves argentiques à la gélatine (35,5 x 28 cm chacune) montées sur carton 66 x 92,7 cm
- 75 Rue Bé ranger, Variations, Paris / 4, 1996-1997
Montage : 2 épreuves argentiques à la gélatine (35,5 x 28 cm chacune) montées sur carton 64 x 58 cm
- 76 Rue Bé ranger, Variations, Paris / 5, 1996-1997
Montage : 4 épreuves argentiques à la gélatine (35,5 x 28 cm chacune) montées sur carton 64 x 101,5 cm
- 77 Origins of the White City... No. 5, Paris, 1994-1995
Montage : 3 épreuves argentiques à la gélatine (50,5 x 40,5 cm chacune) montées sur carton 101,5 x 105 cm
Collection Phyllis Lambert, Montréal
- 78 Origins of the White City... No. 6, Paris, 1994-1995
Montage : 3 épreuves argentiques à la gélatine (50,5 x 40,5 cm chacune) montées sur carton 101,5 x 105 cm
Collection Phyllis Lambert, Montréal
- 79 Rue Charlot, Variations, Paris : 68 rue Charlot / 9, 1997
Montage : 3 épreuves argentiques à la gélatine (35,5 x 28 cm chacune) montées sur carton 70 x 66 cm
- 80 Rue Charlot, Variations, Paris : 68 rue Charlot / 10, 1997
Montage : 3 épreuves argentiques à la gélatine (35,5 x 28 cm chacune) montées sur carton 78 x 66 cm
- 81 Rue Charlot, Variations, Paris : 68 rue Charlot / 11, 1997
Montage : 3 épreuves argentiques à la gélatine (35,5 x 28 cm chacune) montées sur carton 70 x 66 cm
- 82 Rue Charlot, Variations, Paris : 68 rue Charlot / 12, 1997
Montage : 3 épreuves argentiques à la gélatine (35,5 x 28 cm chacune) montées sur carton 70 x 74 cm
- 83 *Parc des Buttes Chaumont, Paris, 1998... Lonely Pines, 1998
Montage : 4 épreuves argentiques à la gélatine (35,5 x 28 cm chacune) montées sur carton 63 x 96,5 cm
- 84 Le Potager du Roi, Versailles, 1988... Macintosh, Spartan & Golden Delicious / 3 / 1 / 2, 1998
Ensemble de 3 montages de 4 épreuves argentiques à la gélatine (28 x 35,5 cm chacune) montées sur carton 47,3 x 147,3 cm (chaque montage)
Collection William Mauer, Montréal
- 85 Le Potager du Roi, Versailles, 1988... Macintosh, Spartan & Golden Delicious / 4, 1998
Montage : 4 épreuves argentiques à la gélatine (28 x 35,5 cm chacune) montées sur carton 46 x 148 cm
Collection Centre Canadien d'Architecture, Montréal
Don de Nicholas Olsberg en l'honneur du 10^e anniversaire du CCA
- 86 Trees... via dell'Arancera, Borghese Gardens, Rome, November 2000 / No. 4, 2001
Montage : 4 épreuves argentiques à la gélatine (49,2 x 37,2 cm chacune) montées sur carton 182,9 x 61 cm

87. *Trees... East Boothbay, Maine, July 2000 / No. 30, 2001*
Montage : 4 épreuves argentiques à la gélatine (49,2 x 37,2 cm chacune) montées sur carton 182,6 x 61 cm
88. *Trees... East Boothbay, Maine, July 2000 / No. 31, 2001*
Montage : 4 épreuves argentiques à la gélatine (49,2 x 37,2 cm chacune) montées sur carton 182,6 x 61 cm
Collection Richard W. Ivey, Toronto
89. *Trees... East Boothbay, Maine, July 2000 / No. 32, 2001*
Montage : 4 épreuves argentiques à la gélatine (49,2 x 37,2 cm chacune) montées sur carton 182,6 x 61 cm
90. *Trees... East Boothbay, Maine, July 2000 / No. 33, 2001*
Montage : 4 épreuves argentiques à la gélatine (49,2 x 37,2 cm chacune) montées sur carton 182,6 x 61 cm
91. *Trees on the Edge... East Boothbay, Maine, July 2000 / No. 12, 2001*
Montage : 3 épreuves argentiques à la gélatine (25,5 x 34 cm chacune) montées sur carton 61 x 118 cm
92. *Trees on the Edge... East Boothbay, Maine, July 2000 / No. 11, 2001*
Montage : 4 épreuves argentiques à la gélatine (25,5 x 34 cm chacune) montées sur carton 61 x 118 cm
93. *Trees on the Edge... East Boothbay, Maine, July 2001 / No. 12, 2001*
Montage : 4 épreuves argentiques à la gélatine (25,5 x 34 cm chacune) montées sur carton. 61 x 118 cm
94. **Variations on a Tree... via dell'Arancera, Borghese Gardens, Rome, November 2000 / No. 14, 2001*
Montage : 6 épreuves numériques par procédé chromogène (20,4 x 30,4 cm chacune) montées sur carton 120 x 75 cm
95. **Variations on a Tree... via dell'Arancera, Borghese Gardens, Rome, November 2000 / No. 15, 2001*
Montage : 4 épreuves numériques par procédé chromogène (30,4 x 20,4 cm chacune) montées sur carton 96 x 58 cm

LES PHOTOGRAPHIES PEINTES

96. *In Flight... De Stijl as a Prairie Dog, 1990*
Pastel à l'huile et acrylique sur épreuve argentique à la gélatine et vélin montés sur masonite 188 x 91,5 cm
Collection Richard Cooper, Toronto
97. **The House in St. Bonaventure, 1978*
Crayon gras sur épreuve argentique à la gélatine 40 x 55 cm
Collection Jared Sable, Toronto
98. **In Flight... An American Portrait, 1990*
Pastel à l'huile et acrylique sur épreuve argentique à la gélatine et vélin montés sur masonite 188 x 91,5 cm
Collection Tory, Tory, Deslauriers & Binnington, Lawyers, Toronto
99. *Parable No. 3... La Prairie, 1990*
Pastel à l'huile et acrylique sur épreuve argentique à la gélatine et vélin montés sur masonite 188 x 91,5 cm
Collection Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa
Don de Martin Storm, Toronto
100. *Parable No. 4... Segesta, 1990*
Pastel à l'huile et acrylique sur épreuve argentique à la gélatine et vélin montés sur masonite 188 x 91,5 cm
Collection Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa
Don de Martin Storm, Toronto
101. *Trois-Rivières, No. 1... Dancing De Stijl Study, 1990*
Pastel sur xerox d'une épreuve argentique à la gélatine montée sur masonite 71,5 x 51,8 cm
Collection particulière, Montréal
102. *Trois-Rivières, No. 2... Dancing De Stijl Study, 1990*
Pastel sur xerox d'une épreuve argentique à la gélatine montée sur masonite 76 x 51 cm
Collection Serge Grenier, Montréal
103. **Parable No. 7... Trois-Rivières, 1990*
Pastel à l'huile sur photosérigraphie sur papier Hanji 164 x 131,5 cm
Collection Marie Atlas, Toronto

- 104 *Parable No. 5... Trois-Rivières, 1990
Pastel à l'huile et acrylique sur épreuve
argentique à la gélatine et vélin montés
sur masonite
244 x 122 cm
Collection Musée des beaux-arts de Montréal
- 105 *Parable No. 6... Trois-Rivières, 1990
Pastel à l'huile et acrylique sur épreuve
argentique à la gélatine et vélin montés
sur masonite
244 x 122 cm
Collection Musée des beaux-arts de Montréal
- 106 *This must have been the Place, 1993-1994
Pastel à l'huile sur impression au laser
sur papier montée sur carton
110,7 x 152,7 cm
Collection Brad Sherman, Toronto
- 107 *The Remains of Lenin's Tomb, 1993
Pastel à l'huile et acrylique sur épreuve
argentique à la gélatine montée sur carton
212 x 122 cm
Collection Dr Dara Charney, Montréal
- 108 *IN FLIGHT SERIES... Diên Biên Phu, May 7,
1954, 1994
Pastel à l'huile et acrylique sur épreuve
argentique à la gélatine montée sur carton
46,8 x 66 cm
Collection Ira Young, Vancouver
- 109 *IN FLIGHT SERIES... Continental Air, Los
Angeles, 1978, 1994
Pastel à l'huile et acrylique sur épreuve
argentique à la gélatine montée sur carton
55 x 66 cm
- 110 *IN FLIGHT SERIES... Dans deux secondes,
144 morts, 1994
Pastel à l'huile et acrylique sur épreuve
argentique à la gélatine montée sur carton
66 x 50 cm
- 111 *IN FLIGHT SERIES... TACA, Guatemala City,
1993, 1994
Pastel à l'huile et acrylique sur épreuve
argentique à la gélatine montée sur carton
48,2 x 66 cm
Collection John Kazanjian, Toronto
- 112 After four days, Durban counts the cost..., 1993
Pastel à l'huile et acrylique sur épreuve
argentique à la gélatine montée sur carton
213,4 x 122 cm
Collection Musée des beaux-arts de Montréal
Don du Dr et Mme Richard Rodney et famille
- 113 Parable No. 12... RCA Corp. Expansion, New York,
1992
Pastel à l'huile et acrylique sur épreuve
argentique à la gélatine montée sur carton
243,8 x 121,8 cm
Collection Jared Sable, Toronto
Avec l'aimable permission de la Sable-Castelli
Gallery, Toronto
- 114 Parable No. 11... so be it, 1992
Pastel à l'huile et acrylique sur épreuve
argentique à la gélatine et vélin montés
sur masonite
244 x 122 cm
Collection Musée des beaux-arts du Canada,
Ottawa
Don de Martin E. Kovnats, Toronto
- 115 *PARABLE SERIES... The Magus and the Steel
Works, 1994
Pastel à l'huile et acrylique sur épreuve
argentique à la gélatine montée sur carton
243,8 x 121,8 cm
Collection Fonds Régional d'Art
Contemporain de Basse-Normandie, France
- 116 Parable No. 22... Battery Park City Finally Starts,
New York, 1974, 1994-1995
Pastel à l'huile et acrylique sur épreuve
argentique à la gélatine montée sur carton
243,8 x 121,8 cm
- 117 PARABLE SERIES... With Help, Gasoline 1994
Pastel à l'huile et acrylique sur épreuve
argentique à la gélatine d'une page de journal
montée sur carton
121,8 x 243,8 cm
Collection Amesbury / Chalmers, Toronto
- 118 *PARABLE SERIES... Clenched Fists, Greased
Palms, 1994
Pastel à l'huile et acrylique sur épreuve
argentique à la gélatine d'une page de journal
montée sur carton
121,8 x 238,4 cm
Collection Musée d'art contemporain
de Montréal
- 119 Walking Stiffs... Strutting through the embers, 1993
Pastel sur épreuves laser montées sur papier
101,6 x 153 cm
Collection Jared Sable, Toronto
Avec l'aimable permission de la Sable-Castelli
Gallery, Toronto
- 120 *Mott Haven on the Run... Two Constructions, 1992
Pastel sur impression au laser montée
sur carton
101,8 x 76,3 cm
Collection Dr Tina Alter, Washington

- 121 Parable No. 9 Series: So be it... Factories are closing, museums are opening, but all the nudes have descended the stairs, 1992
Pastel sur épreuves laser sur papier montées sur carton
115 x 233 cm
Collection Musée d'art contemporain de Montréal
- 122 Parable n° 9... ainsi soit-il : les usines ferment, les musées ouvrent, 1992
Construction en bois, partiellement peinte et vernie, aluminium laqué et peinture acrylique sur épreuves argentiques à la gélatine montées sur papier et sur panneaux de bois.
Détail. 400 x 1 219 x 410 cm
Collection Musée d'art contemporain de Montréal
- 123 Parable n° 9... ainsi soit-il : les usines ferment, les musées ouvrent, 1992
Construction en bois, partiellement peinte et vernie, aluminium laqué et peinture acrylique sur épreuves argentiques à la gélatine montées sur papier et sur panneaux de bois
400 x 1 219 x 410 cm
Collection Musée d'art contemporain de Montréal
- 124 * RE: Visions of the Temple... No. 28, following the bombing of a bus shelter at Beit Lid killing Israeli soldiers, January 1995, 1996-1998
Pastel à l'huile et acrylique sur impression laser sur papier montée sur carton
101,5 x 74 cm
Collection The Israel Museum, Jérusalem
- 125 *Parable No. 26... RE: Visions of the Temple, 1995-1996
Pastel à l'huile et acrylique sur épreuve argentique montée sur carton
213,4 x 121,5 cm
Collection Agnes Etherington Art Centre, Kingston
- 126 Fathers and Sons / 2, 1996-1997
Pastel à l'huile et acrylique sur impression laser montée sur carton
121,5 x 81,2 cm
Collection Ludmer, Montréal
- 127 Fathers and Sons..., 1996-1997
Pastel à l'huile et acrylique sur impression laser montée sur carton
182,5 x 121,7 cm
- 128 The Nation..., 1995
Pastel à l'huile et acrylique sur impression laser montée sur carton
121,8 x 152,2 cm
Collection RBC Financial Group, Toronto
- 129 The Nation: Epic Political Alignments Often Are..., 1995
Pastel à l'huile et acrylique sur impression laser montée sur carton
121,8 x 213 cm
Collection Martha Tapiero-Lawee et Alfred Lawee, Montréal
- 130 THE AMERICAN CITY: Henry and Friends, Detroit, circa 1970..., 1996-1997
Pastel à l'huile et acrylique sur épreuve argentique montée sur carton
186 x 122 cm
- 131 THE AMERICAN CITY: Icho Ming & Friends, Manhattan, 1989..., 1996-1997
Pastel à l'huile et acrylique sur épreuve argentique montée sur carton
186 x 122 cm
Avec l'aimable permission de la Frederieke Taylor Gallery, New York
- 132 THE AMERICAN CITY: Out of the heartland, Kansas, 1997-2001
Pastel à l'huile et acrylique sur épreuve argentique montée sur carton
228,5 x 122 cm
- 133 THE AMERICAN CITY: via Saigon, 1997-2001
Pastel à l'huile et acrylique sur épreuve argentique montée sur carton
228,5 x 122 cm
- 134 *ONE FIT SIZES ALL / 2: 20th Century New York Skyscrapers, 1999-2001
Pastel à l'huile et acrylique sur impression laser montée sur carton
152,4 x 101,8 cm

LES PHOTOGRAPHIES CONSTRUITES

- 135 *Construction, La Maison de Rivière-des-Prairies, 1977
Crayon de couleur et graphite sur photocopie d'une photographie sur vélin
43 x 28 cm
Collection Jared Sable, Toronto
- 136 *The Site... Les Maisons de la rue, 1976
Épreuve argentique à la gélatine
36,1 x 49,1 cm
Collection Centre Canadien d'Architecture, Montréal

- 137 *The Site Altered... Les Maisons de la rue, 1976
Épreuves argentiques à la gélatine d'un photomontage
36,2 x 50,4 cm
Collection Centre Canadien d'Architecture, Montréal
- 138 *Les Maisons de la rue Sherbrooke, 1976
Construction en bois, acier et béton
1 500 x 1 650 x 1 450 cm
Installation sur la rue Sherbrooke, Montréal, 1976
- 139 *Chicago Construction, No. 1, 1981
Crayon de couleur et crayon de cire sur épreuve argentique à la gélatine
62,9 x 66 cm
Collection Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto
- 140 *A Chicago Construction, 1982
Construction en bois partiellement peinte
1 120 x 2 100 x 680 cm
Installation au Museum of Contemporary Art, Chicago, 1982
- 141 *Toronto Construction, No. 4, 1982
Crayon de couleur et crayon de cire sur épreuve argentique à la gélatine
55,5 x 76,2 cm
Collection Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa
- 142 *A Toronto Construction, 1982
Construction en bois partiellement peinte
Installation sur la rue King Est, Toronto, 1982
Pour l'exposition Citysite Sculpture
1 000 x 1 580 x 2 740 cm
- 143 *Gratte-ciel, cascades d'eau / rues, ruisseaux... une construction, 1989-1992
Béton, granit et acier inoxydable.
Tours : 15 à 17 m. Canivaux / ruisseaux / pont / passages : 8 à 32 m
Place Émilie-Gamelin, Montréal
Vue vers le nord
- 144 *Gratte-ciel, cascades d'eau / rues, ruisseaux... une construction, 1989-1992
Place Émilie-Gamelin, Montréal
Vue vers l'est. Détail
- 145 Canada Memorial, Green Park, London...
Study No. 7, 1993
Pastel sur impression laser d'un photomontage
28 x 43 cm
- 146 Canada Memorial, Green Park, London...
Study No. 8, 1993
Pastel sur impression laser d'un photomontage
28 x 43 cm
- 147 *L'Enfer de non-lieu, 1996-1997
Acrylique et pastel à l'huile sur épreuves laser montées sur carton
62,5 x 64,5 cm
Collection Maurice Forget, Montréal
- 148 CITIES ON THE RUN... Tenements in Search of Streets, 1996-1998
Acrylique et pastel à l'huile sur un montage de trois impressions laser de photographies montées sur carton
101,5 x 152 cm
- 149 CITIES ON THE RUN... Tenements on the Move, 1996-1998
Bois partiellement laqué
163 x 170 x 40 cm
- 150 CITIES ON THE RUN... Blocks in Search of a City, 1997-1998
Pastel à l'huile et acrylique sur un montage de trois impressions laser de photographies montées sur carton
101,5 x 152 cm
- 151 CITIES ON THE RUN... Blocks Running Scared, 1997-1998
Bois partiellement laqué
160 x 172,5 x 42 cm
- 152 *Une œuvre d'art public à la place de l'Assemblée nationale, Québec : plan, concept et implantation urbaine, 1999-2000
Techniques mixtes sur impression laser
56 x 94 cm
- 153 *Une œuvre d'art public à la place de l'Assemblée nationale, Québec, 1999-2000
La tour lumineuse. Vue de nuit
Crayons de couleur sur vélin
42 x 28 cm
- 154 Usines, poteaux, maisons, drapeaux – célébration d'un quartier populaire : Pointe Saint-Charles, 2000
Photographie numérique
- 155 *ONE FIT SIZES ALL / 1: Précis des Leçons d'Architecture, 1819, Combinaisons de Combles, 1999-2001
Pastel à l'huile et acrylique sur impression laser montée sur carton
152,4 x 101,8 cm
Collection Gordon Richley, Toronto

DAVID HARRIS est commissaire indépendant et historien de la photographie; il se spécialise dans la photographie d'architecture et de paysage du XIX^e siècle et contemporaine. De 1989 à 1996, il fut conservateur associé de la photographie au Centre Canadien d'Architecture à Montréal. Il a écrit les ouvrages suivants : *Eugène Atget : Itinéraires parisiens* (1999); *Of Battle and Beauty: Felice Beato's Photographs of China in 1860* (1999); *Gabor Szilasi: Photographs, 1954-1996* (1997) et *Eadweard Muybridge and the Photographic Panorama of San Francisco, 1850-1880* (1993).

GILLES A. TIBERGHIEEN est maître de conférences à l'Université de Paris-I où il enseigne l'esthétique. Il enseigne également à l'École nationale supérieure du paysage de Versailles et à l'Institut d'architecture de Genève. Membre des comités de rédaction des *Cahiers du Musée d'art moderne* et des *Carnets du paysage*, il a publié, entre autres, *Land Art* (Éditions Carré, 1993; Princeton Architectural Press, 1995); *Le Principe de l'axolotl & suppléments* (Actes Sud, 1998) et *Nature, Art, Paysage* (Actes Sud, 2001).

PIERRE LANDRY est conservateur au Musée d'art contemporain de Montréal, où il a conçu et réalisé, entre autres expositions, *L'Origine des choses* (1994); *Mousseau* (1997); *Micah Lexier, 37* (1998) et *Déclics – Art et société. Le Québec des années 60 et 70* (1999, en collaboration avec le Musée de la civilisation de Québec).

