

Université de Montréal

Les expériences photographiques formatrices de Melvin Charney :

Contours et contributions d'un outil
de la pensée en architecture

Élène Levasseur
Faculté de l'aménagement

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Ph. D. en aménagement

11 novembre 2019
©Élène Levasseur, 2019

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée :

**Les expériences photographiques formatrices de Melvin Charney:
Contours et contributions d'un outil de la pensée en architecture**

Présentée par :
Élène Levasseur

Est évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Jacques Lachapelle
Président-rapporteur

Irena Latek
Directrice de recherche

Suzanne Paquet
Codirectrice de recherche

Claudine Deom
Membre du jury

Peter Sealy
Examineur externe

Nicole Valois
Représentante du doyen

Résumé

Des architectes et artistes ont utilisé la photographie comme outil de la création et de l'analyse en architecture. Ce postulat est à la base de ce projet de thèse qui a pour sujet général la contribution de l'*expérience photographique* à la pensée en architecture. Ici, la notion d'*expérience photographique* est comprise dans un sens proche de l'*expérience artistique* selon le philosophe John Dewey. Dewey considérait l'expérience d'un art comme un outil pédagogique permettant d'apprendre à penser et à développer un sens critique. L'expérience était pour lui une manière d'approcher esthétiquement le monde et de le comprendre en dehors d'un cadre strictement scientifique.

Si des travaux de recherche antérieurs ont permis de retracer l'histoire d'expériences photographiques d'architectes, dont Mies van der Rohe, Le Corbusier et Stirling et, aussi, de mieux cerner leurs rôles dans la construction de leur pensée architecturale respective, les origines des expériences photographiques de l'architecte, artiste et théoricien de renom Melvin Charney (1935-2012) et leurs contributions dans la construction progressive de sa pensée n'ont pas été clairement circonscrites. L'objectif spécifique de cette thèse est, en conséquence, de clarifier les contours des *expériences photographiques* de Charney et offrir une compréhension plus large de leur contribution dans l'histoire de sa pensée.

Le dépouillement d'archives personnelles de Charney conservées au Centre canadien d'architecture et l'analyse du contenu de documents produits avant et pendant ses études en architecture ont permis d'identifier pour quels motifs et sous quelles influences la photographie s'est introduite dans son œuvre. En particulier, mais non exclusivement, ont été mises en relief, dans l'œuvre – déjà largement étudiées - de Charney, des ramifications d'expériences photographiques de László Moholy-Nagy, d'Erich Mendelsohn, de James Stirling, de Walker Evans et d'Edward Ruscha.

Enfin, en partie grâce aux apports de ses expériences photographique, Charney a appris *de* l'environnement bâti et, aussi, à penser *sur* l'environnement bâti. Plus spécifiquement, cette étude démontre qu'en travaillant avec la photographie Charney a appris à analyser ce qui est déjà là pour mieux comprendre l'origine des formes bâties. Également, la photographie a été omniprésente dans ses approches de la figuration critique de l'environnement bâti, de la réévaluation des bases de la discipline architecturale et de l'enseignement critique de l'architecture – l'architecture étant pour lui une pratique résolument sociale.

Plus largement, cette thèse contribue à la connaissance de la production artistique comme stratégie de recherche dans les disciplines de l'architecture et du design de l'environnement et à l'essentielle reconnaissance d'expériences *autres*, entre art et architecture, comme leviers d'une pensée architecturale critique.

Mots-clés : photographie; architecture; environnement bâti; expérience artistique; pensée architecturale; pensée critique; figuration critique; approche visuelle; histoire; Melvin Charney.

Abstract

Architects and artists used photography as a tool for creating and analyzing architecture. This postulate is the basis of this thesis project whose general purpose is the contribution of *photographic experiences* in architectural thinking. Here, the notion of *photographic experience* is used in a sense comparable to the *artistic experience* defined by the philosopher John Dewey. Dewey understood the experience of an art as an educational tool to learn to think and develop a critical sense. Experience was for him a way to aesthetically approach the world and understand it outside a strictly scientific framework.

If historians have already traced the history of photographic experiments of architects, including Mies van der Rohe, Le Corbusier and Stirling and, also, have identified the roles of photography in the construction of their respective architectural thinking, the origins of photographic experiments by renowned architect, artist and theorist Melvin Charney and their contributions in the progressive construction of his thought have not been clearly circumscribed. The specific purpose of this thesis is, consequently, to clarify the surrounding of Charney's photographic experiences and offer a broader understanding of their contributions in the history of his architectural thinking.

Charney's motifs and influences in his photographic experiments and reflections on photography were identified through an investigation into his personal archives held at the Canadian Center for Architecture and the analysis of the content of documents that he produced before and during his studies in architecture. In particular, ramifications in Charney's work of photographic experiments of Laszlo Moholy-Nagy, Erich Mendelsohn, James Stirling, Walker Evans and Edward Ruscha have been revealed.

Finally, partly thanks to the contributions of his photographic experiences, Charney learned *from* the built environment and to think *about* the built environment. More specifically, this study demonstrates that working with photography Charney has learned to analyze what is already there to better understand the origin of built forms. Also, photography was for him a tool for the critical figuration of the built environment, for the re-evaluation of the bases of the architectural discipline and, moreover, for the critical teaching of architecture.

More broadly, this thesis contributes to the knowledge of artistic production as a research strategy in the disciplines of architecture and environmental design and to the essential recognition of *other* experiences, between art and architecture, as catalyst of a critical architectural thinking.

Keywords: photography; architecture; built environment; artistic experience; architectural thinking; critical thinking; critical figuration; visual approach; Melvin Charney.

Remerciements

Quelques mots pour exprimer ma gratitude à l'endroit de personnes et organismes sans lesquels ce projet doctoral n'aurait tout simplement pas été possible.

D'abord, un immense merci à ma directrice Irena Latek et à ma codirectrice Suzanne Paquet qui ont accepté d'emblée de m'épauler, moi et ma pensée forgée aux frontières de plusieurs champs disciplinaires. D'une façon particulière, je souhaite remercier Irena pour son support continu et pour la confiance qu'elle m'a accordée. Grâce à ses généreux enseignements, j'ai su naviguer, cheminer et m'accomplir dans un univers théorique qui n'était pas le mien. Je suis également très reconnaissante envers Suzanne pour ses commentaires et ses conseils ponctuels, toujours précis et éclairants. Bref, j'admire sa rigueur.

Je salue la bienveillance de Renata Gutmann qui était, au début de mon aventure, chef au service de Référence à la collection au Centre canadien d'architecture. Bien que le fonds de Charney n'était pas encore pleinement accessible en 2015, elle a rendue possible mes premières consultations documentaires. Je remercie du même geste Mathieu Pomerleau, bibliothécaire de référence, pour son efficacité et son amabilité. Décidemment, il fait bon faire de la recherche au CCA.

Un merci tout spécial à Mithra Zahedi que j'ai eu la chance de côtoyer durant les derniers mois de mon parcours au doctorat. Sa gentillesse est sans borne et son sourire, si réconfortant.

Je tiens aussi à remercier mon ancien professeur et ami de l'École de design de l'UQAM, Börkur Bergmann. Je lui dois beaucoup. Nos riches collaborations, en amont de ce projet doctoral, ont été déterminantes dans mon cheminement académique et intellectuel.

À mon amoureux Pierre-Pierre et à nos filles Maxine et Mahée, que dire d'autre que : je vous AIME tellement et je vous suis reconnaissante de m'avoir permis de me réaliser dans ce projet de longue haleine, de m'avoir encouragée à persévérer et, en même temps, de m'avoir aidée à décrocher. Vous êtes mon équilibre.

Cette recherche a été menée à bien grâce au support financier du Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) du Gouvernement du Canada et aux bourses offertes par la Fondation québécoise du patrimoine, la Faculté de l'Aménagement de l'Université de Montréal et l'Observatoire Ivanhoé Cambridge du développement urbain et immobilier.

Table des matières

Table des illustrations.....	9
AVANT-PROPOS. L'étincelle d'une réflexion.....	13
CHAPITRE 1. Introduction.....	17
1.1 La photographie comme outil de la pensée en architecture.....	17
1.1.1 Quelques pratiques photographiques réflexives en architecture	18
1.1.2 Quelques travaux sur des pratiques photographiques réflexives d'architectes	23
1.2 La photographie et la pensée architecturale de Charney : cas à l'étude	35
1.2.1 Questions et objectifs de la recherche	35
1.2.2 Justification du cas d'étude et de la stratégie de recherche	35
1.2.3 Méthodologie	37
1.3 Présentation de la thèse	39
CHAPITRE 2. Ce que peut la photographie : un cadre théorique pour une recherche architecturale	43
2.1 Ce que peut une image photographique.....	44
2.1.1 Montrer des faits	46
2.1.2 Exprimer une idée	50
2.2 Ce que peut la lecture d'images photographiques.....	54
2.2.1 Identification de faits connus	55
2.2.2 Mise en relation idéale et construction d'une image mentale	59
2.3 Ce que peut une pratique photographique.....	63
2.3.1 Approcher l'espace physique	63
2.3.2 Approcher une réalité sociale.....	67
2.4 La photographie comme expérience	72
2.5 Ce que peut l'expérience photographique dans une recherche en architecture.....	79
CHAPITRE 3. Les expériences photographiques formatrices de Charney	97
3.1 Enfance et premières photographies de la ville	97
3.2 Université McGill, Montréal.....	101
3.2.1 L'univers de Charney à McGill, 1954-58.....	102
3.2.2 Essai sur Erich Mendelsohn, 1956	107
3.2.3 Essai « Of City and Man », 1956	112
3.2.4 Recherche d'appuis théoriques, 1958	121

3.3	Université Yale, New Haven.....	125
3.3.1	L'univers de Charney à Yale, 1958 à 1965	127
3.3.2	James Stirling : un professeur à Yale	130
3.3.3	Voyage en Méditerranée.....	136
	Préparatifs du voyage, 1960.....	136
	Voyage d'étude, 1961-62	140
	Publications et communications connexes, 1962-65.....	142
3.3.4	Walker Evans : un professeur à Yale.....	151
3.4	Les suites des expériences photographiques formatrices de Charney	155
 CHAPITRE 4. Les expériences photographiques dans l'œuvre de Charney		159
4.1	Des thèmes privilégiés de Charney.....	160
4.1.1	Relations entre l'homme et l'organisation de l'environnement bâti	161
4.1.2	Stratégies expérimentales de la recherche en architecture.....	166
4.1.3	Spécificité de la forme urbaine.....	178
4.2	Les rôles des expériences photographiques dans l'œuvre de Charney.....	186
4.2.1	Lecture critique et analyse de l'architecture.....	187
4.2.2	Figuration critique et mise en jeu de l'architecture	200
	« Memo Séries », 1969.....	201
	« Quelques monuments nationaux » et « Un Dictionnaire... », dès 1970.....	204
	« Montréal... plus ou moins » et « The Main... », 1972	208
	« Une Histoire... Le Trésor de Trois-Rivières», 1975	214
	« Corridart » et « Les maisons de la rue Sherbrooke », 1976.....	217
	« Fragments », 1977	219
	« Paraboles », 1990	220
	« Jardin du CCA », 1987-1990	224
 CONCLUSION 229		
	Retour sur l'étude des expériences photographiques de Charney.....	229
	L'expérience photographique comme fondement de la pensée architecturale	230
	Les contours des expériences photographiques formatrices de Charney	231
	Les contributions des expériences photographiques chez Charney.....	233
	Ouverture	238
 Bibliographie 241		

Table des illustrations

Figure 1	Les premières photographies de Niepce, Fox Talbot et Daguerre	17
Figure 2	Photogrammes de Moholy-Nagy, 1923-25.....	19
Figure 3	Page 190 de <i>The New Vision, from Material to Architecture</i> , Moholy-Nagy, édition 1932.	20
Figure 4	Photographies des silos grains américains.....	22
Figure 5	Comparaison entre des photomontages de Mies, 1910 et de Friedrich von Thiersch, 1899.....	24
Figure 6	Page 60 de l'article « Mies Montage », Stierli, 2010	24
Figure 7	Le Corbusier, <i>Sable et boues, Bassin d'Arcachon et plage de Le Piquey</i> , 1936.....	25
Figure 8	Le Corbusier, <i>Paquebot SS Conte Biancamano</i> , août 1936	26
Figure 9	James Stirling, <i>View of Albert Docks, Liverpool</i> , 1950; <i>View of Liverpool dock</i> , 1961; <i>View of a warehouse, Liverpool</i> , before 1957.	27
Figure 10	Melvin Charney, <i>The House in St. Bonaventure</i> , 1978.....	32
Figure 11	Bernd et Hilla Becher, <i>Typology of Water Towers</i> , 1972.....	50
Figure 12	Albert Renger-Patzsch, <i>Kenper-Hochofenwerk, Herrenwyk</i> , 1927; <i>Euphorbia grandicornis</i> , 1922; <i>Heterotrichum Macrodon</i> , 1922	54
Figure 13	Lewis Baltz, <i>Looking north from Masonic Hill toward Quarry Mountain</i> . In foreground, new parking lots on land between West Sidewinder Drive and State Highway 248. In middle distance, from left: Park Meadows, subdivisions 1, 2, and 3; Holiday Ranchette Estates; Raquet Club Estates. At far distance on left, Parkwest Ski Area, #1, 1980; <i>Prospector Park, Subdivision Phase I, Lot 29, looking Southeast toward Masonic Hill</i> , 1980.....	56
Figure 14	Vue de <i>Candlestick Point</i> , 1984-88, de Lewis Baltz, 2017.....	57
Figure 15	Bernd et Hilla Becher, <i>Pit Head, Bear Valley, Pennsylvania</i> , 1974.....	58
Figure 16	Edward Ruscha, <i>Standard, Amarillo, Texas</i> , 1962.....	61
Figure 17	Edward Ruscha, <i>Burning Gas Station</i> , 1966.....	61
Figure 18	Edward Ruscha, <i>Standard Station</i> , 1966; <i>Double Standard</i> , 1969.....	61
Figure 19	Alexander Rodchenko, <i>Pioneer with a trumpet; Balconies</i> , 1925.....	64
Figure 20	Photographies de balcons du Bauhaus de Dessau	66
Figure 21	Walker Evans, <i>Short Order Cook and Worker in Lunchroom Doorway on Second Avenue</i> , New York City, 1931; <i>Main St. Ossining (Couple in Car)</i> , New York, 1932.....	70
Figure 22	Walker Evans, <i>General Store with Advertisements on Porch Façade</i> , Alabama, Selma, 1935; <i>Corrugated Tin Façade of Contractor's Office</i> , 1936; <i>Connecticut Frame House</i> , 1933; <i>Roadside View</i> , Alabama Coal Area Company Town, 1935; <i>Roadside Fish and Produce Stand with Young Men Holding Watermelons</i> , Near Birmingham, 1936; <i>Wooden Church</i> , Near Beaufort, South Carolina, 1936; <i>Greek Revival Building with "SIGNS" Painted on Façades</i> , Natchez, Mississippi, 1935.	71
Figure 23	Erich Mendelsohn, <i>Chicago Silo à Grain 6</i> , 1924; <i>Chicago Rue Arrière 1</i> , 1924; <i>Chicago 2 Gratte-ciel</i> , 1924 Photographies repérées dans <i>Amerika</i> (1992 [1926]p. 122, 148 et 170)	81
Figure 24	Exemple de mise en espace d'El Lissitzky, années 1920	84
Figure 25	Le Corbusier, page 17 de <i>Vers une architecture</i> , 1923.	85
Figure 26	Nigel Henderson. <i>Photographies de l'installation de l'exposition Parallel of Life and Art</i> , 1953	86
Figure 27	Comparaison de Stirling entre la chapelle de Ronchamp de Le Corbusier et des constructions médiévales	88
Figure 28	Comparaison de Stirling entre Ham Common et un entrepôt à Liverpool.....	89
Figure 29	Fragments des pages 173 et 174 de l'article de James Stirling « Stirling Connexions », <i>Architectural Review</i> , 1975	90
Figure 30	Robert Venturi, Fragment d' <i>Un inventaire des hôtels du Las Vegas Strip</i> , 1968-1971	93
Figure 31	Melvin Charney, <i>Pelle mécanique</i> , 1948.....	98

Figure 32 Melvin Charney, Newspaper scrapbook, ca. 1947-1949	100
Figure 33 Melvin Charney, Newspaper scrapbook, ca. 1947.....	100
Figure 34 Erich Mendelsohn, <i>New York Broad Street 3</i> , 1924.....	110
Figure 35 Comparaison entre des photographies de Charney et de Mendelsohn	111
Figure 36 Comparaison entre des photographies de Charney et de Mendelsohn	115
Figure 37 Photographies prises par Melvin Charney tirées de <i>Summer Essay: Of City and Man</i> , 1956, p.15	116
Figure 38 Quelques photographies de Melvin Charney, Montréal, 1956-57.....	116
Figure 39 Segment de la page 355 de <i>Vision in Motion</i> , de Moholy-Nagy, 1947.....	118
Figure 40 Melvin Charney, <i>Summer Essay: Of City and Man</i> , pp 24-25. Septembre 1956	118
Figure 41 Melvin Charney, <i>Free development 1, 2, 3, 4</i> , 1956	120
Figure 42 Gordon Cullen, <i>Free development</i> , 1949	121
Figure 43 Pages de notes d'une allocution de James Stirling à Yale, 1959 (pages 1 et 2)	131
Figure 44 Extrait de notes d'une allocution de James Stirling à Yale.....	131
Figure 45 James Stirling, <i>Mosley Common Colliery</i> , n/d	133
Figure 46 James Stirling, <i>Perspective, Staatsgalerie, Stuttgart</i> , entre 1977 et 1984	133
Figure 47 Fred Romero, <i>Stuttgart - Neue Staatsgalerie</i> , 2017	133
Figure 48 Photographe inconnu, <i>Cotswald Barn</i> , avant 1960; James Stirling, <i>Woolton House, Liverpool, England: perspective sketch</i> , 1955; James Stirling, <i>Woolton House, Liverpool, England: view of model</i> , 1954 ou après.	134
Figure 49 Quelques pages d'un carnet de notes de Charney, circa. 1960.	139
Figure 50 Melvin Charney, <i>House, road between Konya and Aksaray, Turkey</i> , 1961	139
Figure 51 Planches-contacts et photographies prises par Charney, bassin de la Méditerranée, 1961	141
Figure 52 Planches-contacts de photographies prises par Charney, Sicile, Italie, 1961	142
Figure 53 Melvin Charney, <i>Exterior walls of Sultan Suleyman Mosque</i> , 1961.....	144
Figure 54 Melvin Charney, <i>Housing group on Berri Street, circa. 1964</i>	146
Figure 55 Pages d'un carnet de Walker Evans. 1965-66.....	152
Figure 56 Melvin Charney, <i>Sans titre</i> , 1956 ou 1957; <i>Sans titre</i> , 1964	153
Figure 57 Walker Evans, <i>Sidewalk Scene with Pedestrians and Restaurant Sign, Main Street, Mt. Pleasant, Pennsylvania</i> , 1935 ; <i>Roadside Store between Tuscaloosa and Greensboro, Alabama</i> , 1936.	154
Figure 58 Pages 3, 10 et 17 du magazine <i>Amazing Archigram 4 / Zoom</i> , 1964	161
Figure 59 <i>École Curé-Grenier, Notre-Dame des Laurentides</i> , 1967.....	163
Figure 60 Melvin Charney, <i>Plan, École Curé-Grenier, Notre-Dame des Laurentides</i> , 1965; Aldo Van Eyck, <i>Plan, École de Nagele</i> , 1948-54	163
Figure 61 L'orphelinat municipal d'Amsterdam, Aldo Van Eyck, 1955-1960.	164
Figure 62 Walker Evans, <i>Birmingham Steel Mill and Workers' Houses</i> , 1936	168
Figure 63 Hans Hollein, <i>Aircraft-Carrier-City in the Landscape</i> , 1964	168
Figure 64 Photographies utilisées par Charney dans « Experimental Strategies : Note for environmental design », <i>Perspecta, The Yale Architectural Journal</i> , 1969, p. 27, pour donner à voir des interactions entre des personnes et des artefacts libres d'un design imposé	172
Figure 65 Edward Ruscha, <i>6565 Fountain Ave.</i> , 1965.....	175
Figure 66 Edward Ruscha, <i>Fina, Groom, Texas</i> , 1962; <i>Rimmy Jim's Chevron, Rimmy Jim's, Arizona</i> , 1962	176
Figure 67 Fragments des pages 15 et 16 de l'article de Charney « À qui de droit : au sujet de l'architecture contemporaine au Québec », <i>ARQ</i> , 1982	185
Figure 68 Yvan Boulerice, <i>Documentation, Melvin Charney, studio wall, 1974-75, during work on Une histoire...</i> , 1975	188
Figure 69 Quelques photographies de Melvin Charney, Canada, 1975-88.....	190

Figure 70	Travaux de Kristian Champagne, Jacques Madore, Michel Nantel et Madeleine Gauthier, cours « Design des lieux bâtis », circa 1978.	195
Figure 71	Melvin Charney, <i>MEMO 20, MEMO 64 et MEMO 70</i> . 1969-1970	203
Figure 72	Fragment d' <i>Un Dictionnaire...</i> de Melvin Charney, 2000	207
Figure 73	Vue du panorama <i>The Main... Montreal, November 16th 1965</i> , 1972, de Melvin Charney	211
Figure 74	Détail d' <i>An 'Edward Ruscha' elevation of the Strip</i> , Douglas Southworth, avant 1972	211
Figure 75	Détail d' <i>Every building on the Sunset Strip</i> , Edward Ruscha, 1966.....	211
Figure 76	Vue du livre <i>Every building on the Sunset Strip, 1966</i> , d'Edward Ruscha, n/d	212
Figure 77	Photographies de diapositives d'Alexander Tzonis de vues de l'exposition « Other Monuments : The Work of Melvin Charney », Université Harvard, 1977	213
Figure 78	Melvin Charney, <i>Une histoire... Le trésor de Trois-Rivières</i> , 1975	216
Figure 79	Photographies du 1085 rue Sainte-Geneviève, Trois-Rivières, 1975-2017	216
Figure 80	Melvin Charney, <i>Les Maisons de la rue Sherbrooke</i> , 1976.	217
Figure 81	Melvin Charney, <i>Une histoire... Les «billboards» de la rue</i> , 1975	219
Figure 82	Melvin Charney, <i>Fragments [1]</i> , 1977.....	220
Figure 83	Melvin Charney, <i>Pichette Nettoyeur</i> , Trois-Rivières, 1975	221
Figure 84	Melvin Charney, <i>Parable no.5... Trois-Rivières; Parable no.6... Trois-Rivières; Parable no.7... Trois-Rivières</i> , 1990	222
Figure 85	Melvin Charney, <i>In Flight Series... TACA, Guatemala City</i> , 1993, 1994; <i>Parable No. 11... so be it</i> , 1992; <i>Walking Stiffs... Strutting through the embers</i> , 1993.....	224
Figure 86	Marc-André Gosselin, <i>Vues du jardin du Centre canadien d'architecture, esplanade Ernest-Cormier</i> , 2017.....	226
Figure 87	Chloé Lévesque, <i>Vues du jardin du Centre canadien d'architecture, esplanade Ernest-Cormier</i> , 2017	226

*Pour Maxine et Mahée,
Avec qui et pour qui j'ai réappris à regarder*

AVANT-PROPOS. L'étincelle d'une réflexion

Des propos tenus par l'architecte Luigi Snozzi¹ sont l'étincelle de ce projet d'étude. Dans l'ouvrage *Monte Carasso : la recherche d'un centre : un voyage photographique de Gabriele Basilico avec Luigi Snozzi*, Snozzi faisait mention de photographies prises dans un petit village par le photographe Basilico aussi formé comme architecte :

En observant les photographies de Basilico, j'ai découvert des parties de Monte Carasso que je n'avais jamais vues. En moins de six jours de travail patient, Basilico a su trouver des angles cachés dans un lieu où je travaille depuis vingt ans. La photographie m'a ouvert les yeux, en particulier sur certains détails, sur des nombreuses petites choses. Cet aspect est assez surprenant pour moi qui suis un architecte particulièrement attentif aux petites choses, aux traces minimes, aux faibles signes présents dans la ville et le territoire.²

Outre l'expérience de Snozzi, deux petits livres de l'architecte Peter Zumthor, *Atmosphères, Environnement architecturaux – Ce qui m'entoure* et *Penser l'architecture*, ont ensuite nourri ma réflexion. Le premier est basé sur une conférence donnée en juin 2003. Zumthor y expose en neuf chapitres et trois appendices des sensibilités³ qu'il tente d'affirmer lorsqu'il conçoit une maison. Cet ouvrage est par ailleurs la source de mon projet photographique « Atmosphère », présenté en 2013 à la galerie Espace Projet de Montréal⁴.

¹ J'ai été introduite à plusieurs idées de Snozzi par Börkur Bergman, architecte et professeur à l'École de design de l'Université du Québec à Montréal. Börkur Bergman a été le directeur de mon projet de recherche à la maîtrise en sciences de l'environnement, réalisé à l'Institut des sciences de l'environnement de l'UQAM de 2004 à 2007.

² BASILICO et SNOZZI (1996, p. 12)

³ Ces thèmes sont le corps de l'architecture, l'harmonie des matériaux, le son de l'espace, la température de l'espace, les objets qui nous entourent, entre sérénité et séduction, la tension entre intérieur et extérieur, paliers d'intimités, la lumière des choses, (1er appendice) l'architecture comme environnement, (2e appendice) consonance et (3e appendice) la belle forme (ZUMTHOR, 2008).

⁴ Le projet « Atmosphère » a été présenté dans le cadre de l'exposition « Territoires domestique » du 24 avril au 4 mai 2013 à la galerie Espace Projet de Montréal.

« Atmosphère » ne concernait pas la conception d'une maison, comme le suggérait Zumthor dans son texte, mais bien l'observation d'une maison qui existe déjà, la mienne. Il en a résulté douze photographies en réponse aux douze thèmes énoncés par Zumthor. Dans ce projet, les photographies ne servaient pas à documenter l'existant. Elles contribuaient, additionnées d'une citation empruntée à Zumthor, à l'évocation d'une idée architecturale. Quant à l'autre livre de Zumthor, *Penser l'architecture*, il rassemble une dizaine de communications, orales et écrites, offertes par l'architecte entre 1988 et 2009. Pour ne nommer qu'un seul exemple, dans son texte « Une vision des choses », écrit en novembre 1988 en vue d'une conférence au Southern California Institute of Architecture de Santa Monica, il mentionne que si l'architecte doit construire quelque chose de nouveau, ce nouveau doit être doté de propriétés permettant « d'entrer dans un rapport de tension signifiant avec l'existant »⁵, ce nouveau doit nous inviter à renouveler notre regard sur ce qui est déjà là. Zumthor démontrait ainsi une réelle sensibilité face au contexte préexistant, une attitude qui m'apparaît noble et, encore plus, souhaitable dans un contexte où ce qui reste à construire s'installe nécessairement dans un environnement préexistant. Bref, si l'objet nouveau doit inciter à porter un regard nouveau sur l'existant, il apparaît fondamental que l'architecte ait dû, préalablement, observer cet environnement bâti pour en relever l'essentiel. L'observation de l'existant se pose alors comme une étape cruciale lorsqu'il s'agit de penser l'architecture ou le morceau de ville à inventer.

Si Zumthor parlait de l'importance de porter un regard sur ce qui existe déjà, Snozzi, lui, soulignait un certain potentiel de l'image photographique à révéler des caractéristiques, des signes cachés dans la ville. Cette idée n'est d'ailleurs pas étrangère à mes expériences professionnelles. Dans ma pratique en design de l'environnement, l'appareil photo a été un outil de travail. Il a contribué, certes, au relevé de bâtiments à modifier ou, dans une autre échelle et selon une autre temporalité de projet, au relevé de territoires à requalifier et restaurer. Par exemple, des photographies d'une maison « shoebox » de Rosemont et celles de la vaste friche industrielle de Lachine-Est ont servi, dans le cadre de ma pratique en design, à la description physique des lieux. Elles documentaient, *a priori*,

⁵ ZUMTHOR (2010, p. 17)

l'existant. En revanche, à la relecture des images photographiques produites, des détails ou des relations spatiales qui n'avaient jusqu'alors pas mérité mon attention se sont révélés dans certains clichés : des photographies devenaient outil de la découverte. J'ai alors pensé la photographie (autant l'image photographique que la pratique photographique) comme un instrument de la pensée architecturale. Cette idée deviendra le point de départ de mon projet doctoral.

Dans le cadre de mon projet de thèse, c'est principalement par l'étude de l'œuvre de Melvin Charney que l'idée de la photographie comme instrument de la pensée en architecture a été éprouvée. Charney a par ailleurs été professeur à l'École d'architecture de l'Université de Montréal – université où cette thèse a été produite. À ce sujet, je souligne que je ne l'ai pas connu. Aussi, je ne connaissais pas son travail, outre le fait qu'il est l'auteur de l'œuvre « Gratte-ciel, cascades d'eau / rues, ruisseau... une construction » installée à la Place Émilie-Gamelin et que j'ai traversée des centaines de fois et, également, le Jardin du Centre canadien d'architecture que je n'avais aperçu que depuis les fenêtres de la Maison Shaughnessy ou par le pare-brise d'une voiture... J'ai toutefois accepté cette lacune dans ma culture comme une force : j'ai entrepris un projet de recherche sans préjugé ou *a priori* affectif. J'ai examiné les traces tangibles qu'il a laissées; j'ai analysé des faits.

Toi tu as ce talent
Pour voir des formes dans le bois de mer
Des animaux
Ou des béciques à gaz

Toi tu vois à travers
Les hommes, les murs et les manteaux de poil
Moi je vois à travers les fenêtres
Quand elles sont ouvertes

Stéphane Lafleur
Extrait « *Talent* », Avec pas d'casque
Album *Astronomie*, 2012

CHAPITRE 1. Introduction

Photography « is the medium of architecture's hidden or latent discourse and the archive of its emergent future»

Robin Wilson, 2005 (p. 23)

1.1 La photographie comme outil de la pensée en architecture

L'environnement construit est un sujet idéal pour le photographe. Il ne bouge pas; il permet au photographe d'observer, de s'installer, de construire une image photographique. Aucun mouvement ne fait obstacle au temps - jadis très long - nécessaire à l'inscription de la scène sur la pellicule photosensible. Ainsi, tout naturellement, un terrain d'échange entre l'architecture et la photographie s'est établi avec l'avènement même de la photographie : le construit a été le sujet des premières photographies de Niepce, *Vue de la fenêtre du domaine du Gras*, 1826-27 (première photographie permanente connue), de Fox Talbot, *The Oriel Window*, autour de 1835 et de Daguerre, *Boulevard du Temple*, 1838.



Figure 1 Les premières photographies de Niepce, Fox Talbot et Daguerre
Niepce, *Vue de la fenêtre du domaine du Gras*, 1826-27 (première photographie permanente connue);
Fox Talbot, *The Oriel Window*, 1835-39 ; Daguerre, *Boulevard du Temple*, 1838-39. (Domaine Public au Canada)

Dès le début du XXe siècle et de façon encore plus marquée, dans les années 1920, des artistes et des architectes partageant des préoccupations théoriques communes se sont ensuite influencés réciproquement. La photographie est progressivement devenue un outil de la pensée en architecture.

Outre la capacité technique de la photographie à représenter l'architecture, plusieurs terrains d'échanges se sont développés entre les deux disciplines. Un survol de documents produits par des architectes et des artistes donne effectivement à reconnaître la contribution de la photographie (comme pratique) et les photographies (comme images) à la pensée en architecture. Quelques utilisations de la photographie dans des recherches en architecture qui ont fait histoire (des travaux de Moholy-Nagy, de Gropius et de Le Corbusier) sont, en ce sens, introduites pour présenter le sujet de la photographie comme outil de la pensée en architecture et établir son importance. Or, l'objet de cette thèse n'est pas la mise en histoire des différents usages de la photographie en architecture; elle a pour but d'éclairer comment et dans quelles circonstances la photographie peut devenir un outil de la pensée en architecture. Par conséquent, une sélection d'études *sur* des pratiques photographiques réflexives en architecture est ensuite présentée. Ces travaux produits dans les dernières décennies ont contribué à mieux comprendre la place de la photographie dans la généalogie de la pensée de certains architectes et, aussi, ils donnent à reconnaître l'intérêt d'une étude biographique pour parvenir à cette fin.

1.1.1 Quelques pratiques photographiques réflexives en architecture

En 1925, l'artiste et théoricien moderne hongrois László Moholy-Nagy proposait dans son célèbre ouvrage *Malerei Fotografie Film (Peinture Photographie Film)* que l'usage du film et de la photographie, en particulier dans les nouvelles écoles d'architecture, contribuait à élargir les modes d'appréciation et de compréhension de l'espace⁶. Par exemple, alors qu'il enseignait au Bauhaus, il s'intéressait à la photographie sans appareil, ou à la production de «photogrammes» (des inscriptions lumineuses produites en déposant des objets sur une surface photosensible exposée à la lumière). Moholy-Nagy explorait

⁶ MOHOLY-NAGY (1993, p. 195), publié en 1925 sous *Malerei. Fotografie. Film*, propos repris dans MOHOLY-NAGY (1936).

ainsi de nouveaux genres de relations spatiales. Selon lui, ses expériences, bien que d'apparence abstraites, avaient le pouvoir d'enrichir le champ de connaissances de la discipline de l'architecture : en générant « de l'espace sans structure spatiale préalable », ses photogrammes permettaient, soutenait-il dans un écrit de 1926, « de comprendre que l'important n'est pas la partie structurelle en elle-même [...], mais la relation créée entre les unités »⁷ qu'ils donnaient à voir grâce aux effets de lumière et de transparence. Ces productions photographiques, disait-il, mettaient « en évidence une forme d'articulation de l'espace totalement nouvelle n'ayant plus rien de commun avec les structures spatiales (ou spatio-temporelle) existantes »⁸. En fait, les photogrammes de Moholy-Nagy *reproduisaient* des structures spatiales véritables qui ne pouvaient pas être observées à l'œil nu.

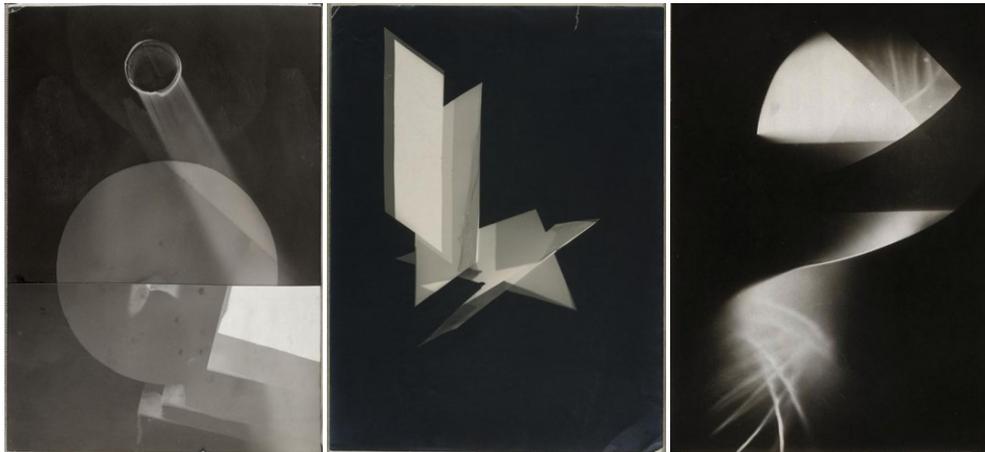


Figure 2 Photogrammes de Moholy-Nagy, 1923-25

Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Jacques Faujour. (Domaine Public au Canada)
N° de référence : AM 1994-182; AM 1994-195; AM 1994-180.

Comme plusieurs de ses contemporains, Moholy-Nagy a également expérimenté l'interpénétration visuelle par la surimpression - une technique de montage issue du cinéma où plusieurs prises de vue se superposent en transparence selon différents degrés de luminosité. Moholy-Nagy disait notamment, dans un article de *l'American Annual of Photography* daté de 1943, que la surimpression « entraîne un autre point de vue et intensifie l'identification et l'interpénétration du dedans et du dehors » et qu'elle permet « d'envisager de nombreux

⁷ Propos tenus dans *La réclame photoplastique* (Fotoplastische Reklame) (1926) in MOHOLY-NAGY (1993, p. 127-128)

⁸ MOHOLY-NAGY (1993, p. 217-218), dans *Espace-temps et Photographie*, 1943.

phénomènes (tel le rêve par exemple) comme des articulations espace-temps»⁹. La surimpression devenait pour Moholy-Nagy un outil conceptuel permettant la mise en images d'idées architecturales non pas basée sur la perspective, mais qui sur la représentation d'un objet depuis différents points de vue - simultanément. En ce sens, dans son ouvrage *The New Vision, from Material to Architecture* publié en 1929, Moholy-Nagy présentait l'image « Architecture », de Jan Kamman, faite par la superposition de deux négatifs. En légende de cette image qui conclue son ouvrage, Moholy-Nagy faisait l'hypothèse que la prochaine génération d'architectes allait probablement percevoir les bâtiments de la sorte puisque l'architecture de verre devait se développer¹⁰.



Figure 3 Page 190 de *The New Vision, from Material to Architecture*, Moholy-Nagy, édition 1932. Présentant *Schiedam, Hollande, Architektur* de Jan Kamman. (Domaine Public au Canada)

Quand aux conséquences de ces expériences photographiques ou, du moins, leur mise en réseau avec la conception architecturale, elles ont été réalisées à un moment de l'histoire qui coïncide avec l'utilisation de plus en plus fréquente du verre en architecture – comme le soulignait d'ailleurs Moholy-Nagy en 1929. Notamment, les murs rideaux de l'atelier du Bauhaus de Dessau conçus par Gropius en 1925 exhibaient, grâce à leur transparence, le mouvement des gens à l'intérieur et, inversement, offraient aux gens à l'intérieur un espace dont les limites physiques sont brouillées.

⁹ MOHOLY-NAGY (1993, p. 220), dans *Espace-temps et Photographie*, 1943.

¹⁰ MOHOLY-NAGY (1932 [1929], p. 190)

Enfin, il serait tendancieux d'affirmer que les compositions lumineuses des avant-gardes artistiques aient été la source de l'usage du verre en architecture. Néanmoins, des échanges entre les arts visuels et l'architecture ont véritablement contribué à la reconnaissance de la lumière comme un matériau en soi de l'architecture et, aussi, à mieux comprendre les effets de transparence et de luminosité qu'autorise le verre. D'ailleurs, tel que soulevé par la philosophe et critique Dominique Baqué, c'est Walter Gropius qui avait invité Moholy-Nagy à rejoindre le Bauhaus en 1922. Il l'avait mandaté à mener des expériences visant à faire apparaître à la surface de l'image l'articulation espace/temps¹¹.

Un exemple historique d'un usage réflexif d'images photographiques en architecture concerne la définition du vocabulaire formel de l'architecture moderne. En 1911, Gropius, lors de sa toute première conférence publique intitulée *Monumentale Kunst und Industriebau Lichtbildervortrag (Art monumental et construction industrielle, Récit de voyage)*¹², a projeté soixante-neuf diapositives qu'il avait accumulées et qui représentaient, à ses yeux, la monumentalité en architecture. Y figuraient, entre autres images photographiques, celles de silos à grains. Gropius entamait alors sa réflexion sur les formes et volumes de l'architecture industrielle qui, disait-il, existaient déjà dans la sphère de l'Art monumental¹³. Quelques-unes de ces images ont ensuite été imprimées en complément de son article « Development of Modern Industrial Architecture », publié en 1913 dans le *Jahrbuch des Deutschen Werkbundes* (l'annuaire publié par l'association d'artiste *Deutscher Werkbund*). Une dizaine d'années plus tard, soit en 1923, Le Corbusier a également publié des images photographiques de silos dans son ouvrage *Vers une Architecture*. Mais l'architecte français les avait retravaillées pour effacer les ornements des bâtiments et autres composantes jugées non-esthétiques. Le Corbusier a, par exemple, présenté neuf photographies retouchées de silos à grains nord-américains, dont certaines déjà utilisées par Gropius en 1911, pour accompagner son texte sur le thème du volume. Les objets et les sites représentés étaient, sur

¹¹ BAQUÉ (1993, p. 45)

¹² Gropius, "Monumentale Kunst und Industriebau," note d'allocation non-publiée, trans. Tilo Amhoff. Berlin, Bauhaus-Archiv (Walter Gropius Nachlaß), 1911, repéré dans MEJÍA MORENO (2014).

¹³ Walter GROPIUS, "Monumentale Kunst und Industriebau," note d'allocation non-publiée, trans. Tilo Amhoff. Berlin, Bauhaus-Archiv (Walter Gropius Nachlaß), 1911, repéré en exergue du texte de MORENO (2014).

ces images, purifiés; les photographies donnaient à voir un idéal esthétique. Le *rappel* fait par Le Corbusier au sujet des formes issues de l'ingénierie était révélateur de sa pensée. Selon lui, le vocabulaire de l'architecture moderne devait en être un constitué de volumes purs :

Nos yeux sont faits pour voir les formes sous la lumière. Les formes primaires sont les belles formes parce qu'elles se lisent clairement.

Les architectes d'aujourd'hui ne réalisent plus les formes simples. Opérant par le calcul, les ingénieurs usent des formes géométriques, satisfaisant nos yeux par la géométrie et notre esprit par la mathématique; leurs œuvres sont sur le chemin du grand art.¹⁴

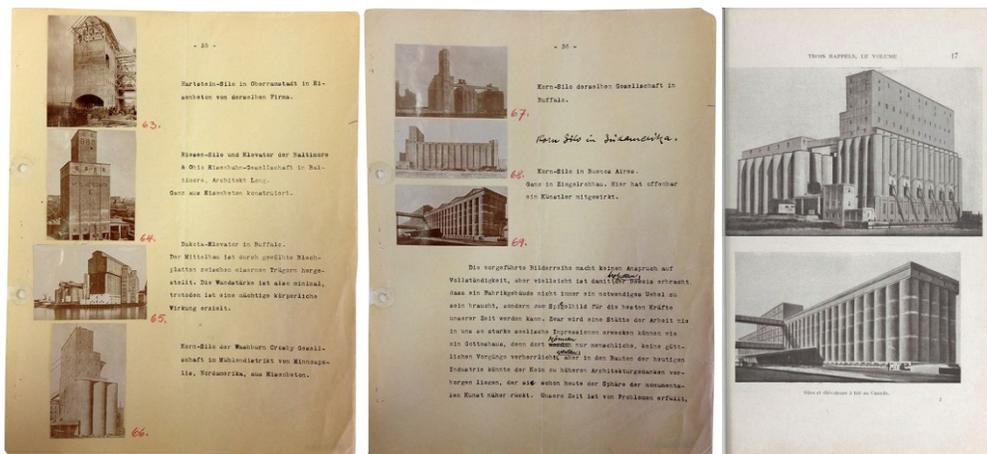


Figure 4 Photographies des silos grains américains
Walter Gropius, pages 35 et 36, 1911. (Domaine Public au Canada) © Succession Walter Gropius / SOCAN (2020).
Pages repérées dans MEJÍA MORENO (2014), archives du Bauhaus, Berlin;
Charles-Édouard Le Corbusier, page 17 de *Vers une architecture*, 1923. (Domaine Public au Canada)
© FLC / SOCAN (2020).

Enfin, cette brève introduction donne à reconnaître une certaine pluralité des fonctions de la photographie comme outil de la pensée en architecture. Toutefois, l'observation d'une photographie ou d'un document présentant des photographies ne permet pas, à elle seule, de mieux comprendre comment l'architecte a construit sa pensée et pourquoi il a choisi de faire usage de la photographie. En revanche, l'accès aux récits ou aux commentaires des architectes et des artistes eux-mêmes et, aussi, la découverte de leurs expériences personnelles et influences exposent des faits qui permettent de démystifier leurs choix et de réévaluer la généalogie de leurs idées.

¹⁴ LE CORBUSIER (1925 [1923], p. 13)

1.1.2 Quelques travaux sur des pratiques photographiques réflexives d'architectes

Plusieurs chercheurs ont fait la démonstration qu'une minutieuse observation documentaire permettait de mieux comprendre l'histoire de la pensée d'un architecte. Or, beaucoup moins l'ont fait sous l'angle spécifique de leurs pratiques photographiques. Quelques travaux, toutefois, font exception. Notamment, des chercheurs ont mis au jour les contours de pratiques photographiques réflexives de Ludwig Mies van der Rohe, de Le Corbusier, de James Stirling, d'Aldo Rossi, du groupe formé par Venturi, Scott Brown et Izenour et, finalement, de Melvin Charney.

D'abord, Martino Stierli¹⁵, historien de l'art et curateur au *Museum of Modern Art* (MoMA), s'est penché dans son article «Mies Montage», sur l'utilisation des images photographiques par Mies van der Rohe et a mis en avant-plan les circonstances entourant la refonte de son approche de l'imagerie architecturale au début des années 1920. Par un travail dans ses archives, Stierli a pu démontrer que ses nouvelles façons de faire coïncident avec la participation de Mies à la rencontre internationale Dada à Berlin, en juin 1920. L'architecte allemand y avait développé de nouvelles relations amicales avec certains représentants du mouvement dada, dont, en particulier Hannah Höch, mais aussi avec Raoul Hausmann, Hans Arp et d'autres artistes proches de ce mouvement dont László Moholy-Nagy et Theo van Doesburg, aussi architecte. Le travail de Stierli donne à voir l'évolution de l'approche de photomontage de Mies au fil de ses rencontres. D'abord, il expose des photomontages de Mies conçus dans le cadre d'un concours, autour de 1910, pour la construction d'un monument national à Bingen. Faits de la combinaison d'une photographie du site et d'une de la maquette, avec ou sans retouches à l'encre, ils offrent une image quasi-réaliste de l'intégration du projet architectural dans son contexte. Selon l'écrit de Stierli, Mies a appris cette technique de l'architecte Friedrich von Thiersch, à Munich¹⁶. Stierli soulignait par ailleurs que les exemples connus les plus anciens de photomontages architecturaux sont ceux de Friedrich von Thiersch. Ils datent de 1899 et représentent un projet de construction d'une église attenante au château d'Hohenaschau, à Aschau im Chiemgau, en Bavière.

¹⁵ STIERLI (2010)

¹⁶ STIERLI (2010, p. 65)

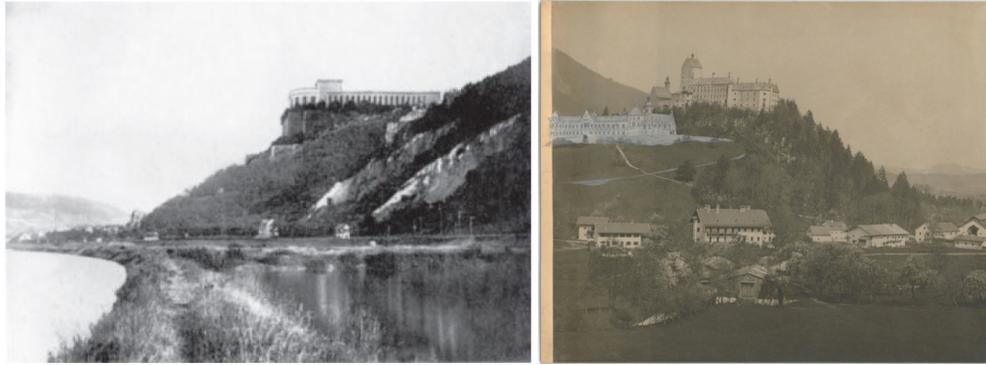


Figure 5 Comparaison entre des photomontages de Mies, 1910 et de Friedrich von Thiersch, 1899
 Mies van der Rohe, *Bismarck Monument Project, Bingen, Perspective*, 1910. (Domaine Public au Canada)
 © Succession Ludwig Mies van der Rohe / SOCAN (2020). Image repérée dans STIERLI (2010);
 Friedrich von Thiersch, *Schloss Hohenaschau mit Pfarrkirche*, 1899. (Domaine Public au Canada)
 Médiathèque de l'Université Technique de Munich : <http://mediatum.ub.tum.de?id=901113>.

Dès les années 1920, Mies s'est toutefois éloigné du souci de réalisme pour tendre vers l'expression d'une idée architecturale. Ce changement de cap s'explique en partie, toujours selon Stierli, par l'association de Mies avec les dadaïstes berlinois et son adoption de leur imagerie ¹⁷: la rupture visuelle dans les images produites dans le cadre du projet du *Friedrichstrasse Skyscraper*, en 1921, est violente.

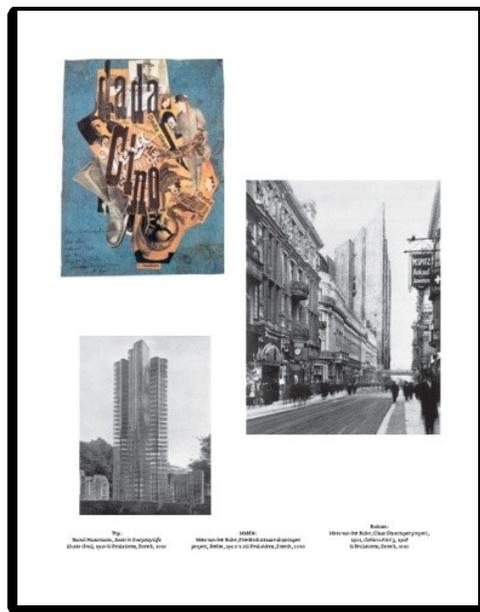


Figure 6 Page 60 de l'article « Mies Montage », Stierli, 2010
 Raoul Hausmann, *Dada in Everyday Life*, 1920. © Succession Raoul Hausmann / SOCAN (2020);
 Mies van der Rohe, *Friedrichstrasse skyscraper project, Berlin*, 1921-22; Mies van der Rohe, *Glass Skyscraper project*,
 1922. (Domaine Public au Canada) © Succession Ludwig Mies van der Rohe / SOCAN (2020).

¹⁷ STIERLI (2010, p. 66)

Quant à Le Corbusier, contemporain de Mies, il a confié au journaliste Pierre Diolé, en 1936, qu'il ne croyait pas en la caméra, cet instrument qui, dit-il, « ne fixe rien dans le cerveau »¹⁸. Or, Tim Benton¹⁹, par son important travail dans les archives de l'architecte français, a dévoilé l'étendue et l'impact de son utilisation de la photographie dans l'histoire de sa pensée. Non seulement Benton a fait découvrir au monde des centaines de photographies dont Le Corbusier est l'auteur, il a précisé dans ses écrits les sujets, les lieux et circonstances des pratiques de l'architecte, ainsi que les appareils et les films qu'il utilisait. Plus précisément, Benton a révélé dans *LC Foto – Le Corbusier Secret Photographer* que Le Corbusier avait entrepris une importante campagne photographique entre 1936 et 1938²⁰. Il a alors pris plus de 6 000 photographies. Le Corbusier s'est notamment intéressé, lors de ses nombreux voyages, aux forces de la nature. Il a, par exemple, observé du haut des airs la façon dont le littoral se forme et se transforme au gré du vent et des eaux qui y déferlent. Selon Benton, en parlant spécifiquement de photographies du sable prises dans la baie d'Arcachon, en France :

Le Corbusier cherchait à comprendre la relation entre la mer [...] et les formes de rugosité enregistrées sur le sable. C'était à la fois une recherche très architecturale sur la relation de cause à effet et une réflexion d'ordre cosmique sur la nature et son système, à petite échelle.²¹

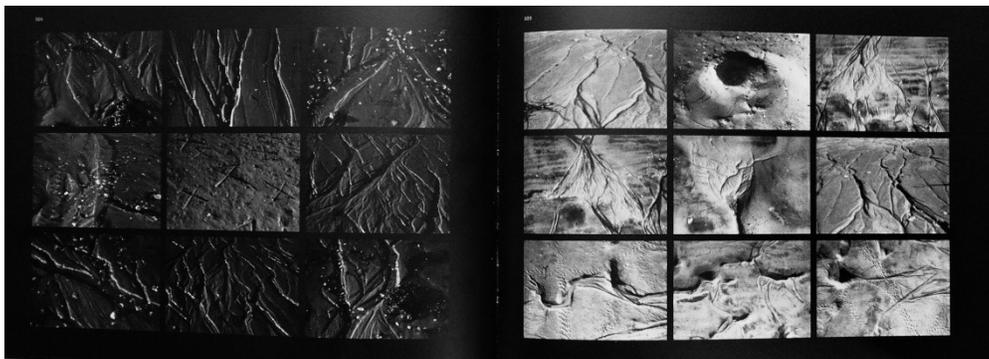


Figure 7 Le Corbusier, *Sable et boues, Bassin d'Arcachon et plage de Le Piquey, 1936*
© FLC / SOCAN (2020). Photographies prises par Le Corbusier telles que présentées dans l'ouvrage de Benton (2013, p. 324-325). Courtoisie de Lars Müller Publishers

¹⁸ Propos rapportés par Benton (2013, p. 23) tiré de Philippe Diolé, "Leurs raisons de vivre: Le Corbusier," *Beaux-Arts* 31 (Janvier 1936) : 1 (FLC X1 (13) 1).

¹⁹ BENTON (2012, 2013)

²⁰ BENTON (2013, p. 9)

²¹ BENTON (2012, p. 46)

Le Corbusier s'est aussi intéressé aux détails mécaniques, en particulier, des grands paquebots transatlantiques. À ce sujet, des photographies prises à l'automne 1936 lors de son retour du Brésil sur le paquebot italien *SS Conte Biancamano*²², démontrent, selon Benton, que l'homme savait effectivement composer, comme « les meilleurs protagonistes de la *Nouvelle Photographie* des années 1920 et 1930, [...] une image inhabituelle et déroutante »²³. Alors que la presque totalité des documents filmiques ou photographiques produits sur les vaisseaux transatlantiques de l'époque mettaient en valeur leurs salons, leurs cabines de luxe et leurs passagers, Le Corbusier, avec ses 744 photographies²⁴, a constitué, selon Benton, « un véritable lexique des formes mécaniques » ou « un vocabulaire de la forme technologique – à l'époque déjà un peu vétuste – de l'architecture marine » et qui montrait « les détails des fonctions mécaniques du paquebot, utilisant l'accumulation, un sens du rythme et de la géométrie »²⁵. Benton traçait ainsi un parallèle entre la photographie de Le Corbusier et celle des photographes de la photographie « pure » ou de la *Nouvelle Objectivité*.



Figure 8 Le Corbusier, *Paquebot SS Conte Biancamano*, août 1936
 © FLC / SOCAN (2020). Photographies prises par Le Corbusier telles que présentées dans l'ouvrage de Benton (2013, p. 258-259). Courtoisie de Lars Müller Publishers

Enfin, Benton soutenait que la photographie de Le Corbusier mérite sa place à côté de son dessin en tant qu'expression fondamentale. Benton analysait ainsi la pratique photographique de Le Corbusier, en particulier celles de la seconde moitié des années 1930, comme un « outil de réflexion sur la morphologie des formes mécaniques et organiques »²⁶.

²² BENTON (2013, p. 236-289)

²³ BENTON (2012, p. 53)

²⁴ BENTON (2013, p. 239)

²⁵ BENTON (2012, p. 53)

²⁶ BENTON (2012, p. 32)

Contrairement à Le Corbusier, James Stirling a pleinement assumé l'apport de la photographie et des photographies dans sa pratique architecturale et ses approches au bâti. Selon Geoffrey Baker, qui a consulté les archives de la *James Stirling Foundation*, Stirling usait de l'appareil-photo comme carnet de notes : il interrogeait les formes de la ville, ses équipements et ses bâtiments et les stockait en les photographiant²⁷, et ce, sans nécessairement que cette production d'images ait un lien avec ses projets immédiats. Barker suggérait d'ailleurs que les photographies prises par l'architecte sont informatives dans le choix du sujet; sa pensée architecturale et ses priorités se dévoilaient à travers, notamment, les aspects des formes construites qu'il choisissait de photographier²⁸. Aussi, tel que le soulignait l'historien et théoricien de l'architecture Anthony Vidler, qui a dirigé l'ouvrage *James Frazer Stirling - Notes from the Archive*, publié par le CCA à l'occasion de l'exposition du même nom, un fort potentiel d'apprentissage réside dans l'étude des archives très hétéroclites de l'architecte britannique - contenant des dessins, des modèles, des photographies, des carnets de notes et des notes de lecture - si on s'intéresse aux questions liées aux processus dans la conception architecturale²⁹.



Figure 9 James Stirling, *View of Albert Docks, Liverpool, 1950; View of Liverpool dock, 1961; View of a warehouse, Liverpool, before 1957.*

James Stirling/Michael Wilford fonds, Collection Centre canadien d'architecture, Montréal;

Legs de la famille Stirling. N° de référence : AP140.S1.SS2.D2.P1.20; AP140.S1.SS2.D2.P1.1; AP140.S2.SS7.D1.P1.23.

Quant à l'historien de l'architecture Mark Girouard, il s'est intéressé à la vie de Stirling au-delà de sa pratique en architecture. Girouard a dévoilé, des suites d'une recherche biographique, que Stirling avait commencé à faire de la photographie à l'adolescence, alors qu'il était un observateur d'oiseaux passionné. Ces nombreuses sorties ornithologiques lui ont par ailleurs valu un surnom qui l'a suivi pendant quelques années, et ce, même à l'école

²⁷ BAKER (2011, p. 345-347)

²⁸ BAKER (2011, p. 8)

²⁹ VIDLER (2010)

d'architecture : *the Bird-Watcher*, et son diminutif, *BW*³⁰. C'est aussi grâce à ses excursions d'ornithologie, a révélé Girouard, que Stirling avait découvert les potentiels de la photographie comme un outil de la documentation et, plus largement, comme outil d'une recherche sur le terrain. Ses photographies d'oiseaux, principalement prises entre 1938 et 1942, accompagnaient ses notes écrites minutieusement compilées dans un carnet d'expédition. Relater ce hobby peut paraître anecdotique, mais, comme le précisait Vidler, il en a découlé probablement son intérêt marqué pour la découverte et la lecture patiente des lieux et sa sensibilité à l'environnement naturel ou bâti. Enfin, dans la toute dernière phrase de son ouvrage sur Stirling, Vidler écrivait :

The close relations between bird watching and architectural design in modern society have yet to be explored in detail, but for Stirling the connection was obvious in the nature of close observation and the sensitive attention to both context and (all of) its inhabitants³¹.

Aussi, tel que le rapportait Girouard, Stirling considérait avoir un important héritage de ses quatre années d'observation d'oiseaux : sa mémoire visuelle et sa force en tant qu'observateur qu'il qualifiait lui-même de remarquables³². C'est effectivement avec une stratégie semblable que Stirling a observé et photographié l'architecture anonyme - les gares, les charbonnières, les entrepôts, etc.- et, également, l'architecture savante dont celle de Le Corbusier.

Alors que chez Stirling les expériences photographiques n'étaient pas délibérément motivées par des ambitions théoriques, elles le seront pour les architectes Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour dans le cadre de l'étude *Learning from Las Vegas*. Stierli³³ soulignait dans son article « Photographic Field Research in 1960s' Art and Architecture », publié en 2011, que le groupe d'architectes voulait, par des stratégies artistiques de recherche à ambitions scientifiques, ébranler les barrières du discours dominant en architecture. Stierli voit d'ailleurs d'un œil positif le fait que des chercheurs en architecture aient eu le loisir de « jouer », disait-il, avec des approches

³⁰ GIROUARD (1998, p. 1)

³¹ VIDLER(2010, p. 294, dernière phrase de l'ouvrage)

³² GIROUARD (1998, p. 15)

³³ STIERLI (2011, p. 69)

scientifiques et d'appliquer la notion de l'expérience et ce, sans aucune association avec une demande d'objectivité. Stierli – qui avait aussi écrit sur les productions photographiques de Mies - s'intéressait alors aux approches de recherches anthropologiques et ethnologiques empruntées par des photographes, dans les années 1960, dans le cadre d'explorations de l'environnement urbain ordinaire ou du quotidien. Il y positionne la pratique photographique entre art et science, entre volonté de transparence documentaire et intention créative. Bref, Stierli analysait la photographie d'architecture comme un instrument épistémologique³⁴, en convoquant comme cas exemplaires, tel que susmentionné, l'étude *Learning from Las Vegas* (dirigée par Venturi, Scott Brown et Izenour), mais aussi l'essai-photo « The Monuments of Passaic » produit par l'artiste Robert Smithson en 1967; des travaux sur la vie urbaine de tous les jours de l'artiste conceptuel et photographe Edward Ruscha³⁵ (des travaux s'approchant de ceux de Walker Evans et Berenice Abbott du fait, soulignait Stierli, qu'ils traitent de la banalité urbaine³⁶); et les réalisations de Robert Adams, Lewis Baltz, Joe Deal, Frank Gohlke et Stephen Shore, des photographes qui ont participé à l'exposition « *New Topographics* »³⁷, en 1975. En particulier, Stierli a tracé, avec raison, un lien entre les stratégies de Venturi, Scott Brown et Izenour et les techniques des artistes conceptuels, dont les Becher et Edward Ruscha. Du même geste, il soulignait l'entrée en scène, dans les années 1960, des approches photographiques et expérimentales dans la formation et la conception en architecture. Dans ses mots:

The double reference to scientific standards and the artistic strategies of Conceptual Art is evident. By this methodological transfer from art and science, they not only experimented with the limits of the concept of architecture, but also contributed considerably to a redefinition of post-war architectural production by extending it to the aspects of education and research. The photographic image played a central role in this development.³⁸

³⁴ STIERLI (2011, p. 71)

³⁵ Stierli (2011, p. 61) mentionne les ouvrages *Twentysix Gasoline Stations* (1963), *Some Los Angeles Apartments* (1965), *Every Building on the Sunset Strip* (1966), *Thirtyfour Parking Lots in Los Angeles* (1967), *Nine Swimming Pools and a Broken Glass* (1968) et *Real Estate Opportunities* (1970)

³⁶ STIERLI (2011, p. 63)

³⁷ Exposition conçue par William Jenkins, en 1975 à la Georges Eastman House de Rochester : *New Topographics, Photographs of a man-altered landscape* (photos d'un paysage modifié par l'homme).

³⁸ STIERLI (2011, p. 77)

Ainsi, Stierli a su mettre en constellation des travaux réalisés à l'intersection de l'architecture et de la photographie contribuant à la connaissance de l'environnement bâti vernaculaire et populaire. Il a aussi mis en évidence le fait que des architectes et des photographes partageaient, à l'aube des années 1970, des préoccupations et des stratégies communes et qu'ils se soient mutuellement s'influencés. Selon Stierli, l'adoption d'une approche expérimentale en architecture et en photographie a eu un impact sur leurs objets de recherche respectifs. En fait, il proposait que cette nouvelle posture quasi-scientifique ait contribué de manière productive à remettre en question de manière critique les limites auto-imposées des disciplines de la photographie et de l'architecture et à la redéfinition de leurs propres préoccupations³⁹. Enfin, ce travail de Stierli, étant donnée la composition du corpus étudié, témoigne de l'intérêt d'une mise en réseau de différentes pratiques en faisant abstraction des frontières disciplinaires. Cette mise en réseau contribue à clarifier les origines d'une idée.

Dans un tout autre ordre d'idées, durant les années 1980 et 1990, l'architecte italien Aldo Rossi s'est intéressé à la photographie, et plus précisément aux polaroids. Pour Rossi, le polaroid était « la photographie du temps qui fuit à jamais, l'amour du moment, la poursuite de la vie etc. »⁴⁰. Paolo Costantini, conservateur de la collection de photographies au Centre canadien d'architecture (CCA), proposait d'ailleurs qu'une lecture attentive de l'ensemble de ses photographies permettait d'approcher sa vision du monde. En fait, plus précisément, Costantini écrivait dans le catalogue édité par le CCA intitulé *Des choses qui ne sont qu'elles-mêmes*:

[Les photographies de Rossi] sont couvertes de marques et d'annotations comme les pages d'un de ses célèbres carnets de dessins. Mais ces marques et ces annotations semblent ici encore plus fragmentaires, hétérogènes, fortuites, obscures. [...]. Et pourtant chaque fragment de ces lieux vus par Rossi semble renvoyer au suivant, comme dans un atlas riche en analogies. Et l'ensemble de ces fragments révèle une vision du monde, une manière de voir, qui finit par composer, comme en un vertigineux collage, un paysage impossible, le paysage de l'esprit.⁴¹

³⁹ STIERLI (2011, p. 87)

⁴⁰ ROSSI (1996), dans un texte écrit le 7 décembre 1995.

⁴¹ COSTANTINI (1996, p. 22)

L'ouvrage du CCA présente les photographies instantanées de Rossi, des « sortes d'images "secrètes" », soulignait Costantini, issues d'«une passion tenue cachée»⁴². Il donne notamment à reconnaître que le début de la pratique photographique de Rossi a coïncidé avec son rapprochement avec le photographe Luigi Ghirri. Sous d'autres rapports, Rossi a déjà dit « que l'observation de ses bâtiments par Ghirri a changé sa propre manière d'aborder son œuvre »; ses photographies représentaient « ce quelque chose de nouveau que seul l'artiste sait voir » et ce quelque chose était ce qu'il cherchait lui-même sans le trouver⁴³. Selon Phyllis Lambert, le dialogue entre les deux hommes informe sur « le rôle de la photographie dans le processus de conception architecturale, et la fonction de la photographie [comme image] en tant qu'instrument d'investigation de la conscience comme de l'inconscient de l'architecte »⁴⁴. Ce moment où Rossi a développé un intérêt pour les polaroids et une relation avec Ghirri s'inscrit également dans la période où il rédigeait son *Autobiographie scientifique* – qui n'a de scientifique que le titre –, publiée en 1981. Dans ce livre, Rossi s'intéressait en particulier à l'iconographie, l'image et l'observation et, aussi, il proposait un lien essentiel entre l'observation, l'analyse et la créativité dans l'approche au bâti⁴⁵.

L'œuvre photographique de Charney, contrairement à celle de Rossi, a été abordée dans de nombreux travaux. Notamment, plusieurs catalogues d'expositions donnent à voir la diversité de ses techniques de production et de traitement de l'image photographique, dont *Melvin Charney, Œuvres 1970-1979*, publié en 1979 par le Musée d'art contemporain de Montréal (MACM), et *Paraboles et autres allégories, L'œuvre de Melvin Charney 1975-1990*, publié le Centre canadien d'architecture (CCA) en 1991. Dans ces ouvrages, se retrouvent des textes et commentaires de Charney éclairant ses œuvres, ses démarches et ses intentions. Des images photographiques s'y avèrent comme un support dans l'analyse de l'environnement bâti, comme un médium pour communiquer et illustrer ses compréhensions, comme l'étincelle d'une réflexion, par exemple au sujet de la conception de la monumentalité en architecture. D'autres

⁴² COSTANTINI (1996, p. 22)

⁴³ ROSSI (1992, p. 8), tel que cité et traduit dans l'ouvrage de Costantini (1996, p. 19).

⁴⁴ LAMBERT (1996, p. 7)

⁴⁵ ROSSI (1988 [1981], p. 42)

photographies s'avèrent avoir été, en tant que telles, les sites de nouvelles interventions. Par exemple, par la réalisation en 1978 de l'œuvre graphique « The House in St-Bonaventure », Charney souhaitait découvrir les possibilités qu'offre la structure d'une maison en la faisant renaître de ses ruines directement sur la surface d'une photographie tirée de la presse⁴⁶.



Figure 10 Melvin Charney, *The House in St. Bonaventure*, 1978
© Succession Melvin Charney / SOCAN (2020). Image repérée dans CHARNEY (2002, p. 85)

D'une manière plus spécifique, le catalogue *Melvin Charney*, publié par le MACM en 2002, met l'emphase sur la place essentielle de la photographie dans l'œuvre entière de Charney. À ce jour, ce livre demeure la référence inégalée sur sa photographie. Certes, dans l'anthologie des écrits de Charney, éditée en 2013, par Louis Martin, historien de l'architecture, quelques-uns de ses travaux photographiques sont exposés dans une section intercalaire (entre deux chapitres) intitulée « Photographic Revelations ». Martin⁴⁷ y proposait d'ailleurs, à juste titre, que la photographie a été pour Charney un dispositif cognitif central. Mais une note en exergue de son texte invite toutefois le lectorat intéressé par l'analyse de la place de la photographie dans le travail de Charney à se référer à l'ouvrage du MACM dirigé par Landry. Notamment, dans cet ouvrage, l'historien de la photographie David Harris a suggéré, en parlant spécifiquement de l'œuvre « Un Dictionnaire... » de Charney : « la photographie et les

⁴⁶ CHARNEY (2002, p. 85)

⁴⁷ MARTIN (2013c, p. 94)

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»⁴⁸. Harris a d'ailleurs introduit son essai par un extrait de « La ville en transparence », un texte de Charney publié en 1988:

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 photomontages. Ce que je cherchais était l'image dans l'image.⁴⁹

Selon Harris, « Charney ne [s'intéressait] pas à la manière dont la photographie a traditionnellement décrit des lieux, mais il [visait] plutôt révéler comment, dans l'activité de perception, la description est guidée par l'intellect et lui est soumise»⁵⁰. Il devenait ainsi on ne peut plus clair que Charney avait lui-même réfléchi à son utilisation de la photographie dans le cadre de sa pratique architecturale, mais aussi, étant donnés les propos de Charney rapportés par Harris, que Charney avait commencé s'intéresser à la ville, par la photographie et la collection d'images, *très tôt* dans sa vie. Effectivement, Charney avançait lui-même, dans l'ouvrage du MACM, que la photographie, enfant, avait été une « manière d'assimiler le monde urbain et industriel en plein expansion qui [l']entourait »⁵¹. Aussi, tellement la place de la photographie a été importante dans son cheminement intellectuel, Charney a affirmé, toujours tel que relaté dans l'ouvrage du MACM, que c'est comme si sa propre « existence se jouait devant et derrière un appareil photo, et parfois même dans l'appareil »⁵². Cela dit, les nombreux écrits *sur* les travaux et la pensée de Charney ont été majoritairement produits à partir des années 1980 et portent sur ses œuvres produites qu'à partir des années 1970 – soit près de dix ans après sa graduation

⁴⁸ HARRIS (2002, p. 20)

⁴⁹ CHARNEY (1998b, p. 39)

⁵⁰ HARRIS (2002, p. 17), ce commentaire est émis alors qu'Harris parle du photomontage « Rue Chariot, Variations, Paris : 68 rue Chariot », 1997.

⁵¹ CHARNEY (2002, p. 23)

⁵² CHARNEY (2002, p. 23)

du programme de maîtrise en architecture de l'Université Yale. En revanche, les écrits de Charney, dans lesquels se découvrent des traces de l'origine de sa pensée, ont été publiés dès le début des années 1960. À cette époque, tout nouvellement diplômé, la photographie était déjà bien ancrée dans son approche savante et critique de l'environnement bâti. Cet aspect de son parcours n'a jamais été mis en relief.

Enfin, si les travaux photographiques de Charney ont été l'objet de plusieurs publications, l'origine de ses pratiques photographiques n'a jamais clairement été retracée. Par exemple, des travaux biographiques ont permis de mieux connaître les circonstances qui ont motivé certains architectes à utiliser la photographie. Globalement, les rencontres des architectes avec des professionnels et penseurs d'autres sphères disciplinaires et, aussi, leurs intérêts pour des processus de création et de recherche en dehors du champ traditionnel de l'architecture, apparaissent avoir contribué à élargir la gamme d'outils utilisés dans leur pratique respective. Il faut se rappeler, par exemple, de la rencontre entre Rossi et Ghirri, de l'amitié entre Mies et Höch, ou un intérêt de Venturi, Scott Brown et Izenour, dans le cadre de l'étude *Learning from Las Vegas*, pour les productions photographiques et les techniques de Ruscha. Dans un autre ordre d'idées, Stirling, lui, avait développé son sens aigu de l'observation alors qu'il était amateur d'ornithologie.

Somme toute, une recherche dans les archives personnelles de Charney - pour notamment mieux cerner son réseau et l'origine de ses pratiques photographiques - pourrait apporter un éclairage nouveau sur la généalogie de ses travaux et de ses idées. D'ailleurs, un œil avisé peut reconnaître des similitudes - pour ne nommer qu'un seul exemple - entre des travaux photographiques du bâti vernaculaire réalisées par Charney et celles des photographes Walker Evans et Edward Ruscha.

1.2 La photographie et la pensée architecturale de Charney : cas à l'étude

1.2.1 Questions et objectifs de la recherche

Étant donné (1) qu'aucun travail de recherche sur les origines de l'utilisation, par Charney, de la photographie dans sa pratique et pour la construction de sa pensée n'a été réalisé, et (2) que les modes d'utilisation de la photographie de Melvin Charney - autant pour l'illustration de ses écrits publiés que dans ses productions artistiques - ont été variés et sont intimement liées à sa pensée architecturale, l'objet spécifique de ce projet de thèse est de mieux cerner *la place de la photographie dans l'histoire de la pensée de Melvin Charney*. Par conséquent, cette recherche tend à (1) identifier pour quels motifs et sous quelles influences la photographie s'est introduite dans l'œuvre de Charney, et à (2) clarifier comment la photographie a participé (ou non) à la construction progressive de sa pensée. Ainsi, les objectifs de ce projet sont (1) de retracer l'origine de l'usage de la photographie et des réflexions de Charney sur la photographie et (2) d'expliquer comment des expériences avec la photographie ont participé à la construction de sa pensée.

1.2.2 Justification du cas d'étude et de la stratégie de recherche

Charney a lui-même beaucoup expliqué ses propres processus de création et commenté l'importance de la place qu'a prise la photographie dans sa vie - ce qui le démarque d'ailleurs de plusieurs autres architectes précédemment abordés. En fait, dès 1962, il a beaucoup publié d'écrits, souvent critiques et politisés, sur l'architecture et la constitution de la ville. À partir années 1970, il a aussi produit de nombreuses œuvres artistiques qui ont été l'objet d'un large éventail d'analyses publiées majoritairement à partir des années 1980⁵³. Cette littérature produite d'une part, *par* Charney et, d'autre part, *sur* son œuvre, donne à voir l'omniprésence de la photographie dans son approche de l'environnement bâti.

⁵³ Dans l'ouvrage dirigé par Landry en 2002, figure une sélection de publications *sur* et *de* Melvin Charney contenant autour de 170 titres de livres, de monographies, d'articles ou de catalogues d'expositions dont, par exemple : ADAMCZYK (2013); BAIRD (2013); CHARRE (1999); CHEVRIER (2000); CHEVRIER, CHARNEY, LAMOUREUX et TESHIGAWARA (1998); HARRIS (2002); HOULD (1980); LANDRY (1989); LATEK (2013); LATOUR (1991); LEGAULT (2013); MARTIN (2013a, 2013c); OSTROW (2009); OWENS (2009); PHILLIPS (1991); RANGEL et OWENS (2009); REGIMBALD (2000); TIBERGHEN (2002); TRÉPANIÉRIER (2009). Plus de 60 écrits sont de Charney et ont été publiés entre 1962 et 2001, en Amérique du Nord, en Europe et en Asie.

Ainsi, *a priori*, l'œuvre de Charney constitue un excellent cas d'étude pour quiconque s'intéresse à l'apport de la photographie dans la construction de la pensée en architecture.

Également, historiquement, la période où Charney apparaît avoir développé sa pensée architecturale coïncide avec une réelle effervescence en photographie : des photographes, principalement aux États-Unis, s'intéressaient massivement à l'environnement bâti. Un écrit de Stierli⁵⁴ fait d'ailleurs état de ce phénomène : la photographie se présentait, au cours des années 1960 et 1970, comme un instrument épistémologique contribuant à la connaissance de l'environnement bâti populaire. Ce fait historique annonce la fécondité d'une exploration sur les sources possibles des expériences photographiques de Charney conduites à la même époque ou, du moins, l'identification de pistes de réflexion utiles à l'analyse de ses propres expériences.

Les études dirigées par Girouard et Vidler dans les archives de Stirling, par Benton sur les photographies méconnues de Le Corbusier, ou par Stierli sur Mies, démontrent qu'un travail de recherche dans les sources primaires, souvent des documents personnels (des correspondances, des carnets de notes, etc.) favorise la découverte d'informations nouvelles telles des rencontres inédites, des passions tenues secrètes, etc. En ce sens, l'accessibilité et le contenu du *Fonds Melvin Charney, 1987-1990*, au CCA, sont des facteurs déterminants dans le choix du cas à l'étude dans cette thèse. Malgré la période annoncée dans son intitulé (1987-1990), ce fonds contient des documents personnels datés de 1935 à 2012 (littéralement de sa naissance⁵⁵ à l'année de son décès). S'y retrouvent, entre autres documents, des *scrapbooks* que Charney a conservés depuis son enfance, des dizaines de carnets de note et de dessin et une substantielle quantité de travaux académiques, produits alors qu'il étudiait à McGill (1952-58). Le fonds contient également des correspondances⁵⁶ et des demandes de subvention qui informent son passage à l'Université Yale (1958-59), et diverses notes manuscrites, toutes périodes confondues, font état de rencontres et de

⁵⁴ STIERLI (2011)

⁵⁵ Le certificat de naissance de Charney, voir DR2012:0012:088:018, dans AP041.S3.D2, CCA

⁵⁶ Le choix de ne pas consulter un lot de lettres personnelles conservées en petits paquets ficelés a été fait pour des raisons de temps, mais aussi pour des considérations d'ordre éthique.

réflexions précurseurs à sa pratique et son enseignement de l'architecture à l'École d'architecture de l'Université de Montréal. Ce fonds se présente alors comme un terrain fertile pour étudier l'histoire de la pensée de Charney et y circonscrire la place de la photographie, et ce, avant les années 1970.

1.2.3 Méthodologie

Cette recherche a été menée selon une stratégie proche de la génétique critique. La critique génétique, aussi connue sous le terme de la génétique des textes, est une méthode d'analyse scientifique en littérature qui consiste à analyser non pas un écrit ou sa structure, mais bien l'écriture de cet écrit, en tant que processus. Pour ce faire, un chercheur doit analyser « une profusion d'objets textuellement incorrects »⁵⁷, disait Pierre-Marc de Biasi, spécialiste de cette approche, dont des brouillons, des notes, des calepins de voyages, des journaux intimes, etc. Cet exercice de recherche procure ainsi de nouveaux éléments éclairant l'histoire de la genèse d'une œuvre. De Biasi, dans son ouvrage *Génétique des textes*, ouvrait ses propos sur la possibilité et la pertinence d'élargir cette méthode vers une génétique de la création, c'est-à-dire, l'étude de la genèse d'une œuvre cinématographique, musicale ou architecturale par exemple, fondée sur « l'élucidation des processus qui ont présidé à sa conception et à sa réalisation »⁵⁸. Certes, dans ce projet de thèse, il ne s'agit pas de mieux connaître la genèse d'une œuvre matérielle en particulier, mais bien de l'œuvre (comme production de l'esprit) d'un architecte et d'y mettre en relief les apports de la photographie.

Plus précisément, étant donné l'objectif principal de ce projet de recherche qui est d'expliquer comment des expériences photographiques ont participées à la construction de la pensée de Charney, les efforts de recherche dans les archives de Melvin Charney ont été concentrés dans l'examen de documents produits avant et pendant ses études et, aussi, à l'époque où il débutait sa pratique et produisait ses premiers écrits. Ce choix a été fait puisque c'est principalement à cette époque que Charney a amassé les matériaux nécessaires pour forger sa pensée. En ce sens, une attention particulière a été portée, entre autres

⁵⁷ DE BIASI (2011, p. 181)

⁵⁸ DE BIASI (2011, p. 251)

documents, à des albums contenant des coupures de journaux conservés depuis son enfance, à des dizaines carnets de notes et de dessins, à une substantielle quantité de travaux académiques, à des correspondances et à du matériel photographique (diapositives, épreuves, négatifs).

Le document Excel fourni par le CCA et présentant l'arborescence du *Fonds Melvin Charney, 1987-1990* a été un important outil méthodologique, autant pour sélectionner et commander les items à examiner que pour noter les traces des observations faites en salle de consultation. Plusieurs éléments constituant le fonds y sont datés et brièvement décrits. En guise de support aux observations en salle, près de 950 photographies ont été prises, puis été classées en un peu plus de 100 dossiers numérotés à la façon du fonds. Des fouilles complémentaires ont été aussi entreprises dans les archives de Stirling, également conservées au CCA, et dans celles de Walker Evans, au Metropolitan Museum of Art (MET) de New York, afin de déterminer la nature et les objets de leurs interactions respectives avec Charney. En ce qui concerne les archives de Stirling, ont été consultées des notes produites alors qu'il enseignait à Yale, au moment où Charney y étudiait. Quant à Evans, ont été d'abord consultés tous ses agendas et cahiers de notes de 1959 (année de l'arrivée de Charney à Yale) à 1964 (année où Evans a commencé à enseigner à Yale) dans l'espoir de découvrir – en vain - le moment et les circonstances de leur rencontre (Charney a mentionné à quelques reprises avoir bénéficié de ses conseils à Yale). Puis, des cahiers clairement associés aux enseignements d'Evans à Yale, à partir de 1964, et ce, même si Charney n'y étudiait plus. Cette fouille a toutefois culminé par la découverte de documents de travail d'Evans prouvant des échanges, à l'automne 1965 et à l'hiver 1966, entre lui et Charney.

Outre les sources primaires ci-haut mentionnées, des sources secondaires ont été consultées pour mieux cerner le contexte historique dans lequel Charney évoluait, et aussi, pour mettre en parallèle ou en perspective ses façons de travailler et de penser - non-exclusivement avec la photographie - avec celles d'architectes ou d'artistes auxquels il a lui-même fait référence. De plus, plusieurs écrits de Charney et sur ses œuvres ont été consultés. À ce sujet, bien que plusieurs de ses écrits aient été rassemblés dans l'anthologie éditée par

Louis Martin en 2013, l'examen des publications originales ou, du moins, d'une reproduction d'un original, a été privilégié. En fait, Charney utilisait souvent, dans ses articles, des images photographiques pour appuyer ou illustrer ses propos. Toutefois, dans l'anthologie, les mises en pages originales parfois conçues par Charney ne sont pas reproduites. La force des images, en tant que commentaires complémentaires, est ainsi diluée. De plus, dans certains cas, des images photographiques ont été carrément substituées.

Enfin, le propos principal de ce travail n'est pas l'analyse ou la critique d'œuvres spécifiques de Charney pour ce qu'elles sont, ce qu'elles représentent ou ce qu'elles communiquent, mais bien la mise en relief des circonstances où des images photographiques (les siennes ou celles qu'il amassait, classifiait et manipulait) ou une pratique de la photographie ont vraisemblablement contribué à la construction de sa pensée - un processus intellectuel qui s'est enclenché bien avant la mise en forme définitive d'œuvres ou la publication d'écrits théoriques. Cette particularité de ce travail de recherche le rend original et, aussi, justifie en partie pourquoi la description et l'analyse des travaux réalisés par Charney quand il était étudiant à l'Université McGill et de documents datant de son passage à l'Université de Yale occupent une large part dans cet écrit.

1.3 Présentation de la thèse

Le prochain chapitre introduit à des connaissances pertinentes à l'étude de la photographie comme outil de la pensée. Les éléments théoriques présentés ont été cernés dans des écrits de Walter Benjamin, Roland Barthes, Lewis Baltz, Clément Chéroux, Philippe Dubois, Rosalind Krauss, László Moholy-Nagy, Gilles Mora, Denis Roche, Stephen Shore et Susan Sontag. Les propos retenus éclairent les potentiels des images photographiques et, aussi, d'une pratique de la photographie. Les idées discutées sont exemplifiées dans le texte par des travaux de photographes et, plus largement, d'artistes. En reprenant ici librement des mots de Baltz, ce chapitre cerne ce que ce « médium brillant et significatif [la photographie] peut bien accomplir »⁵⁹. Au regard de la théorie de la

⁵⁹ BALTZ et CAMPANY (2014, p. 54)

photographie, tout acte impliquant la photographie est finalement analysé comme une *expérience photographique*. Celle-ci englobe autant la lecture que la manipulation ou la prise d'une photographie et, aussi, toutes réflexions aux sujets d'une pratique ou d'une œuvre photographique. Ce terme est donc présenté dans une quatrième partie. Il a été utilisé dans cette thèse dans un sens proche de la notion de *l'expérience de l'art* ou de *l'expérience artistique* telle que définie par le philosophe américain John Dewey. Une dernière partie du deuxième chapitre est ensuite consacrée à une discussion sur *ce que peut* la photographie dans une recherche en architecture. Des façons qu'ont eues des architectes d'utiliser la photographie – déjà introduites dans le premier chapitre ou qui se sont avérées avoir influencé Charney - servent à illustrer les idées théoriques retenues. Le fait même d'opérationnaliser les concepts retenus démontre d'ailleurs la difficulté de traiter du fait photographique en séparant l'acte de la production et l'image produite ou, encore, une image existante dans l'acte de sa réception ou de sa manipulation.

Au troisième chapitre sont présentés, en ordre chronologique depuis son enfance dans les années 1940 jusqu'au début de sa pratique vers la moitié des années 1960, les circonstances dans lesquelles Charney a développé des intérêts pour des idées, des travaux ou des méthodes disons, *photographiques*, d'autres architectes, artistes et penseurs. Ceux-ci, dont Erich Mendelsohn, László Moholy-Nagy, Gordon Cullen, John Dewey, James Stirling et Walker Evans, ont été identifiés des suites de l'analyse de documents découverts dans les archives. Ces faits biographiques informent non seulement l'histoire de la pensée de Charney, mais donnent aussi à réévaluer la généalogie de ses œuvres réalisées subséquentement.

Le quatrième chapitre concerne davantage la pratique artistique et les écrits de Melvin Charney et, dans une moindre mesure, sa pratique plus traditionnelle de l'architecture. Une première partie du chapitre présente des thèmes privilégiés de Charney : les relations entre l'homme et l'organisation de l'environnement bâti; les stratégies expérimentales de la recherche et architecture; la spécificité de la forme urbaine. La seconde partie esquisse les rôles de ses expériences photographiques entre, d'une part, outil de la lecture critique et de l'analyse de

l'architecture de l'ordinaire et, d'autre part, outil de la figuration critique et de la mise en jeu de l'architecture. Des liens entre ses œuvres, ses expériences photographiques formatrices et ses réflexions au sujet des usages de la photographie en architecture sont établis.

Enfin, l'analyse de travaux et des traces donnant à découvrir des intérêts et des rencontres de Charney a permis de découvrir diverses ramifications d'œuvres d'architectes et d'artistes dans sa propre manière de penser l'architecture. Cette thèse offre ainsi un éclairage original sur la genèse de son œuvre : elle retrace la généalogie de ses réflexions sur la photographie et de ses manières d'intégrer la photographie à sa pensée et sa pratique en architecture. De plus, ce travail de recherche permet de mieux comprendre la portée cognitive des expériences photographiques de Charney dans sa conception de l'architecture (comme discipline) et de l'environnement bâti (comme objet de l'architecture). Somme toute, cette recherche s'inscrit dans la même lignée de travaux que ceux, notamment, de Stierli qui a dépouillé les archives de Mies van der Rohe; de Benton qui a fouillé celles de Le Corbusier; et de Girouard qui a consultés celles de Stirling : tous ont éclairé, grâce à l'analyse de sources primaires informant sur leurs rencontres et activités à l'extérieur de leur pratique de l'architecture, la généalogie de leurs expériences photographiques et leur contribution dans la construction de leur pensée. Plus largement, cette recherche alimente le champ de la connaissance des stratégies artistiques de la formation et de la recherche en architecture.

Je m'intéresse au potentiel révélateur du travail de l'artiste
qui peut donner accès à ces aspects de l'existence si difficiles à représenter
tels la perception de soi, le regard porté sur les autres
et les formes résiduelles de l'identité.

Tout comme la mémoire humaine qui encode, stock
et restitue des données grâce à des mécanismes de mise en relation,
je cherche à rendre perceptible des univers hors champ, retenus ou en latence
en exploitant des processus d'ordonnance, de classification
et de réorganisation d'une matière déjà existante.

Raphaëlle de Groot, artiste, 2004

CHAPITRE 2. Ce que peut la photographie : un cadre théorique pour une recherche architecturale

*I say half jokingly
that photography's the most difficult of the arts.
It does require a certain arrogance to see and choose.*

Walker Evans, 1971,
En entretien avec Leslie Katz

La théorie de la photographie pertinente pour aborder la question de la contribution de la photographie (les images et la pratique) à la pensée architecturale est présentée dans ce chapitre. Les opérateurs théoriques retenus ont contribué à l'analyse des expériences photographiques que Charney. Les trois premières sections de ce chapitre servent à cerner des fonctions ou des potentiels (1) d'une image photographique en tant qu'objet autonome; (2) d'une lecture attentive d'images photographiques; et (3) d'une pratique photographique réflexive. Des travaux d'artistes sont proposés au fil du texte pour illustrer les idées présentées. Une quatrième partie introduit ensuite la notion d'*expérience photographique* qui, telle qu'appréhendée dans cette thèse, englobe autant les actes de la lecture, de la manipulation, que de la prise d'une photographie. Cette notion, articulée à celle de *l'art comme expérience* proposée par John Dewey, permet de traiter plus globalement les fonctions plurielles de la photographie en architecture. Enfin, à la lumière de l'examen de la théorie de la photographie, un développement sur les rôles d'expériences photographiques dans une recherche en architecture est présenté. Toutes les expériences examinées dans cette partie ont été réalisées par des architectes et seront, dans les prochains chapitres, mises en réseau ou en parallèle avec celles de Charney pour éclairer ses propres façons de penser et de figurer l'architecture.

2.1 Ce que peut une image photographique

À l'aube des années 1980, la photographie devenait, de manière marquée, l'objet de réflexions théoriques. En 2016, l'historien de la photographie Philippe Dubois parlait de ce mouvement en histoire de l'art en termes de véritable période d'invention de « la photographie comme questionnement d'un objet théorique »⁶⁰. En introduction de *Photography Theory* de James Elkins⁶¹, un ouvrage publié en 2007 réunissant les essais et commentaires sur la théorie de la photographie, ainsi qu'une brève histoire de cette théorie, l'historienne de l'art Sabine T. Kriebel⁶² soulève la question : à quoi au juste s'intéressaient les travaux théoriques sur la photographie, qu'est-ce qu'on y théorisait? Est-ce l'*objet*, c'est-à-dire l'image photographique produite comme une représentation de quelque chose; est-ce la *fonction* de cette photographie, c'est-à-dire, cela à quoi peut servir une image dans un processus donné? La nature même de l'image photographique apparaît avoir dominé le discours. Anne McCauley⁶³, historienne de la photographie, signalait dans ce même ouvrage qu'il serait d'ailleurs temps de suivre la tendance qui a fait de la photographie une pratique largement répandue et où le mode d'inscription photographique et la valeur ontologique de l'image ou celle de l'objet qui apparaît sur la photographie ne soient plus les questions les plus urgentes. Elle relevait en ce sens l'intérêt de se préoccuper davantage de la photographie comme une praxis concernée par des enjeux qui peuvent, par exemple, être sociaux, éthiques ou politiques⁶⁴. Bref, il fallait mieux comprendre ce à quoi la photographie pouvait contribuer dans le cadre d'un processus plus large que la production d'une image comme objet autonome.

La proposition de McCauley se rapproche de propos de l'auteur et photographe Denis Roche. En 1982, dans le style littéraire exubérant qu'on lui connaît, il avait écrit :

La question n'est sans doute plus « quelle question nous pose une photo? », ni « qu'est-ce qu'un philosophe peut faire d'une photo? » (répondons tout de

⁶⁰ DUBOIS (2016)

⁶¹ ELKINS (2007)

⁶² KRIEBEL (2007, p. 5)

⁶³ McCAULEY (2007)

⁶⁴ McCAULEY (2007)

suite « rien!», comme ça le philosophe disparaît dans la trappe) mais plutôt « avec quoi une photographie peut-elle avoir quelque chose à faire, dès lors qu'on la prend? »⁶⁵

À son avis, il urgeait de lâcher prise quant à l'aspect, la nature ou au contenu de l'image produite et d'aller questionner ce à quoi une image photographique pouvait contribuer. Dans ce même ordre d'idées, Dubois remarquait une certaine relance théorique autour des années 2000 où, plutôt que d'approcher ontologiquement la photographie, on s'intéressait aux *fonctions*, aux *usages* de la photographie. Effectivement, plusieurs ouvrages se penchaient sur les usages et fonctions des images photographiques⁶⁶. En résumé, on y mentionnait que la photographie, dans un régime de la visualité – ou comme document –, peut monter des faits, archiver un *avoir-été*, moderniser le savoir, illustrer un phénomène, informer sur une situation, donner à voir ce qui a été et ce qui est là, etc. Dans le régime de la textualité, – ou comme œuvre d'art – elle peut exprimer une idée, évoquer un souvenir, raconter une histoire, faire la propagande d'une idéologie, etc. Dubois synthétisera la situation observée :

À la question « qu'est-ce que la photographie? » succède ainsi cette autre question de fond : « que *peut* la photographie? » (à quoi sert-elle ? quelles sont les valeurs qu'elle véhicule et qu'on lui attribue?).⁶⁷

Néanmoins, des écrits théoriques des années 1970 et 1980, et d'autres plus anciens, dont ceux de Benjamin et de Kracauer, bien qu'on s'y intéresse, au premier chef, à la nature même de l'image photographique, proposaient déjà des éléments informant *ce que peuvent* les images photographiques. La suite de cette section en souligne des aspects pertinents. Deux grandes familles de fonctions des images photographiques se dégagent: (1) montrer ou donner à voir des faits, et (2) exprimer ou évoquer des idées.

⁶⁵ ROCHE (1982, p. 50), dans le chapitre *Entrée des machines. Littérature et photographie*.

⁶⁶ Par exemple : ABOUT et CHÉROUX (2001); BURKE (2001); POIVERT (2002); ROUILLÉ (2005); (TAGG, 2012).

⁶⁷ DUBOIS (2016)

2.1.1 Montrer des faits

L'image photographique a été pensée par un grand nombre d'intellectuels comme une trace d'un réel (discours de l'index, de la référence, de la photographie comme une image de quelque chose d'autre). À ce sujet, Dubois, dans son article de 2016, énumérait les principaux contributeurs de cette ligne de pensée articulée dans les années 1970 et 1980 : Claude Nori, Gilles Mora, Bernard Plossu, Franco Vaccari, Susan Sontag, Henri Van Lier, Jean-Claude Lemagny, Gaston Fernandez Carrera, Rosalind Krauss et Roland Barthes. Dubois, dans son ouvrage phare, *L'acte photographique*, publié en 1983, avait d'ailleurs lui-même écrit, en s'appuyant notamment sur des propos de Krauss, publiés originellement en 1977, que la photographie comme index appartenait « à toute une catégorie de «signes» (*sensu lato*) que le philosophe et sémioticien américain Charles Sander Pierce appelait «*index*», par opposition à «*icône*» et à «*symbole*»⁶⁸. C'est une liaison existentielle ou physique entre un objet et la trace qu'il laisse qui distingue, dans ce discours, l'index des autres types de signes. L'icône était plutôt représentatif et, selon Pierce, il pouvait être une image, un diagramme ou une métaphore⁶⁹ ; il ne renvoyait à un objet (existant ou non) que par ressemblance. Quant au symbole, il était considéré de l'ordre d'une règle ou d'une loi qui doit être connue et interprétée. Par exemple, le lecteur du mot écrit par une suite de symboles « *patate* » n'émet le son [*pa.tat*] que s'il connaît l'alphabet latin et la langue française. Krauss, dans *Notes sur l'index*,⁷⁰ avait aussi convoqué les notions avancées par Charles S. Pierce. Voici l'extrait d'un texte de Pierce auquel elle référait :

Les photographies, et en particulier les photographies instantanées, sont très instructives parce que nous savons qu'à certains égards elles ressemblent exactement aux objets qu'elles représentent. Mais cette ressemblance est due aux photographies qui ont été produites dans des circonstances telles qu'elles étaient physiquement forcées de correspondre point par point à la nature. De ce point de vue, donc, elle [sic] appartiennent à la seconde classe des signes : les signes par connexion physique [les indices]⁷¹.

⁶⁸ DUBOIS (1990 [1983], p. 59)

⁶⁹ Trois types d'icône, tels que distingués par Pierce

⁷⁰ KRAUSS (1993 [1977], p. 83)

⁷¹ PEIRCE (1978 [1895], p. 151)

Outre l'image obtenue par la photographie argentique, Krauss donnait d'autres exemples d'index : les traces de pas, les symptômes de maladies et les ombres portées⁷². Aussi, Krauss et Dubois ont fait référence, chacun dans leurs écrits, au terme d'embrayeurs ou de *shifters* pour désigner l'image photographique. Les embrayeurs, une forme d'index, peuvent être démonstratifs (ce, cette, ces, celui, ceci, cela), présentatifs (voici, voilà), de lieux (ici, là) ou de temps (maintenant, auparavant). Ainsi, l'image photographique, comme index, désigne comme le font les déictiques, des termes inséparables d'un temps, d'un lieu ou d'un sujet. Dubois soulignait d'ailleurs que, grâce à un embrayeur, on puisse comprendre « la différence entre signifier et désigner : leur signification en l'occurrence ne se constitue que de leur propre désignation »⁷³. Deux décennies plus tôt, dans son article « Le message photographique », Roland Barthes qualifiait, dans le même ordre d'idées, la photographie d'« analogon parfait » d'un réel, en précisant bien que cette « perfection analogique » qu'est en soi l'image photographique est « un message sans code »⁷⁴. Elle donne à voir, voilà tout. Aussi, dans *La chambre claire*, en 1980, il suggérait l'expression « ça-a-été » pour signifier que ce qu'on voit dans l'image a déjà existé dans un lieu donné; « il a été là »⁷⁵. Enfin, la photographie comme index, écrivait Dubois à la suite de Barthes, « atteste ontologiquement de l'existence de ce qu'elle donne à voir. [...] la photo certifie, ratifie, authentifie »⁷⁶. Dubois illustre d'ailleurs ses propos en évoquant la *photo-comme-pièce-à conviction* et la *photo d'identité*. En définitive, l'image comme index n'affirme rien; elle ne fait que dire « là », elle pointe. Et Dubois n'a pas manqué pas de rappeler que l'index est le doigt qui pointe.

À l'entre-deux-guerres, Siegfried Kracauer et Walter Benjamin, qui avaient également questionné la nature de la photographie, s'étaient avancés au sujet de ses possibles fonctions. Étant capable de capter des images d'une scène ou d'un événement, la photographie était appréhendée par Kracauer et Benjamin comme un médium qui puisse tenir lieu de la mémoire historique ou de la mémoire de choses qui ont déjà existé, tout en soulignant bien sûr qu'aucun aspect affectif ou sensible ne puisse être communiqué par l'image. Benjamin insistait par ailleurs,

⁷² KRAUSS (1993 [1977], p. 64)

⁷³ DUBOIS (1990 [1983], p. 73)

⁷⁴ BARTHES (1961, p. 128)

⁷⁵ BARTHES (1980, p. 120-121)

⁷⁶ DUBOIS (1990 [1983], p. 70)

dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, sur l'idée qu'à la photographie - la reproduction technique «la plus parfaite»-, il manque toujours «une chose : le *hic et nunc* [l'ici et maintenant] de l'œuvre d'art – l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve»⁷⁷. Néanmoins, Benjamin proposait que l'image produite mécaniquement tende « à encourager l'interpénétration de l'art et de la science »⁷⁸.

Du fait qu'elle puisse enregistrer des traces observables ou non à l'œil nu, la photographie est devenue, dès le XIXe siècle, un outil de recherche dans plusieurs champs disciplinaires. La photographie avait notamment acquis une vocation archéologique puisqu'elle était capable de monter avec exactitude et, de ce fait, de prouver un *avoir été*. Cette qualité a été mise à profit pour l'archivage ou l'enregistrement de pièces découvertes lors de fouilles archéologiques. L'un des premiers à avoir utilisé cette méthode, selon l'historien de la photographie Michel Frizot, est John B. Greene dans le cadre de travaux en Égypte et en Algérie, en 1854. La photographie était ainsi outil d'un système d'indexation⁷⁹. On a aussi attribué à la photographie un rôle dans la révélation de phénomènes scientifiques et sociologiques. Par exemple, en 1887, Etienne-Jules Marey et Eadweard Muybridge ont fait usage de la photographie comme instrument de recherche en physiologie pour l'étude du mouvement d'un cheval galopant. La même année, le physicien autrichien Ernst Mach a étudié, aussi grâce à ce que pouvait révéler des images photographiques, le comportement de projectiles en plein vol. Dans ces deux derniers exemples, les photographies révélaient de l'information sur un fait physique difficilement observable à l'œil nu. La vocation instrumentale de la photographie avait ainsi permis, tel que l'a par ailleurs souligné Frizot, de voir mieux, de voir loin et de voir au-delà⁸⁰.

L'image photographique qui donne à voir peut aussi être comprise, dans le cadre d'une pratique artistique ou d'un processus de recherche comme une forme de notation : en elle-même, elle est le matériau archivant un fait physique ou un événement capté par l'opérateur de l'appareillage photographique. Au même

⁷⁷ Dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, quatrième version datant de 1939 consulté dans BENJAMIN (2012 [1939], p. 18)

⁷⁸ BENJAMIN (2012 [1939], p. 74-75)

⁷⁹ FRIZOT (2001, p. 381)

⁸⁰ FRIZOT (2001, ch 16)

titre qu'on prend des notes avec un crayon dans un calepin, on peut noter une observation sur la pellicule photographique. Bien qu'à l'ère du numérique l'inscription ne se fasse plus par l'empreinte lumineuse sur une surface photosensible, l'idée de la notation est toujours valable (au même titre qu'on peut prendre des notes sur un portable). Cette notion de notation a été empruntée d'un article de Lewis Baltz où il avait lancé l'idée, sans la développer, que la photographie puisse être notation dans le cadre d'un processus conceptuel. En fait, Baltz avait remarqué qu'entre les années 1960 et 1990 de nombreux travaux photographiques d'importance majeure ont été produits par des personnes qui ne se considéraient pas elles-mêmes, ou qui n'étaient pas considérées par les autres, comme des photographes. Ces adeptes de la photographie avaient, chacun à leur manière, commencé à faire de la photographie à des fins de *notation* lors de travaux qui étaient, selon Baltz⁸¹, conceptuels - dans un sens large. Assez similairement, Roche avait écrit, en 1978, que l'acte de prendre une photo se rapproche de celui d'écrire : ni l'appareil photo ni la machine à écrire ne peuvent créer quelque chose (une situation, un geste ou un objet); plutôt, ces appareils cadrent les choses, les obligent « à exister à nouveau » disait-il⁸². Il avancera également « que la photo, à de rares exceptions près, ne peut être qu'un instrument répétitif, immédiat et quotidien, comme un journal a-littéraire, capteur, enregistreur. *Archivant*, donc »⁸³. Les énoncés de Roche et de Baltz sont comparables du fait qu'ils posent la photographie comme une manière de prendre des notes ou d'archiver quelque chose qui pourra ensuite entrer dans la production de quelque chose d'autre.

Parmi les artistes ayant fait de la photographie un moyen de notation, Baltz avait notamment mentionné Bernd et Hilla Becher. Chacune de leurs photographies de châteaux d'eau, de hauts fourneaux et de pavillons de banlieue qu'ils ont présentés en séries, prise individuellement, montrait le plus directement

⁸¹ BALTZ (1996), consulté dans BALTZ (2012, p. 113), nomme John Baldessari, Bernd et Hilla Becher, Christian Boltanski, Victor Burgin, Sophie Calle, Fischli/Weiss, Richard Prince et Edward Ruscha.

⁸² ROCHE (1982, p. 55), dans le chapitre *Entrée des machines. Littérature et photographie*. Ce chapitre est la transcription de la préface à *Notre antéfixe*, 1978.

⁸³ ROCHE (1982, p. 70-71), dans le chapitre *Photographier. Entretien avec Gilles Delavaud*. *Cet entretien* paru originalement dans *Éducation 2000*, n°10, septembre 1978. Propos recueillis le 29 mai 1978.

possible l'objet examiné. Hilla Becher, comparait d'ailleurs ce travail photographique – davantage celui de Bernd, au travail d'un biologiste :

In many ways, he operated like a kind of biologist, as if he was taking a picture of, say, a turtle. For Bernd, then, the turtle itself was the most important part, and what kind of species of turtle was being represented, and not the wider habitat of rivers and trees that the turtle occupied.⁸⁴

Au fil du temps, par l'accumulation de notes photographiques, les Becher ont ensuite mis en évidence les analogies formelles et des traits architecturaux caractéristiques des bâtiments vernaculaires découverts par la conception de séries photographiques. Ces séries, comme l'a proposée l'historienne Naomi Rosenblum, avait « le pouvoir de révéler des détails visuels que l'œil ne saisit d'ordinaire qu'après une très longue familiarité avec l'objet »⁸⁵.

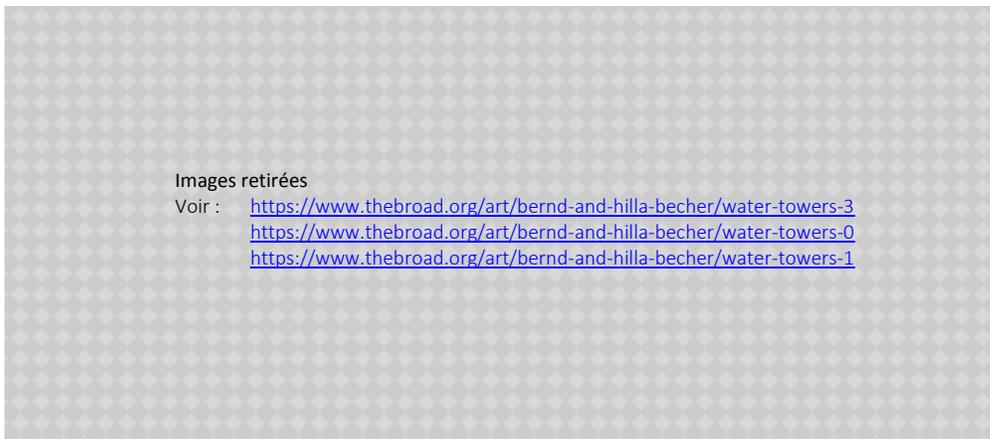


Figure 11 Bernd et Hilla Becher, *Typology of Water Towers*, 1972

© Estate of Bernd and Hilla Becher.

Photo © The Broad, Los Angeles. N° de référence: B-BECH-1992.64; B-BECH-1992.67; B-BECH-1992.66.

2.1.2 Exprimer une idée

Il est défendable que, physiquement, l'image photographique soit empreinte, index, indice, trace, enregistrement d'une réalité ou d'un fragment de celle-ci, d'abord par son mode même de fixation sur la surface sensible à la lumière. Il s'agit littéralement d'une empreinte lumineuse qui maintient un lien organique avec un objet réel, du moins, à l'époque de l'argentique. Mais aussi, à l'ère du numérique, la fonction de la notation subsiste.

⁸⁴ BECHER et WEAVER (2013, p. 24)

⁸⁵ ROSENBLUM (1992, p. 558)

La photographie peut servir à autre chose que noter (ou donner à voir) si elle est appréhendée ontologiquement comme une forme langagière ou un élément narratif (régime de la textualité, discours du code ou de la connotation). Principalement durant les années structuralistes, plus ou moins autour des années 1960 - soit à un moment charnière des réflexions de Charney sur la photographie-, la photographie a été considérée théoriquement comme une transformation du réel. L'image photographique était alors pensée comme un texte, comme un élément narratif, notamment par Roland Barthes, avec ses articles « Le message photographique», en 1961 puis, en 1964, « Rhétorique de l'image », ou encore, Jean-François Lyotard avec son concept de *figural* modelé dans son ouvrage *Discours, figure*⁸⁶, en 1971.

Selon la conception de la photographie comme une transformation du réel, une image photographique a le pouvoir d'évoquer des idées, de révéler une compréhension, d'informer sur une situation perçue, voire de *traduire* au sens où Walter Benjamin l'entendait dans « La tâche du traducteur », paru en 1923. Benjamin y proposait que *traduire* c'est en faire plus et en dire plus : *traduire* contribuait, selon lui, à ancrer un objet dans un schème bien précis. C'est dire qu'en traduisant un terme qui désigne une chose, cette chose était fixée dans un univers imposé par le traducteur. Benjamin illustre cette opération en avançant que « si, dans l'original, teneur et langage forment une certaine unité comparable à celle du fruit et de sa peau, le langage de la traduction enveloppe sa teneur comme un manteau royal aux larges plis»⁸⁷. La teneur est ainsi cernée avec une certaine liberté et traducteur peut – ou non - attribuer à l'original une signification autre ou complémentaire. Autrement dit, le sens de la traduction (ou de la photographie) ne correspond pas nécessairement à celui de l'original. Entre autres exemples, dans la traduction langagière, une différenciation peut s'opérer dans la manière dont l'objet est visé par un mot. Benjamin illustre cette façon de faire, sans expliquer davantage, avec le mot *pain*, en français et son équivalent allemand, *brot* ⁸⁸ . Après vérification, le mot *pain* vient, étymologiquement de *panis* (latin), ce qui signifie *nourriture, nourrir, la source de la vie*. Quant au mot *brot*, en allemand, qui est d'ailleurs à l'origine de *bread*, en

⁸⁶ LYOTARD (1971)

⁸⁷ BENJAMIN (2000 [1923], p. 252)

⁸⁸ BENJAMIN (2000 [1923], p. 251)

anglais, il signifie plutôt *ce qui a été fermenté, le levain*. Également, en proto-germanique, *brauþaz* veut dire *morceau cassé, fragment*. Démonstration faite, la visée est la même : du pain, c'est du pain, un aliment qui se mange peu importe la langue utilisée pour le désigner. Mais, le schème idéal dans lequel il est campé diffère d'une culture à l'autre: il peut être un peu plus ardu de défendre que *nourriture* et *morceau cassé* soient équivalents. Selon les traductions, l'emphase n'est pas mise sur le même aspect du sujet. La traduction attribue alors un sens autre au mot *pain* au même titre que le sens de la photographie d'un objet n'est pas le même que celui de l'objet lui-même. Cela dit, la traduction est tout de même destinée à communiquer des choses, mais sa teneur est enveloppée d'un *manteau royal aux larges plis*. Comme le suggérait Benjamin, pour dénoter le sens d'une traduction, et non celui de l'original, il ne faut pas regarder l'objet visé (le pain); il faut regarder la façon dont un traducteur l'a visé (est-il *source de vie* ou *ce qui a été fermenté*). Étudier la démarche du traducteur, connaître ses motivations ou connaître sa culture par exemple, peut ainsi permettre de mieux comprendre ce qu'il a jugé essentiel lors de son expérience de première main.

Dans un schème de pensées comparable, Barthes, dans « Le message photographique », évoquait différentes techniques pour procéder à l'imposition d'un second sens à l'image photographique de sorte qu'elle puisse exprimer quelque chose, livrer un message ou traduire une idée. La connotation du message photographique, toujours selon Barthes, se faisait grâce :

- *au trucage, lors de la prise de vue ou du développement de la pellicule;*
- *à la pose et l'emploi d'une grammaire visuelle culturelle ou historique;*
- *à l'intérêt porté par le photographe à certains objets qui font d'excellents éléments de signification et qui constituent dans leur composition un véritable lexique;*
- *à un phénomène photogénique (une structure informative) qui contribue à embellir ou à sublimer la scène captée;*
- *à une syntaxe qui se révèle dans les séquences ou les séries photographiques et donnant à lire une situation bien particulière.*⁸⁹

⁸⁹ BARTHES (1961, p. 130-133)

Si les quatre premiers points proposés sont relatifs aux décisions prises par le photographe en train de produire une image, le cinquième concerne la façon dont l'image sera présentée : l'artiste peut choisir, par exemple, de présenter des images dans une forme narrative. En elle-même, l'image n'est pas *expression*. Par exemple, pour nommer un cas déjà abordé, une image extraite des séries de façades de Becher, prise individuellement, n'a pas le pouvoir de mettre au jour les caractéristiques génériques des structures industrielles de la vallée de la Ruhr. En revanche, les séries des Becher, dont les « Typology of Water Towers », 1972 (**Figure 11**), dans leur forme finale, expriment ces caractéristiques; elles évoquent des idées d'ordre formel.

Sous d'autres rapports, les séries des Becher s'inscrivent, comme le remarquait Thomas Weaver lors d'une conversation avec Hilla Becher publiée en 2013 dans *AA Files*, dans la continuité de la tradition allemande de la *Nouvelle Objectivité* où se discernait, dans les œuvres de photographes tels Karl Blossfeldt ou Albert Renger-Patzsch, une fascination pour la classification et la taxonomie⁹⁰. Ces photographes allemands cherchaient systématiquement dans l'environnement une répétition, un motif, une ligne nette, des géométries précises, pour ensuite les photographier sans effets d'atmosphère ou réactions subjectives. Mais même si une photographie a été prise avec un certain souci d'objectivité, il n'en demeure pas moins que les images photographiques produites sont, à divers degrés, subjectives : l'image est composée ou structurée de manière à mettre l'emphase précisément sur un aspect de l'objet photographié. Par exemple, Albert Renger-Patzsch mettait en évidence dans des photographies, tel que soulevé par Rosenblum, des « analogies entre formations naturelles et objets manufacturés, afin d'esquisser les structures formelles communes aux plantes, aux ponts, aux usines et à leurs produits »⁹¹. Le but de Renger-Patzsch n'était pas de représenter, par exemple, une plante dans sa globalité; il n'en montrait qu'un détail, rendant parfois le sujet abstrait, mais invitant toujours les spectateurs à y découvrir des formes et des structures claires. Ainsi, Renger-Patzsch ne montrait pas objectivement des cheminées ou des feuilles; il mettait en dialogue des éléments observés.

⁹⁰ BECHER et WEAVER (2013, p. 17)

⁹¹ ROSENBLUM (1992, p. 410)

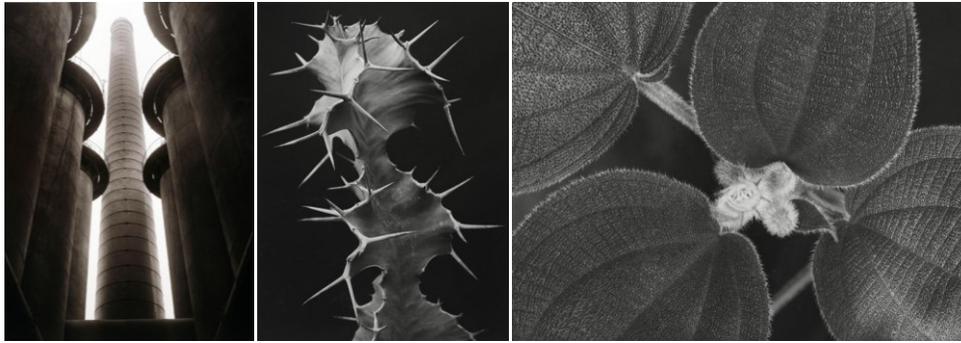


Figure 12 Albert Renger-Patzsch, *Kenper-Hochofenwerk, Herrenwyk*, 1927; *Euphorbia grandicornis*, 1922; *Heterotrichum Macrodon*, 1922
 © Succession Albert Renger-Patzsch / SOCAN (2020), Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Georges Meguerditchian. N° d'inventaire: AM 1978-862; AM 1978-866; AM 1978-865.

2.2 Ce que peut la lecture d'images photographiques

Dans les années 1930, Benjamin a approché le sujet de la réception de l'image. Il parlait des conséquences de la lecture d'images en termes d'aperception, à savoir, « une perception accompagnée de conscience », que le cinéma – et non spécifiquement la photographie – rendait possible. Selon lui, une scène qui avait été capté par une caméra était davantage analysable qu'une scène qui avait été peinte. Notamment, des images générées mécaniquement, suggérait-il, offrait des informations bien plus précises sur une situation donnée que celles faites à la main. De ce fait, les possibilités d'analyse de ce que les images donnaient à voir étaient décuplées⁹².

Quant à Barthes, dans son texte « Le message photographique » publié en 1961, pour expliquer une compréhension qui aurait été induite par l'image, il suggérait qu'un individu puisse lire et interpréter une photographie en investissant son contenu au regard de son propre savoir et de sa situation culturelle. Dès lors, celui qui lisait l'image y dénotait des éléments physiques ou ressentait une émotion face à celle-ci. Barthes développait son idée en deux pôles : la connotation cognitive et l'idéologique⁹³. Toutes deux étaient historiques; elles dépendaient du passé culturel ou du savoir du lecteur.

En 1983, dans *L'acte photographique*, Dubois a également écrit au sujet de la réception et la contemplation de l'image. Il a proposé :

⁹² BENJAMIN (2012 [1939], p. 73, note I)

⁹³ BARTHES (1961, p. 130-133)

La photo n'est pas seulement une *image* [...], c'est aussi, d'abord un véritable *acte* iconique, une image si l'on veut, mais en *travail*, quelque chose qui est donc à la fois et consubstantiellement une *image-acte*, étant entendu que cet «acte» ne se limite pas trivialement, au seul geste de la *production* proprement dite de l'image (le geste de la «prise») mais qu'il inclut aussi bien l'acte de sa *réception* et de sa *contemplation*. La photographie, en somme, comme inséparable de *toute* son énonciation, comme expérience d'image, comme objet totalement *pragmatique*.⁹⁴

Dubois insistait ainsi sur l'idée que la photographie ne concerne pas seulement l'image photographique en tant qu'objet autonome : la photographie suppose implicitement un acte de réception, qu'il soit distrait ou attentif. En ce sens, la lecture non pas passive, mais résolument active d'images photographiques pouvait engendrer une mise en mouvement de l'esprit.

Cela dit, la division de la suite de ce sous-chapitre sur les potentiels de la lecture d'une image photographique est inspirée de conséquence des deux types de connotation proposé par Barthes: (1) la redécouverte ou l'identification de faits déjà connus ou visibles dans une image et (2) la mise en relation idéale ou la construction d'une image mentale. La question spécifique de l'acte de la production d'images photographiques, bien que difficilement dissociable de celle de leur réception, sera abordée dans le point subséquent.

2.2.1 Identification de faits connus

La connotation cognitive implique, selon Barthes, l'identification de faits ou d'éléments connus par le lecteur. Il pourrait y avoir identification du lieu géographique où l'image a été prise ou identification de détails architecturaux typiques à une région, une époque, etc. Selon Barthes, plus l'image contient d'informations factuelles, plus ce type de connotation risque d'opérer. Par exemple, le photographe Lewis Baltz⁹⁵, disait vouloir donner à voir, dans certains de ses projets photographiques, un éventail d'informations visuelles laissant aux spectateurs la liberté de sélectionner ou de retenir ce qu'ils désirent. En ce sens, il avait développé différentes techniques pour offrir une gamme étendue de

⁹⁴ DUBOIS (1990 [1983], p. 9)

⁹⁵ BALTZ (1980), consulté dans BALTZ (2012, p. 43)

détails plutôt que de ne mettre l'emphase que sur un fragment présélectionné. Par exemple, Baltz avait fait le choix technique de la très haute définition au nom d'une « democratically rendered information »⁹⁶, ou dans les mots de Joe Deal, de l'« optical democracy »⁹⁷. Le cas échéant, il privilégierait, dans la réalisation de ses photographies, un ASA très bas (5 ou 7) et une mise au point avec une grande profondeur de champ. Baltz octroyait ainsi à chaque parcelle de l'image une importance équivalente. La démocratie optique opérait au sein de l'image elle-même. Baltz disait alors produire une photographie *transparente*⁹⁸. Une autre de ses techniques relative à la démocratie de l'information consistait à intituler ses photographies de manière très explicite. Les titres des images du projet « Park City » en sont de bons exemples.



Figure 13 Lewis Baltz, *Looking north from Masonic Hill toward Quarry Mountain*. In foreground, new parking lots on land between West Sidewinder Drive and State Highway 248. In middle distance, from left: Park Meadows, subdivisions 1, 2, and 3; Holiday Ranchette Estates; Raquet Club Estates. At far distance on left, Parkwest Ski Area, #1, 1980; *Prospector Park, Subdivision Phase I, Lot 29, looking Southeast toward Masonic Hill*, 1980. © Estate of Lewis Baltz. Photo © Yale University Art Gallery. N° d'inventaire: 2000.94.1.1; 2000.94.1.27.

Une troisième technique de Baltz consistait en une présentation en grille de ses photographies. Notamment, par la mise en espace du projet photographique « Candlestick Point » (1984-88), il disait ne pas pouvoir contrôler l'ordre dans lequel on regarde les images et l'importance (ou l'emphase) qu'on leur donne⁹⁹.

⁹⁶ BALTZ (1980), consulté dans BALTZ (2012, p. 43)

⁹⁷ Selon une note dans BALTZ (2012, p. 46)

⁹⁸ BALTZ et CAMPANY (2014, p. 50)

⁹⁹ BALTZ et CAMPANY (2014, p. 59)



Figure 14 Vue de *Candlestick Point*, 1984-88, de Lewis Baltz, 2017
 Vue de l'exposition *The Grain of the Present*, Pier 24 Photography, San Francisco, du 1er avril 2017 au 31 mars 2018.
 Soixante-douze épreuves gélatino-argentiques et douze épreuves chromogènes, chacune : 6 1/2 x 9 po, au total :
 201 x 62 po. Photo © Pier 24 Photography. Courtoisie de Pier 24 Photography, San Francisco.

Joe Deal a aussi fait des séries avec l'effort de maintenir une démocratie au sein de l'ensemble. Son but, tout comme Baltz, n'était pas de raconter une histoire, mais bien de présenter des informations factuelles et ce, sans hiérarchie¹⁰⁰. Conscients du pouvoir révélateur des images, Baltz et Deal ont ainsi conçu des œuvres convoquant l'esprit analytique du spectateur, et ce, comme le soulignait Baltz, bien que les images ne disaient jamais tout :

The ideal photographic document would appear to be without author or art. But photographs, despite their verisimilitude, are abstractions; their information is selective and incomplete. The power of the documentary photograph resides in its ability to inform as well as reflect our perceptions of the eternal world.¹⁰¹

Autre cas de figure illustrant cette idée : les photographies de paysage des Becher¹⁰². Les Becher soutenaient qu'un paysage doit toujours être composé et présenté dans sa juste forme de manière à donner à voir le plus de détails

¹⁰⁰ Joe Deal, juin 1975, cité dans l'introduction de Jenkins (ADAMS et al., 1975)

¹⁰¹ BALTZ (1975), consulté dans BALTZ (2012, p. 33)

¹⁰² Cette pratique fut d'abord celle d'Hilla, Bernd s'y est intéressé plus tard dans sa vie.

possibles¹⁰³. Hilla Becher a suggéré au sujet de sa photographie de paysage – cette manière de faire était davantage la sienne que celle de son conjoint, mais Bernd l’adoptera à la fin de sa vie - : « I [...] wanted the composition to be able to stand on its own, but I liked the context and the landscape »¹⁰⁴.

Leurs photographies de paysage ainsi produites, apparaissent davantage démocratiques que celles de façades mises en série, entre autres raisons, car un cadrage moins serré donne à voir plus largement le contexte dans lequel est implanté l’objet photographié. Ils présentaient d’ailleurs les paysages observés sous plusieurs angles de vue. C’est aussi selon cette logique qu’ils ont conçu leur dernier livre, ensemble, *Industrial Landscapes*, en 2002.



Figure 15 Bernd et Hilla Becher, *Pit Head, Bear Valley, Pennsylvania*, 1974.
Planche présentée lors de l’exposition *New Topographics* en 1975.
© Estate of Bernd and Hilla Becher.

Enfin, la production d’une photographie « démocratique » ou d’une série représentant ou décrivant un lieu avec une grande précision concerne la fonction documentaire de la photographie : offrir une information et une description des plus complètes et ce, sans effet de style inutile.

¹⁰³ BECHER et BECHER (2002, p. 10)

¹⁰⁴ BECHER et WEAVER (2013, p. 24)

2.2.2 Mise en relation idéelle et construction d'une image mentale

La deuxième forme de connotation par le lecteur, selon Barthes, était idéologique - au sens très large du terme, précisait-il - ou éthique : le lecteur introduisait, par sa réception de l'image, des raisons ou des valeurs¹⁰⁵. Ce dernier avait donc dénoté un signifiant encodé ou structuré à travers un certain ordre syntaxique ou par une forme narrative dans l'image elle-même. Grâce à la mise en réseau de plusieurs éléments remarquables dans la photographie, ou par l'association d'idées, le lecteur pouvait alors se construire une image mentale liée, par exemple, à la politique, à un jugement moral, à une pensée spirituelle. Une telle conception de la réception de l'image photographique a été exprimée, à l'entre-deux-guerres, par l'artiste et théoricien hongrois György Kepes¹⁰⁶. Dans son ouvrage *Language of Vision, Painting, Photography, Advertising-Design*, publié pour la première fois en 1944, se découvraient les bases d'une grammaire de la vision vouée à guider un lecteur dans la recherche d'un ordre de signification. Kepes soutenait d'ailleurs que la lecture d'une image photographique puisse être la source d'une expérience dynamique menant à une construction de l'esprit. En ce sens, Kepes expliquait qu'une série d'images ou que des unités de représentation au sein d'une même image puissent proposer un message défiant la logique. Dès lors, le spectateur était forcé de réfléchir pour trouver une possible relation jusqu'à ce qu'une idée centrale tisse ensemble les différents éléments significatifs dans un tout, lui aussi, significatif¹⁰⁷. Susan Sontag, en 1977, a articulé une réflexion allant dans le même sens :

Au bout du compte, l'image photographique nous lance un défi : «Voici la surface. À vous maintenant d'appliquer votre réflexion, ou plutôt votre sensibilité, votre intuition, à trouver ce qu'il y a au-delà, ce que doit être la réalité, si c'est à cela qu'elle ressemble.» Les photographies, qui ne peuvent rien expliquer par elles-mêmes, sont d'inépuisables incitations à déduire, à spéculer et à fantasmer.¹⁰⁸

¹⁰⁵ BARTHES (1961, p. 137)

¹⁰⁶ Fait à part: Kepes avait quitté l'Europe à la même époque que Moholy pour le rejoindre et enseigner, lui aussi, à l'Institut du Design (ou le New Bauhaus) de Chicago.

¹⁰⁷ Ce passage est une traduction libre de "until a central idea is found which weaves the meaningful signs together in a meaningful whole" KEPES (1948 [1944], p. 202).

¹⁰⁸ SONTAG (2008 [1977], p. 41-43).

Dans le même ordre d'idées, Shore proposait à la fin des années 1990 qu'une image mentale puisse être induite à partir de la lecture d'une photographie. Il parlait, plus précisément, en termes d'« image mentale que nous construisons **du** cliché ». Le cerveau, grâce à une aptitude acquise, interprétait et produisait une image mentale¹⁰⁹, expliquait-il. Le lecteur de l'image amorçait alors une réflexion. Ce n'est pas le photographe au moment de la prise qui faisait l'expérience d'une situation, mais bien le lecteur qui faisait l'expérience de l'image, qui la lisait et l'interprétait. Une idée semblable était aussi articulée par Barthes dans son livre *La chambre claire*¹¹⁰. Il y examinait ses propres réactions face à des images photographiques et cherchait à comprendre pourquoi il était personnellement emporté par leur lecture. Ces images lui racontaient parfois une histoire, d'autres fois, elles lui évoquaient, pour ne nommer qu'un exemple, des souvenirs de sa mère.

Toujours selon l'idée qu'une expérience d'image puisse être l'étincelle d'une construction mentale, mentionnons des expériences photographiques de l'artiste Edward Ruscha. Sa peinture « Burning Gas Station », 1966, et ses œuvres graphiques « Standard Station », 1966, et « Double Standard » (collaboration avec Mason Williams), 1969, peuvent être analysées comme les résultats d'une construction mentale induite à la lecture d'une image photographique : « Standard – Amarillo, TX », 1962. Ces œuvres graphiques traduisent les nouvelles images qui seraient sorties d'un de ses livres, proposait Ruscha, pour venir s'incorporer à ses tableaux¹¹¹. Ruscha a par ailleurs souligné le fait qu'il n'était son intention, lorsqu'il a pris ladite photographie en 1962, de la revisiter en peinture ou en dessin¹¹².

¹⁰⁹ SHORE (2007 [1998], p. 97)

¹¹⁰ BARTHES (1980)

¹¹¹ RUSCHA et FEHLAU (1988), repéré dans RUSCHA (2010, p. 177)

¹¹² RUSCHA et COPLANS (1965), repéré dans RUSCHA (2010, p. 59)

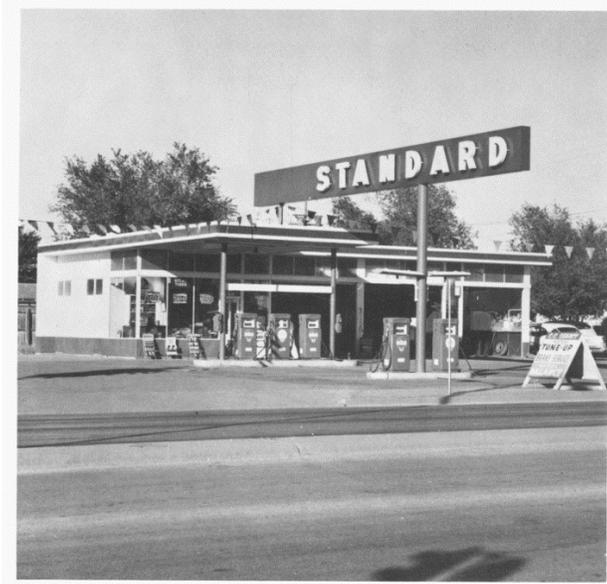


Figure 16 Edward Ruscha, *Standard, Amarillo, Texas*, 1962
 Repérée dans Ruscha, E. (1967), *Twentysix Gasoline Stations*. (2^e éd.). Alhambra, CA: Cunningham Press, p.37.
 © Ed Ruscha. Courtoisie de l'artiste et Gagosian.



Figure 17 Edward Ruscha, *Burning Gas Station*, 1966
 Huile sur canevas 20.5 x 39 po, ©Ed Ruscha. Courtoisie de l'artiste et Gagosian.



Figure 18 Edward Ruscha, *Standard Station*, 1966; *Double Standard*, 1969.
 Impression sur papier (composition: 496 x 938 mm; support: 651 x 1015 mm);
 Impression sur papier, collaboration avec Mason Williams (composition: 494 x 935 mm; support : 651 x 1014 mm).
 © Ed Ruscha. Courtoisie de l'artiste et Gagosian.

Denis Roche a également fait l'expérience d'images photographiques et, tout comme Ruscha, il en a résulté des images mentales qu'il a traduites par la réalisation d'œuvres nouvelles : des « photolalies ». Dans les mots de Roche, la « photolalie » est « cet écho muet, ce murmure de conversation tue qui surgit entre deux photographies, très au-delà du simple vis-à-vis thématique ou graphique », « cette occasion si particulière où le photographe convoque ses images au parler »¹¹³. Une « photolalie » émerge de la lecture non pas d'une, mais de deux photographies entretenant un dialogue parfois purement formel, parfois d'un tout autre ordre. Par exemple, entre autres types de « photolalie », Roche a produit des « Contacts successifs ». Généralement le fruit du hasard, ces diptyques étaient littéralement :

[...] deux contacts successifs sur un même film, lesquels, jouant ensemble d'une façon sans doute inattendue, produisaient en quelque sorte une troisième image, que gouvernaient désormais une autre esthétique que celle de chacune des deux images prises séparément.¹¹⁴

Roche construisait ainsi une nouvelle image mentale de la lecture d'images photographiques, ce qui, selon Mora, était relatif au temps du photographique « où l'on réexamine, effectivement, le passé, et où l'on cherche à détecter de possibles réévaluations formelles »¹¹⁵. Les « photolalies » de Roche opéraient parfois à travers des similitudes graphiques. Dès l'or, elles résultaient d'une connotation davantage cognitive : il y avait reconnaissance d'éléments formels comparables. Mais plus souvent, soulignait Roche, ses « photolalies » étaient le fruit d'une construction de l'esprit alimentée par un imaginaire personnel, des souvenirs, des sensations. Au regard des définitions de Barthes, cette connotation était davantage idéologique – au sens très large du terme. Enfin, formellement, les « photolalies », peu importe qu'elles relèvent d'une ressemblance graphique ou d'une construction plus difficilement cartographiable, sont des séries composées de deux photographies - des diptyques.

¹¹³ ROCHE (1988, p. 5)

¹¹⁴ ROCHE (2007, p. 53)

¹¹⁵ ROCHE (2007, p. 64-65)

2.3 Ce que peut une pratique photographique

Si Dubois insistait, dans la prémisses de *L'acte photographique* publié en 1983, sur l'importance de considérer l'acte de la réception d'une image dans l'étude du fait photographique, il soulignait également qu'il n'était pas possible « de penser l'image en dehors de l'acte qui l'a fait être »¹¹⁶. Au regard de l'histoire, cet acte producteur apparaît d'ailleurs avoir été instrumentalisé dans le cadre de diverses études et réflexions. Par une pratique de la photographie, des artistes et, plus largement, des opérateurs de l'appareil-photographique, ont abordé diverses questions liées, d'une part, aux dimensions physiques et matérielles du monde et, d'autre part, à ses dimensions humaines et sociales.

2.3.1 Approcher l'espace physique

Une pratique de la photographie peut être une manière d'approcher ou d'expérimenter l'espace physique, autant celui délimité par le capteur de l'appareil et composé par le photographe que celui où il se situe.

À la fin des années 1970, Roche avait souligné une importante différenciation entre le fait de prendre une photo (*cadrer* et *découper*, mais aussi *amputer* un sujet) et de peindre une toile. Selon lui, le peintre *divisait* l'espace alors que le photographe, avec son appareil, *découpait* du réel en *évacuant* ce qui était autour et *recentrait* son sujet ou le *mobilisait vers l'intérieur*¹¹⁷. Dans ce schéma de pensées, Henri Cartier-Bresson disait d'ailleurs, comme l'a rapporté Sontag, que prendre des photos c'était « trouver la structure du monde – jouir de la volupté de la forme » et que c'était aussi de révéler que « dans tout ce chaos, il y a de l'ordre »¹¹⁸. Effectivement, Cartier-Bresson était particulièrement reconnu pour sa précision et ses images géométriquement composées.

Au sujet de cette habileté du photographe à composer l'espace d'une photographie, Stephen Shore proposait dans son ouvrage *The Nature of Photographs* publié en 1998 que le photographe, grâce à ses habiletés mentales, puisse *résoudre* une image, *simplifier* la scène observée et la *structurer*. Shore

¹¹⁶ DUBOIS (1990 [1983], p. 9)

¹¹⁷ ROCHE (1982, p. 124-125), dans le chapitre *Vers la table de montage*. Ce texte fut présenté en préface à John Heartfield, *Photomontages antinazis*, Le Chêne, 1978.

¹¹⁸ SONTAG (2008 [1977], p. 143).

parlait alors en termes de « modélisation mentale », de « genèse du niveau mental [qui] se situe dans l'organisation mentale de la photographie par le photographe », un modèle qui agit généralement, soulignait-il, de façon inconsciente et qui résulte de l'action conjointe de l'intuition et d'une compréhension personnelle du monde¹¹⁹. L'image photographique ainsi produite est l'expression d'une compréhension formelle du monde physique et matériel observé ou d'une perception sensible du photographe. En ce sens, Shore proposait que la « photographie est par nature une discipline analytique »¹²⁰; le photographe devait d'abord construire des images mentales *pour* le cliché. Aussi, Shore soutenait que qu'un photographe, différemment du peintre qui élabore une image, doivent résoudre une scène grâce¹²¹.

Quant à Roche, il a souligné, en 2007, l'étonnante capacité des photographes de la *Nouvelle Vision* - un courant en photographie qui émergeait dans les années 1920 et qui a été porté de façon très libre et brute par des opérateurs naïfs de l'appareillage photographique - « à basculer sans cesse les cadrages »¹²² pour proposer une nouvelle façon de voir les choses, pour inviter à regarder autrement l'espace qu'on habite.

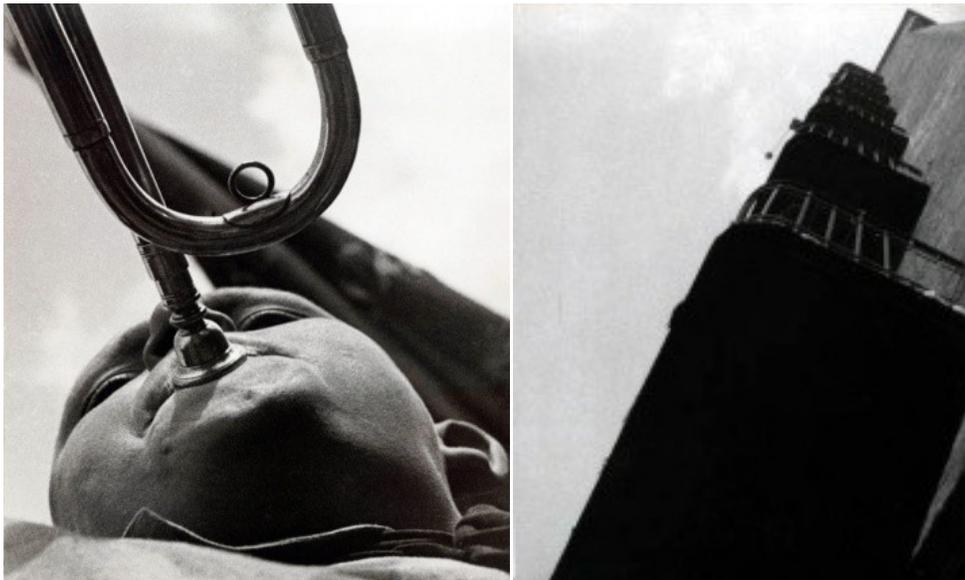


Figure 19 Alexander Rodchenko, *Pioneer with a trumpet*; *Balconies*, 1925
(Domaine Public au Canada) © Aleksandr Mikhajlovich Rodchenko Estate / SOCAN (2020)

¹¹⁹ SHORE (2007 [1998], p. 117)

¹²⁰ SHORE (2007 [1998], p. 37)

¹²¹ SHORE (2007 [1998], p. 53)

¹²² ROCHE (2007, p. 48)

Moholy-Nagy, lui-même un acteur influent du courant de la *Nouvelle Vision*, proposait, dans son ouvrage *Peinture, photographie, film et autres écrits sur la photographie* publié en 1927, que cette tendance en photographie se manifestait à travers :

[...] des tentatives de représentation d'articulations spatiales très subtiles : éléments placés en perspective convergeant vers un point de fuite; éléments linéaires tels que des édifices ou des arbres sans feuille; premier plan flou avec une série d'arrière-plans nettement organisés.¹²³

Les images photographiques ainsi réalisées, par leur cadrage ou par leur mise au point, avaient l'effet de diriger l'œil dans l'image ou dans ce que Shore appelait l'« espace représentatif »¹²⁴ de l'image photographique.

L'espace représentatif n'est toutefois pas le seul type d'espace pouvant être approché par une pratique photographique. En particulier, Moholy-Nagy considérait la pratique photographique comme une façon d'apprendre sur l'espace physique – celui vécu par le photographe à l'œuvre. En fait, plus largement, le corps était selon Moholy-Nagy un médium pour percevoir l'espace. Dans *The New Vision*, en 1929, il soutenait que par des exercices adéquats et accessibles à tous – pas seulement à un nombre restreint de gens particulièrement doués-, la faculté de percevoir l'espace avec la vue, l'ouïe, l'équilibre et les mouvements pouvait-être développée¹²⁵. L'espace pouvait être compris plus pleinement, par exemple, en étant attentif aux phénomènes acoustiques, en observant des flux dont la circulation de l'air, ou en jouant avec l'équilibre du corps. Moholy-Nagy a identifié la danse comme un exemple de moyens accessibles pour faire l'expérience de l'espace. La photographie, devenue relativement simple techniquement parlant, en était un autre. Il présentait ainsi cette idée:

Space is known to man – as relation between position of bodies – first of all by means of his sense of vision. This experience of the visible relations of

¹²³ MOHOLY-NAGY (1993, p. 214)

¹²⁴ SHORE (2007 [1998], p. 60-84)

¹²⁵ MOHOLY-NAGY (1932 [1929], p. 157)

position may be checked by movement – alteration of position – and by means of touch, it may be verified by another sense.¹²⁶

En particulier, Moholy-Nagy a réalisé des vues photographiques des balcons du Bauhaus de Dessau dans le cadre d'une telle expérience de l'espace. Selon Jeannine Fiedler¹²⁷, auteure, professeure et curatrice invitée au Bauhaus-Archiv, l'usage récurrent de perspectives inhabituelles par Moholy-Nagy lorsqu'il a photographié, par exemple pourrait avoir été motivé par une relation nouvelle et active entre l'homme et l'architecture. Ses photographies –dont le sujet photographique, l'angle de vue et le cadrage sont comparables aux photographies de balcons de Rodchenko prises en 1925 – sont devenues des prototypes répliqués par plusieurs étudiants du Bauhaus dont Gertrud Arndt, Irene Bayer, Lotte Beese, Albert Braun, Gotthard Itting et Hajo Rose, et ce, même si le maître n'avait jamais donné de cours de photographie. Toutefois, pour la plupart de ces *Bauhauslers*, la caméra n'était pas consciemment un outil didactique – bien au contraire de Moholy-Nagy : la photographie était considérée par Moholy-Nagy, tel que le soulignait Baqué, comme « un outil théorique et plastique pour penser et représenter l'espace »¹²⁸.

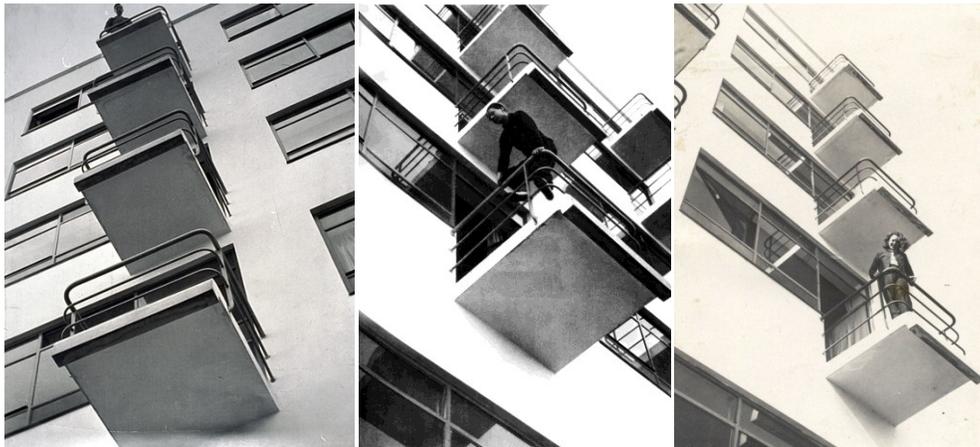


Figure 20 Photographies de balcons du Bauhaus de Dessau
Moholy-Nagy, *Bauhaus Balconies*, 1926; Moholy-Nagy, *Dessau Building Balconies*, 1927; Lotte Stam-Beese, *Otti Berger (on the Balcony of the Studiohouse in Dessau)*, 1930. (Domaine Public au Canada)

¹²⁶ MOHOLY-NAGY (1932 [1929], p. 156)

¹²⁷ FIEDLER (1990, p. 11)

¹²⁸ BAQUÉ (1993, p. 45)

2.3.2 Approcher une réalité sociale

Des artistes ont suggéré que l'expérience d'une pratique photographique puisse non seulement permettre d'approcher les structures spatiales, mais également de mieux comprendre la substance humaine ou sociale d'une situation donnée. Parmi eux, Moholy-Nagy proposait en 1943 que le photographe devait «apprendre à choisir, au milieu de ce qu'il voit, les événements et les idées qui caractérisent le mieux son époque». Moholy-Nagy poursuivait :

[Le photographe] doit donc vivre pleinement avec son temps et son activité professionnelle doit être intégrée, consciemment ou inconsciemment, à la réalité sociale. Alors, tout naturellement, le choix de ses images reflètera sa conception de la vie. Et son rapport à la société lui permettra peut-être de trouver le recul nécessaire pour exprimer les éléments essentiels de notre civilisation et éviter de se noyer dans une masse chaotique de détails. C'est à ces seules conditions que le photographe pourra transmettre aux masses une vision neuve et créatrice et trouver ainsi sa raison d'être. Car la culture n'est pas un travail réservé à quelques personnalités d'exception. Pour devenir utile à la société, leurs théories doivent entrer dans la vie quotidienne de chacun¹²⁹

Quant au photographe Walker Evans, selon l'analyse de l'historienne Rosenblum, il aurait contribué à faire accepter la photographie comme un outil d'investigation capable de dépasser les simples apparences¹³⁰ ou, en d'autres termes, de dépasser la représentation des formes physiques visibles en y révélant l'essence d'une réalité sociale. Evans avait toutefois d'abord expérimenté, à la fin des années 1920, avec une esthétique qui pourrait être comparée à celle de la *Nouvelle Vision*. Il a, par exemple, photographié en 1928 et 1929 des escaliers, des structures industrielles, le pont de Brooklyn et des installations de Coney Island en employant des angles de vue inusités. Rapidement, il abandonnait cette plastique pour opter pour un style plus direct et réaliste, « une approche frontale du réel », tel que le remarquait avec raison Gilles Mora, où « tout sujet [devait] apparaître comme un sujet photographié et non comme sujet photographique »¹³¹. En ce sens, Evans avait vanté les travaux photographiques engagés politiquement et socialement des photographes

¹²⁹ MOHOLY-NAGY (1993, p. 222)

¹³⁰ ROSENBLUM (1992, p. 378-379)

¹³¹ MORA et HILL (2004, p. 15)

allemands Renger-Patzsch et Sander. En particulier, dans les années 1930, Evans a photographié l'Amérique populaire qu'il disait avoir intensivement regardé, avec une prédilection pour les villes. Il a par ailleurs précisé, dans une lettre écrite en 1934¹³², qu'il courrait après la ville américaine et qu'il devait en photographier plusieurs (dont New York, Pittsburg, Toledo et Detroit) pour parvenir à leur essence et à ce qui a de plus authentique en elles; « I want to get in some dirty cracks », a-t-il ajouté. Il voulait observer, confiait-il dans la même lettre, les gens de toutes les classes, les paysages créés pour l'automobile, l'architecture, le goût des américains, l'atmosphère et l'odeur de la rue, la fausse culture, la mauvaise éducation et des évidences de ce que le monde lit, voit, boit et mange. Il a aussi parlé, du même jet de pierre, de sexe, de publicité, de cinéma, etc. Il s'intéressait aux gens et à leur vie et l'observation sera sa façon d'en apprendre davantage. De cette quête ont résulté des images lisibles, non pas des documents, mais bien, a-t-il dit à Leslie Katz lors d'une entrevue réalisée en 1971, des photographies de *style documentaire*¹³³. Evans a dit avoir été influencé méthodiquement par l'écrivain français Gustave Flaubert (pour son réalisme, son naturalisme et son objectivité) et intellectuellement ou spirituellement par le poète, aussi français, Charles Baudelaire (Evans le considérait comme le père de la littérature moderne, voire du mouvement moderne en entier)¹³⁴. D'ailleurs, c'est lors d'un séjour à Paris entre 1926 et 1927 qu'Evans dit avoir appris à agir à la française : il se permettait alors de regarder directement [*stare*], de braquer les yeux sur les gens et sur ce qui l'intéressait – et ce malgré ce que sa mère, une américaine, lui avait inculqué. Il a écrit à ce sujet: « Stare. It is the way to educate your eye, and more. Stare, pry, listen, eavesdrop. Die knowing something. You are not here long»¹³⁵.

Mais, si Paris avait offert à Evans sa méthode analytique et avait fait de son œil « un poète », a suggéré celui qui est devenu son mentor, Lincoln Kirstein, auteur et impresario newyorkais¹³⁶, New York lui a offert l'amour de l'architecture et l'intérêt pour le vernaculaire. L'engouement d'Evans pour l'architecture et le

¹³² Dans une lettre non-terminée adressée à Ernestine Evans (aucun lien de parenté connu), février 1934, publiée dans EVANS (1982, p. 98).

¹³³ KATZ (1971)

¹³⁴ KATZ (1971, p. 84)

¹³⁵ Passage d'un brouillon écrit pour accompagner des portraits pris dans le métro entre 1938 et 1941 et révélé en 1966 par H. Miffin, dans l'écrit *Many Are Called*. Voir EVANS (1982, p. 161).

¹³⁶ Kirstein dans le livre *American Photographs* (EVANS, 1975 [1938], p. 188)

vernaculaire lui était d'ailleurs venu de Kirstein, à la fin de l'année 1929, et aussi de Berenice Abbott qui l'avait introduit au Paris d'Eugène Atget. Evans s'intéressait dès lors et sans relâche au territoire américain utilitaire, domestique et populaire. Sa démarche consistait à exploiter, comme le soulignaient Mora et Hill, le pouvoir révélateur de l'environnement¹³⁷ et non le pouvoir révélateur de l'image. Dans les mots de Mora et Hill, Evans s'efforçait « de consolider un réalisme photographique nouveau [...] et une réflexion sur l'environnement culturel américain »¹³⁸. Kirstein¹³⁹ disait par d'ailleurs qu'Evans était ouvert aux effets visibles, directs et indirects, de la révolution industrielle, de l'exploitation des hommes par la machinerie et de la machinerie par les hommes. Il était donc moins intéressé, par exemple, par l'esthétique des machines que par la psychologie, les manières et le regard des gens qui les opèrent. Evans était donc, selon son mentor, un docteur visuel ou un diagnostiqueur plus qu'un spécialiste et c'est dans cette posture qu'il sera parvenu à mettre au jour la physionomie d'une nation dans une photographie riche en détails et toujours circonstanciée. Kirstein a également proposé qu'Evans avait réussi, par sa photographie de l'Amérique, à élever le banal, le quotidien et le littéral, au spécifique, au permanent et au symbolique. Dans le même ordre d'idées, il a soutenu qu'Evans ait donné à voir la civilisation contemporaine de l'Amérique, au même titre qu'Atget l'avait fait à Paris avant la guerre¹⁴⁰. De ses campagnes photographiques a émergé l'ouvrage *American Photographs*, publié en 1938, dans la foulée de l'exposition du même nom tenue au MoMA. Une note écrite par Evans, initialement destinée à la réédition de 1962 d'*American Photographs*, mais qui n'a été révélée qu'en 1982, informe d'ailleurs la posture d'Evans alors qu'il parcourait le territoire américain :

The objective picture of America in the 1930's made by Evans was neither journalistic nor political in technique and intention. It was reflective rather than tendentious and, in a certain way, disinterested... Evans was, and is, interested in what any present time will look like as the past.¹⁴¹

¹³⁷ MORA et HILL (2004, p. 69)

¹³⁸ MORA et HILL (2004, p. 68)

¹³⁹ Propos librement traduits et ré-agencés de Kirstein dans (EVANS, 1975 [1938], p. 190-192)

¹⁴⁰ Kirstein dans le livre *American Photographs* (EVANS, 1975 [1938], p. 187-188)

¹⁴¹ Note écrite à la troisième personne, le 29 novembre 1961, publiée dans EVANS (1982, p. 151).



Figure 21 Walker Evans, *Short Order Cook and Worker in Lunchroom Doorway on Second Avenue*, New York City, 1931; *Main St. Ossining (Couple in Car)*, New York, 1932.
© Walker Evans Archive, The Metropolitan Museum of Art.
N° de référence: 1994.256.138; 1994.253.213.

Enfin, Evans a étudié les structures physiques et sociales du monde. Il s'est intéressé à l'effet du temps et à ce qui lui résistait. En ce sens, ses photographies sont des témoignages d'un *avoir-été* fondamental dûment cerné lors d'investigations sensibles et honnêtes sur le terrain. Bref, Evans a créé des archives; son œuvre est classificatoire. Son approche de la photographie peut alors être analysée comme un mode d'investigation voué à mieux comprendre un environnement et ce qui le compose matériellement et humainement. Par ailleurs, en 2004, Mora soulignait une foule de sujets que le photographe américain avait questionnés. Selon lui, Evans avait réfléchi sur l'objet vernaculaire, sur l'appropriation de l'image de consommation et sur la pratique photographique comme outil de l'activisme. Mora soutenait également qu'Evans avait abordé ces sujets « avant tout le monde » :

[...]avant le Pop Art, les Nouveaux Réalistes, Ed Ruscha, les Becher, William Christenberry, Lewis Baltz et la Nouvelle Topographie. Il réfléchit sur le paysage américain, son organisation et ses signes, sur la ville, la structuration emblématique de son architecture et de son environnement, sans pour autant se détourner de sa culture.¹⁴²

Sous d'autres rapports, il faut souligner que les travaux photographiques d'Evans des années 1930, surtout ceux du bâti vernaculaire, s'avèrent avoir été, tel que démontré au prochain chapitre, une source manifeste d'inspiration pour

¹⁴² MORA et HILL (2004, p. 11)

Charney dans le cadre de ses recherches en architecture, particulièrement alors qu'il cherchait à identifier les caractéristiques essentielles de l'architecture canadienne¹⁴³.

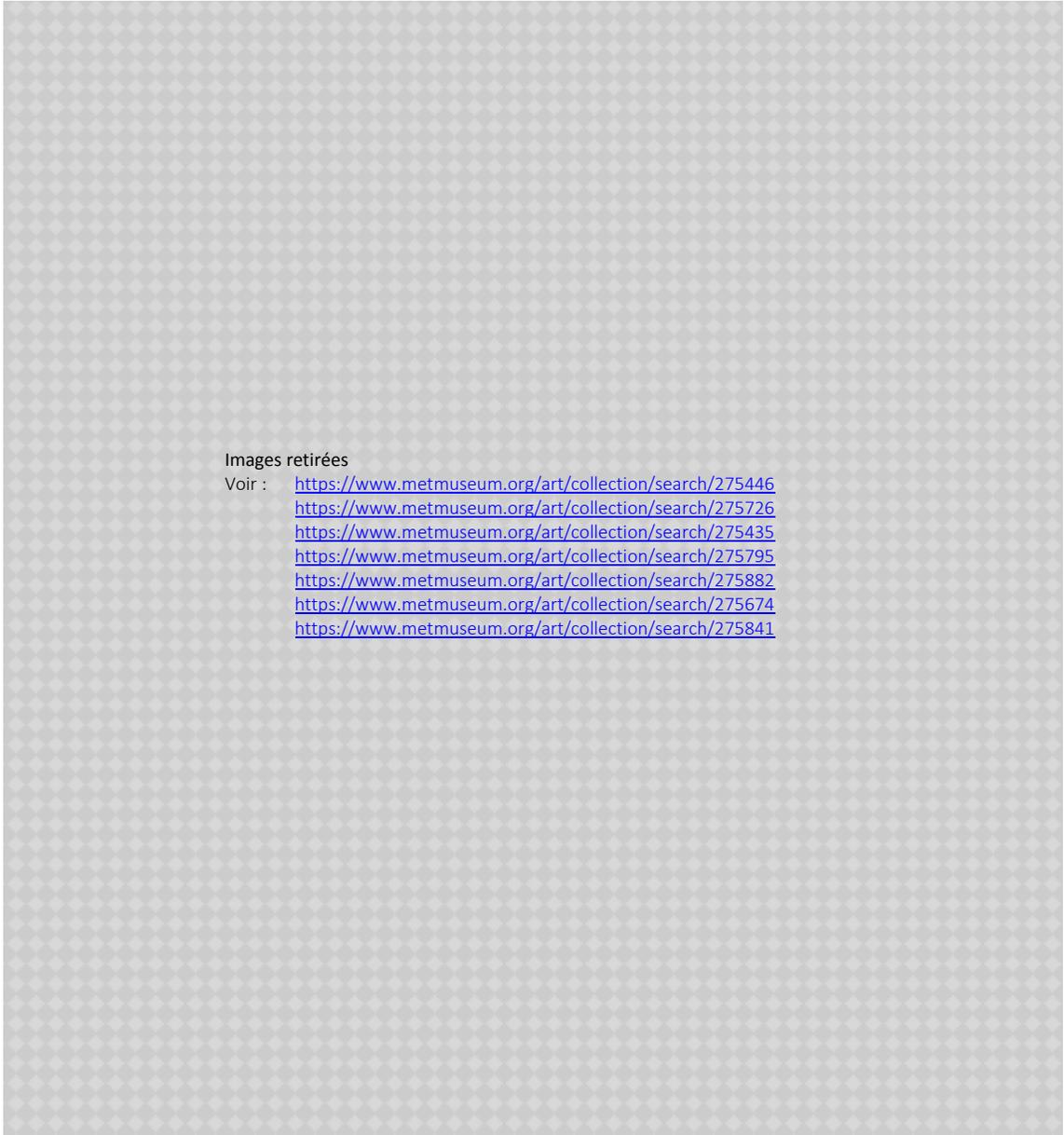


Figure 22 Walker Evans, *General Store with Advertisements on Porch Façade*, Alabama, Selma, 1935; *Corrugated Tin Façade of Contractor's Office*, 1936; *Connecticut Frame House*, 1933; *Roadside View*, Alabama Coal Area Company Town, 1935; *Roadside Fish and Produce Stand with Young Men Holding Watermelons*, Near Birmingham, 1936; *Wooden Church*, Near Beaufort, South Carolina, 1936; *Greek Revival Building with "SIGNS" Painted on Façades*, Natchez, Mississippi, 1935.

© Walker Evans Archive, The Metropolitan Museum of Art.

N° de référence: 1994.257.38; 1994.258.290; 1994.257.28; 1994.258.352; 1994.258.430; 1994.258.243; 1994.258.394.

¹⁴³ Une mise en évidence des influences d'Evans sur Charney est proposée au point 3.3.4.

2.4 La photographie comme expérience

À la lumière d'écrits sur la photographie et sur des pratiques de photographes, il devient évident que la photographie n'est pas seulement une affaire d'images qui donnent à voir des formes ou qui traduisent des idées. Elle en est aussi une d'actes qui sont en eux-mêmes créateurs ou producteurs. D'ailleurs, Roche pointait l'importance, dans l'analyse de photographies, de questionner les motifs ayant mené à sa production, de découvrir la *montée des circonstances* dans lesquelles elle a été produite. Telle que définie par Gilles Mora, un proche collaborateur de Roche, la *montée des circonstances* désigne, selon Roche, « l'entour de la prise de vue, son histoire, cette poussée des événements qui précipite inéluctablement le déclenchement ». Comme une sorte de « hors-champ », « les circonstances relèvent du récit [...] de ce que l'image photographique ne dit pas, mais dont elle est une sorte de précipité »¹⁴⁴. En d'autres mots, pour mieux comprendre une pratique photographique, il fallait, a suggéré Roche :

[...] aller fourrer son nez [...] dans le moment où l'action a lieu, et non pas dans le produit de cette action, ou bien un hybride ambigu des deux [...], dans une vaste affaire de visée et de cadrage (un « dépôt de savoir & de technique »), dans l'effroi du moment inéluctable où l'index recourbé et raide va appuyer sur le déclencheur ou lancer en même temps un éclair électronique (un « dépôt de savoir & de technique ») [...].¹⁴⁵

De plus, tel que précédemment souligné, Dubois insistait, dans *L'acte photographique*, sur l'idée qu'il ne soit pas « possible de penser l'image en dehors de l'acte qui l'a fait être »; il parlait aussi en termes d'*image-acte* ou d'une *image en travail* impliquant à la fois un geste de production qu'un acte de réception; et, finalement, il proposait l'idée de la photographie « comme expérience d'image »¹⁴⁶. Dans cet extrait, Dubois parlait d'« expérience d'image ». Ce terme a été le déclencheur d'une réflexion entourant l'articulation de cette thèse. En fait, la conception de l'expérience d'image de Dubois se rapproche de la

¹⁴⁴ Note rédigée par Gilles Mora (ROCHE et MORA, 2015, p. 13, note 11)

¹⁴⁵ ROCHE (1982, p. 50), dans le chapitre *Entrée des machines. Littérature et photographie*.

¹⁴⁶ DUBOIS (1990 [1983], p. 9)

notion de *l'art comme expérience* ou de *l'expérience artistique*, un thème central dans la réflexion du philosophe américain John Dewey. Pour Dewey, l'art comme expérience concerne autant les conséquences sur la pensée de la production d'une œuvre d'art (dont une pratique de la photographie) que de l'observation attentive d'une œuvre d'art (dont la lecture d'une photographie). Somme toute, l'emploi de ce terme semble éliminer le besoin de scinder, dans l'étude, par exemple, des contributions de la photographie à la pensée en architecture, le temps du photographe et celui du photographique. Ainsi, le terme «expérience photographique» a été retenu, dans le cadre de ce projet de thèse, pour désigner tous actes créateurs d'un architecte impliquant la photographie. Sous d'autres rapports, des traces découvertes dans les archives de Melvin Charney¹⁴⁷ confirment qu'il s'est lui-même intéressé à aux idées de Dewey alors qu'il était étudiant à McGill. Ce fait biographique justifie encore davantage l'intérêt porté à ce terme.

Dewey avait proposé l'idée de *l'art comme expérience* dans son ouvrage *Art as Experience* publié à l'origine en 1934. Il l'a ensuite explicitée davantage dans un écrit produit en complément de ce dernier, *Experience and education*, paru en 1938. Cependant, Dewey avait déjà parlé publiquement de cette idée en 1931 lors d'une série de conférences, à Harvard, intitulée «Art and Aesthetic Experience». À cette époque, il était motivé à donner une réponse aux critiques qu'il avait reçues, conjointement avec le philosophe William James, dont celle de l'historien Lewis Mumford. Mumford, dans son ouvrage *The Golden Day* publié en 1926, accusait leur philosophie pragmatiste de négliger la capacité des arts à combler des fins plus complètes et satisfaisantes qui valent d'elles-mêmes; il soutenait, en particulier, que James et Dewey avait réduit l'art à un instrument de l'industrie capitaliste en abordant la question de la valeur d'usage de l'art¹⁴⁸. Pourtant, pour Dewey, l'expérience artistique désignait une manière d'approcher esthétiquement le monde, de le comprendre, en dehors d'un cadre strictement scientifique, et même de développer un sens critique. Comme le soulignait Shusterman, l'expérience, selon Dewey, était «le noyau de

¹⁴⁷ Tel que discuté au point 3.2.4 et découvert dans un cahier de note de Charney (CCA item: DR2012:0012:133:005)

¹⁴⁸ MUMFORD (1926); SHUSTERMAN (2010, p. 16)

l'appréciation esthétique et du plaisir qui lui est lié», et il ajoutait quant à la culture scientifique à laquelle est généralement associée la notion d'expérience:

En faisant de l'expérience la clé de sa philosophie de l'art, Dewey se donnait ainsi le moyen de montrer en quoi son pragmatisme empirique, loin d'être étroitement scientifique, était au contraire suffisamment riche et unifié pour surmonter les divisions qui opposent les cultures de l'art et de la science. L'art, tout comme la science, est le produit de l'expérience intelligente, et dans chacun de leur champ respectif (dont Dewey soulignait la continuité) l'expérience constitue un test de réussite en même temps que son développement en justifie la valeur et la fin.¹⁴⁹

L'art était ainsi envisagé par Dewey comme « un produit de l'expérience intelligente », et cette expérience intelligente comme instrument de la connaissance concerne deux choses : (1) « un test de réussite », c'est-à-dire un processus qui permet de mieux connaître ou comprendre quelque chose; et (2) le développement lui-même de l'expérience qui est en soi un acte intelligent. La valeur instrumentale de cette expérience intelligente réside en partie dans la compréhension qu'elle puisse provoquer une curiosité, renforcer l'initiative et susciter des désirs et des buts. L'expérience est « une force propulsive », disait Dewey¹⁵⁰.

Mais les dualités dans l'appréhension de l'expérience, selon Dewey, ne se résumaient pas qu'à celle du test de réussite et de son développement. Dewey, dans sa philosophie, considérait à la fois l'expérience d'une pratique artistique et celle d'une œuvre d'art. L'expérience avait donc un pôle actif (la production d'une œuvre d'art) et un pôle passif (la lecture d'une œuvre d'art). Shusterman propose d'ailleurs que l'existence de ce pan passif explique pourquoi Dewey préférait le terme *expérience* à celui de *pratique* dans l'énonciation de sa philosophie¹⁵¹; la contemplation et l'analyse d'une œuvre n'étant pas considérées, à priori, comme une *pratique*. Toutefois, Dewey soulignait que la lecture d'une œuvre puisse être active, voire critique. Plus précisément, il a abordé le sujet de

¹⁴⁹ SHUSTERMAN (2010, p. 18)

¹⁵⁰ DEWEY (1968 [1938], p. 83)

¹⁵¹ SHUSTERMAN (2010, p. 20)

la critique dans les disciplines artistiques en 1934 dans *L'art comme expérience*, un écrit qui était d'ailleurs axé sur la valeur de l'expérience des arts dans l'éducation de l'homme ordinaire. Dans le chapitre « Critique et perception », il traitait spécifiquement de l'expérience, disons *active*, faite en observant directement et attentivement un objet esthétique (une peinture, une sculpture, une musique, une architecture, etc.). Dewey écrivait :

Sur le plan conceptuel aussi bien qu'étymologique, critiquer c'est juger [...]. Les perceptions fournissent au jugement ses matériaux, que le jugement se rapporte au monde physique, à la politique ou à la biographie. Le contenu perceptif est la seule chose qui fasse la différence entre les jugements formulés. Contrôler le contenu perceptif afin de garantir au jugement ses données propres est la clé de la différence considérable qui sépare les jugements émis par le primitif sur des événements naturels de ceux d'un Newton ou d'un Einstein. Étant donné que le matériau de la critique esthétique est la perception d'objets esthétiques, la critique, qu'elle porte sur la nature ou sur l'art, est toujours déterminée par la qualité des perceptions de première main; ni la quantité des apprentissages, aussi longs soient-ils, ni la tutelle d'une théorie abstraite, aussi adéquate soit-elle, ne feront d'une perception bâclée une perception réussie.¹⁵²

Après un long développement sur, entre autres aspects, la nature même du jugement et la distinction franche entre, d'une part, la critique d'un objet esthétique – d'un bâtiment par exemple – qui implique un processus de la pensée et, d'autre part, le jugement judiciaire définitif qui s'appuie sur des règles et des lois, Dewey précisait que le « matériau à partir duquel se forme le jugement, c'est l'œuvre, l'objet »¹⁵³. La qualité d'une perception de première main serait donc un pré-requis de l'articulation d'une pensée critique et éclairée. Aussi, il a ajouté que cette œuvre devait nécessairement pénétrer « l'expérience du critique au travers de l'interaction avec sa sensibilité, ses connaissances et tout ce qu'il a emmagasiné au cours de ses expériences passées »¹⁵⁴. Cette

¹⁵² DEWEY (2010 [1934], p. 480)

¹⁵³ DEWEY (2010 [1934], p. 497)

¹⁵⁴ DEWEY (2010 [1934], p. 497-498)

expérience artistique concernait ainsi deux temporalités : celle de l'événement accompli (la réception d'une image photographique par exemple) et celle qui se déroule sur une plus grande période (le flux général de la vie consciente, disait Shusterman¹⁵⁵). Somme toute, comme le disait Marie-Anne Carroi, qui a, en 1947, traduit en français l'ouvrage *Expérience et éducation*, Dewey ne traitait pas d'« une simple expérience de physique ou de botanique »; pour lui, l'expérience était un « processus durable où la conscience ne cesse d'être présente, vivante et agissante »¹⁵⁶. Carroi a ainsi synthétisé l'idée de Dewey :

L'expérience est donc un concept opératoire de l'éducation nouvelle. Nous avons dit combien le mot a ici un sens plus large que le sens ordinaire : c'est une prise de conscience, dans un climat qui veut être constamment expérimental d'un certain événement interne ou externe et presque toujours l'un et l'autre, mais prise de conscience qui dure, processus qui s'instaure et dont le sujet, sensible à l'aspect moral et social de l'événement comme à son aspect physique ou personnel, tire un enseignement multiple et, pour tout dire, une ligne de conduite.¹⁵⁷

Dewey proposait cette conception de l'expérience dans son ouvrage de 1938, traitant spécifiquement de l'enseignement en milieu scolaire chez les jeunes enfants. Il défendait l'importance de soumettre l'enfant, dès son entrée à l'école, à l'effort mental incessant qu'implique un processus d'apprentissage. Et ce sera, selon sa proposition, par l'expérience. Dewey comprenait alors l'expérience, dans un environnement donnée (qui est le cadre *et* l'instrument de l'expérience), comme un type de médiation créatrice stimulant la conscience et la pensée. L'expérience artistique était par ailleurs considérée par Dewey comme un instrument de l'éducation accessible à tous où l'étudiant devrait apprendre à penser, librement et de façon autonome. Dans ce contexte, le défi à relever, comme éducateur, était de développer des stratégies ou de proposer des outils qui puissent encourager l'étudiant à s'intéresser, à apprécier, à comprendre le passé, et à formuler un jugement critique pour ensuite pouvoir agir dans le

¹⁵⁵ SHUSTERMAN (2010, p. 19)

¹⁵⁶ Dans la présentation de Carroi, 1947 et consultée dans DEWEY (1968 [1938], p. 37)

¹⁵⁷ Dans la présentation de Carroi, 1947 et consultée dans DEWEY (1968 [1938], p. 35-36)

présent et penser le futur. Entraient alors en jeu, tel que souligné par Carroi dans la présentation des écrits du philosophe, des *occupations* ou un travail exercé dans la vie sociale. Ces occupations auraient la fonction de maintenir l'équilibre entre les phases intellectuelles et manuelles d'une expérience éducative, entre le mental et le physique, entre penser et manipuler¹⁵⁸. Selon Dewey, l'occupation – comme instrument de l'expérience – engendrait des habitudes, non pas au sens de routine, mais au sens du développement d'aptitudes ou de manières d'agir ou de percevoir une situation donnée¹⁵⁹.

Ainsi, en s'appuyant sur la logique de Dewey, une pratique de la photographie, par un architecte, pourrait être interprétée comme une occupation. Une telle expérience impliquerait, par exemple, une prise de conscience d'un état physique ou d'une situation sociale et politique (par l'observation); la reconnaissance d'un passé (par l'examen de l'état de la connaissance); la production d'images photographiques (grâce à la curiosité et la liberté); et une envie d'accroître la connaissance (par le projet photographique). Enfin, rappelons que lorsque Dewey parlait de l'expérience artistique, il considérait autant l'expérience d'une pratique artistique que celle de l'examen critique d'une œuvre d'art. C'est d'ailleurs pourquoi il aurait préféré le terme *expérience* à *pratique*. Et c'est aussi pourquoi le terme *expérience photographique* est choisi, dans cette thèse, pour désigner un acte dans lequel entre en jeu la photographie comme pratique productive ou comme image (trace ou expression) à être analysée ou manipulée. Cette expérience photographique, peu importe sa nature, désigne également à la fois une méthode d'accès à un savoir et un instrument de cette méthode. En définitive, l'enjeu de l'expérience photographique n'est donc pas de *savoir*, mais bien *d'apprendre*, voire *d'apprendre à apprendre*, et *d'apprendre à comprendre*.

Dans un schème de pensée assez proche, de celui de Dewey, Moholy-Nagy traitait, dans son ouvrage *Vision in motion*, publié en 1947 – un livre témoin de ses enseignements prodigués à l'École du New Bauhaus de l'Institut of Design de Chicago -, des possibilités pédagogiques de l'interpénétration de l'art et de la vie tant biologique, émotionnelle, intellectuelle, culturelle ou politique. La *vision*

¹⁵⁸ Dans la présentation de Carroi, 1947 et consultée dans DEWEY (1968 [1938], p. 22)

¹⁵⁹ Dans la présentation de Carroi, 1947 et consultée dans DEWEY (1968 [1938], p. 31)

en mouvement – si on accepte de traduire son terme - était définie comme la compréhension simultanée, une performance créative : voir, sentir et penser en même temps et non comme une série de phénomènes isolés¹⁶⁰. Elle permettait, selon Moholy-Nagy, de tout intégrer instantanément et de transposer divers éléments en un ensemble cohérent. C'était valable pour la vision physique aussi bien que pour l'abstraite, précise Moholy-Nagy. La *vision en mouvement* était ainsi pour lui un synonyme de la simultanéité et de l'espace-temps, en d'autres mots, c'était un moyen de comprendre une nouvelle dimension de l'espace. C'était également la capacité de voir et de comprendre l'espace en bougeant soi-même, et aussi de voir des objets en mouvement, soit dans la réalité, soit dans des formes de représentation visuelle comme dans le cubisme ou le futurisme. Les idées de Moholy-Nagy résonnaient également avec des propos tenus en 1944 par le sémanticien Samuel Ichiye Hayakawa. Dans son essai « The Revision of Vision », présenté en introduction de l'ouvrage *Language of Vision* de Kepes, un collaborateur de Moholy, Hayakawa suggérait que le langage de la vision déterminait les structures de nos consciences de manière possiblement plus approfondie que le langage verbal. Selon lui, la vision, pas moins que la parole, était un moyen d'appréhender la réalité. Il affirmait même qu'une révolution était nécessaire, depuis très longtemps, dans le domaine des arts et, de manière plus générale, dans toutes les expériences impliquant la réorganisation d'habitudes visuelles pour pouvoir enfin percevoir non pas des «choses» isolées dans «l'espace», mais la structure, l'ordre et la relation des événements dans l'espace-temps¹⁶¹ : la photographie était alors appréhendée comme une pratique qui, si exécutée attentivement, contribuait au développement d'aptitudes visuelles. Moholy-Nagy la considérait la pratique de la photographie comme un exercice pédagogique contribuant au développement de l'aptitude à percevoir l'espace physique environnant¹⁶². Le but de cette pratique n'était pas de produire de bonnes photographies, mais plutôt d'étudier les liens visuels entre les masses ou, encore, à faire l'expérience, dans la posture du photographe, d'un lieu physique.

¹⁶⁰ MOHOLY-NAGY (1947, p. 12)

¹⁶¹ HAYAKAWA (1948 [1944], p. 9-10)

¹⁶² MOHOLY-NAGY (1932 [1929], p. 157)

2.5 Ce que peut l'expérience photographique dans une recherche en architecture

L'expérience photographique concerne deux temps bien liés : le temps du photographe (moment entourant la production de la photo ou sa manipulation) et le temps du photographique (moment entourant la réception, la contemplation ou l'analyse d'une photographie). Tout temps confondu, des expériences aux fonctions plurielles ont contribué à penser l'architecture. Quelques cas – éclairant par ailleurs les expériences photographiques de Charney analysées dans les chapitres 3 et 4 - sont ici présentés.

Des images photographiques ont servi à exprimer ou à évoquer des idées ou des compréhensions liées aux formes architecturales. Tel que vu dans le chapitre introductif, des images exposées par Gropius dans une allocution en 1911 et par Le Corbusier dans *Vers une architecture*, en 1923, et qui, trivialement, donnaient à voir les formes de faits construits historiques et des constructions industrielles, dont des silos, ont clairement participé à la cristallisation de l'esthétique de l'ère des machines. Mais, dans un autre ordre d'idées, en 1924, l'architecte Erich Mendelsohn avait lui-même photographié l'environnement bâti étasunien. Il a ensuite présenté ses photographies dans son livre d'image *Amerika*, en 1926. Cependant, il faut souligner qu'à la différence de Le Corbusier et de Gropius, lorsque Mendelsohn a observé les silos, bien qu'il ait parlé de leur « clarté évidente » et de leur « forme fonctionnelle dépouillée [qui] devient beauté abstraite »¹⁶³, il avait aussi qualifié leur forme de grotesque et d'enfantine en prenant bien soin d'insister sur l'importance capitale de ces infrastructures :

Formes enfantines, maladroites, pleines de force primitive, vouées au seul besoin. Primitives dans leurs fonctions : aspirer et recracher. Surprises par ce besoin conjugué, le stade primaire, en quelque sorte, d'un monde futur à ordonner.

Mais, dès que l'évolution ne lui laisse ne serait-ce qu'un peu de temps, la puissance qui sommeille réussit à se ressaisir et transforme la fonction et les moyens mécaniques en un organisme incroyable, expression évoquant le mouvement de la consommation mondiale.¹⁶⁴

¹⁶³ MENDELSON (1992 [1926], p. 120)

¹⁶⁴ MENDELSON (1992 [1926], p. 112-115)

En bref, Mendelsohn avait souligné les mécanismes internes des silos; sa pratique de la photographie avait ainsi contribué à sa réflexion sur le vaste phénomène de la consommation mondiale. Melvin Charney avait d'ailleurs déjà relevé et critiqué, en 1967, dans l'article «Grain Elevators Revisited», le fait que des architectes modernes avaient associés les images des silos à blé à un discours sur les formes architecturales. Cependant, pour lui – tout comme pour Mendelsohn d'ailleurs-, les images des silos pouvaient servir un but plus fondamental: celui d'exprimer ou de traduire des processus et des mécanismes qui puissent servir l'humain. Cette remarque de Charney et les différents constats faits par Gropius, Le Corbusier et Mendelsohn par leur expérience photographique respective permettent d'ailleurs de mieux comprendre la pluralité des réactions face à l'observation d'un même fait, un peu à la manière du lecteur dont parlait Paul Ricœur, en 1998, dans «Architecture et narrativité» : «Il faut dire [que le récit] n'achève pas son trajet dans l'enceinte du texte, mais dans son vis-à-vis : le *lecteur* [...]»¹⁶⁵; ou, encore, du rôle du *regardeur* selon Duchamp dans sa célèbre déclaration, en 1957 : « Ce sont les *regardeurs* qui font les tableaux »¹⁶⁶. Autrement dit, devant un même objet, ou sa représentation, différentes pensées peuvent émerger. Dans un autre ordre d'idées, il faut souligner que la remarque de Charney sur l'utilisation des photographies de silos, montre qu'il réfléchissait déjà, en 1967, sur les rôles de la photographie dans la recherche en architecture.

Aussi, Mendelsohn, des suites de sa campagne photographique aux États-Unis, avait souligné le gigantisme des structures industrielles observées et, aussi, des gratte-ciels des villes nouvelles. Arrivé à New York à bord d'un vaisseau transatlantique, Mendelsohn a d'ailleurs dit s'être senti, en entrant dans la baie de New York, « perdu face à une telle dimension »¹⁶⁷. Mendelsohn relatait par ailleurs, dans l'avant-propos de son livre, sa perception de rapports spatiaux déséquilibrés : « L'observateur est troublé dans les rues, les avenues de gratte-ciels, profondes comme des vallées, troublé par la dimension insoupçonnée, coloniale de cette croissance sauvagement désordonnée »¹⁶⁸. Mendelsohn a

¹⁶⁵ RICŒUR (1998, p. 49)

¹⁶⁶ Propos de M. Duchamp recueillis par Jean Schuster (1957)

¹⁶⁷ Propos relatés par Cohen (1992, p. 230) tirés d'une note de Mendelsohn du 11 octobre 1924.

¹⁶⁸ MENDELSON (1992 [1926], p. 6)

notamment photographié des gratte-ciels (finis ou en chantier), des hautes façades en rangée, des silos, des escaliers de secours, etc. De la sorte, dans la posture du photographe, Mendelsohn a fait l'expérience d'un espace physique. Souvent verticales, ses photographies – dont la facture visuelle peut être comparée à celles des images produites à la même époque, par exemple, par Moholy-Nagy et de Rodchenko - accentuaient l'immensité des formes observées et traduisaient les vertiges qu'elles lui procuraient.

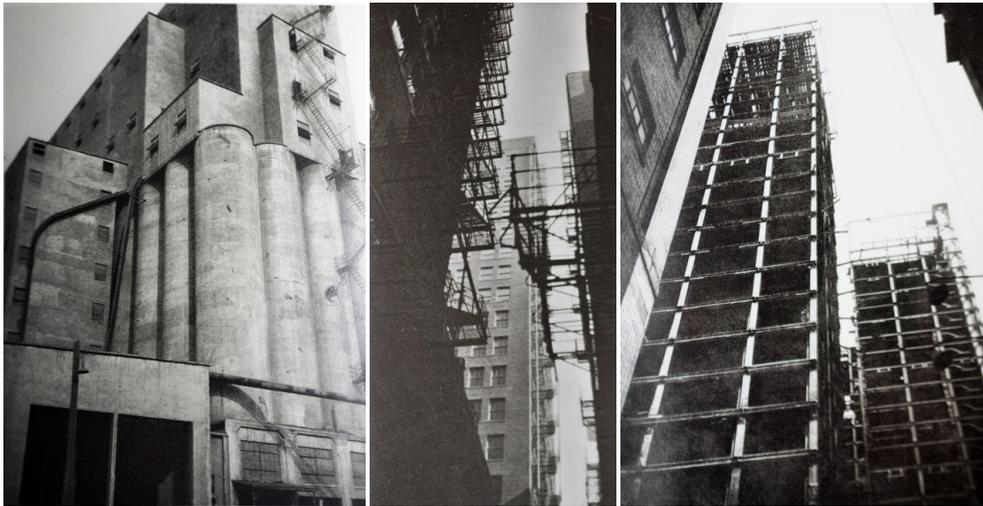


Figure 23 Erich Mendelsohn, *Chicago Silo à Grain 6*, 1924; *Chicago Rue Arrière 1*, 1924; *Chicago 2 Gratte-ciel*, 1924
Photographies repérées dans *Amerika* (1992 [1926]p. 122, 148 et 170)

Sous d'autres rapports, selon Jean-Louis Cohen, historien de l'architecture, le travail photographique de Mendelsohn a été une importante source d'inspiration pour Rodchenko. Ceci pourrait d'ailleurs expliquer le fait, remarquait Cohen, que l'artiste russe ait utilisé des perspectives comparables, à la fin des années 1920, dans ses reportages moscovites¹⁶⁹. Rodchenko croyait d'ailleurs que Mendelsohn avait photographié « honnêtement » la ville « comme l'homme de la rue pourrait voir les bâtiments depuis la rue »¹⁷⁰. En fait, Rodchenko et, aussi, Lissitzky, ont consulté l'ouvrage de Mendelsohn au milieu des années 1920. Rodchenko y a décelé une nouvelle démarche photographique qui se matérialisait, selon Cohen, dans une mise évidence de rapports et des intervalles entre les objets de la ville¹⁷¹.

¹⁶⁹ COHEN (1992, p. 234)

¹⁷⁰ Propos relatés par Cohen (1992, p. 234) tiré de l'article de Rodchenko, 1928, « Pouti sovremennoï fotografii », *Novy Lef*, no9, p.34.

¹⁷¹ COHEN (1992, p. 234)

De plus, par la forme même de son livre, Mendelsohn a su guider la réflexion des lecteurs – parmi lesquels a figuré Charney, tel qu'en témoigne un travail universitaire qu'il a réalisé en 1956¹⁷² - par l'emploi d'une logique de présentation ou, pour emprunter les mots de Barthes, par une syntaxe donnant à lire une situation bien particulière¹⁷³. Sans liens apparents avec le travail de Mendelsohn, des propos de Walter Benjamin pourraient expliquer le potentiel révélateur d'une certaine forma narrative. Benjamin insistait, en 1931, dans *La petite histoire de la photographie*, sur l'idée que « toute construction photographique demeurerait prostrée dans l'à-peu-près » si n'intervenait pas une légende « qui annexe la photographie à la littérisation de l'ensemble des conditions de vie »¹⁷⁴. Leurs propos mettent en relief l'idée que, à elle-seule, une photographie ne peut pas prétendre contenir un savoir. Néanmoins, c'est justement cette capacité de l'image photographique (comme image-trace) à livrer un constat que Mendelsohn apparaît avoir exploitée dans son livre *Amerika*: il partageait, en images et en mots, des constats faits sur le terrain. Il est effectivement vrai que la lecture de chacune de ses photographies prise de façon isolée aurait été peu fructueuse, en termes de mouvement de la pensée, pour une tierce personne. Mais l'onde de choc provoquée par la publication d'*Amerika* dans la discipline architecturale témoigne du potentiel d'un livre d'images judicieusement conçu à faire voyager des idées et à susciter des nouvelles réflexions. En ce sens, Mendelsohn a divisé son livre en six parties, ce qui traduisait la tonalité affective que chacune de ses séries aspirait à communiquer : « Le typique de l'Amérique » (une sorte de condensé des types de constructions ou d'agencement urbain observés); « La civilisation des hauteurs » (des vues de gratte-ciels, mais aussi du métro aérien de Chicago); « La centre du monde – le centre de l'argent » (des vues de centres d'affaires et où la rue est pensée pour l'automobile); « Le gigantesque » (des vues de gratte-ciels et de silos à grains); « Le grotesque » (des vues désolantes d'affiches publicitaires, d'arbres esseulés, de formes et d'aménagements mal résolus); « Le nouveau – l'avenir » (des formes empruntées au secteur automobile, des ossatures de bâtiments en construction, des mélanges de styles architecturaux qui se superposent en une même vue). Aussi, chacune de ses photographies (et de

¹⁷² CCA item: DR2012:0012:088:005

¹⁷³ BARTHES (1961, p. 133)

¹⁷⁴ BENJAMIN (2012 [1931], p. 57)

quelques-unes réalisées par ses collaborateurs) était accompagnée d'un commentaire spontané de l'architecte qui contribuait à rendre davantage visible ce sur quoi il insistait. Réciproquement, ses images photographiques servaient à appuyer ses réflexions souvent critiques. En ce sens, les photographies de Mendelsohn ont occupé un rôle comparable à celui des images présentées par Le Corbusier, en 1923, dans *Vers une architecture*, c'est-à-dire, illustrer une réflexion. En revanche, les constats de Mendelsohn n'étaient pas le fruit d'associations formelles découvertes dans des images trouvées, ils étaient celui de son expérience directe de la ville américaine et de perceptions sensibles encaissées lorsqu'il parcourait le territoire dans la posture d'un photographe attentif et réflexif. D'une certaine manière, l'approche du territoire bâti de Mendelsohn, dans les années 1920, pourrait aussi être comparée à celle d'Evans, dans les années 1920 : les deux hommes ont donné à voir, sans artifice, des fragments construits de l'Amérique; ils ont documenté l'état physique des lieux; et ils ont livré, par leurs images photographiques, un témoignage éclairé et critique sur une manière d'habiter et de construire la ville.

Quant à l'usage des images par Le Corbusier et à sa technique de mise en page, elle a été perçue, à l'époque de la parution de son ouvrage *Vers une architecture*, comme une réelle innovation dans le domaine de la publication architecturale. Bien que peu utilisée en architecture, cette technique de mise en page et, plus largement, de juxtaposition d'images, était toutefois déjà exploitée dans le domaine des arts. En fait, Le Corbusier connaissait déjà bien les productions des Néerlandais, Allemands et Soviétiques. En particulier, les travaux d'El Lissitzky, lui même architecte de formation, témoignent d'une réelle recherche graphique et de mise en espace - dans l'espace de la page.

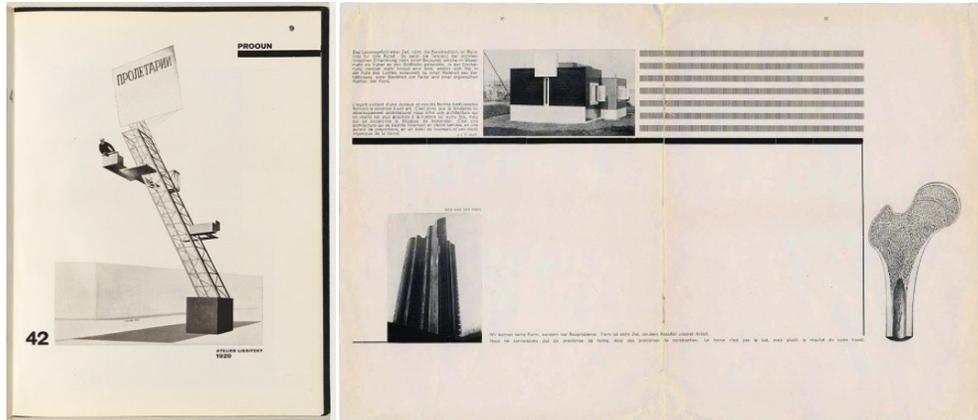


Figure 24 Exemple de mise en espace d'El Lissitzky, années 1920
 Lissitzky, *Tribune de Lénine, projet*, 1920-24, sur une page tirée de l'ouvrage *The Isms of art 1914-1925*, Lissitzky et Arp. Photo © National Gallery of Australia. N° de référence : 77.777; El Lissitzky, pour le magazine *Merz* 8/9, avril-juillet 1924. (Domaine Public au Canada)

Les mises en pages de Le Corbusier n'ont cependant pas été ni structurées, ni divisées selon une logique élémentariste comme le faisaient Lissitzky. Néanmoins, Le Corbusier avait saisi, tel que l'ont mentionné Nathalie Herschdorfer et Lada Umstätter, « que le médium photographique était un outil puissant et susceptible de nombreux usages », dont éveiller le spectateur, communiquer de la pensée et de l'émotion et diffuser à grande échelle¹⁷⁵. Même, la *force des images*, c'est-à-dire leur capacité à *évoquer* une idée, est devenue l'objet d'un argument publicitaire destiné à la promotion dudit ouvrage - comme en témoigne ce passage tiré d'un prospectus :

Ses magnifiques illustrations tiennent à côté du texte un discours parallèle et d'une grande puissance. Cette nouvelle conception du livre par le discours explicite et révélateur des illustrations permet à l'auteur d'éviter les descriptions impuissantes; les faits éclatent sous les yeux du lecteur par la force des images.¹⁷⁶

Dans un article de *L'Architecture d'aujourd'hui* en 1935, Elie Faure, historien et critique d'art, a aussi qualifié l'approche de Le Corbusier de « chaotique à première vue, mais ordonnée avec tant de malice »; selon Faure, Le Corbusier proposait un corpus hétéroclite et éclectique composé de « photographies imprévues, tantôt belles, tantôt cocasses, vues aériennes, images de roues et de

¹⁷⁵ HERSCHDORFER et UMSTÄTTER (2012, p. 19)

¹⁷⁶ Extrait du prospectus diffusé par les Éditions Crès & Cie en 1923 et conservé à la Fondation Le Corbusier (FLC, B2 (15) 17). Repéré dans le texte de DE SMET (2012, p. 56).

moteurs, de vaisselles périmées, de meubles de "style", de pipes, de récepteurs téléphoniques »¹⁷⁷. À ce sujet, Beatriz Colomina soulignait dans son ouvrage *La publicité du privé, de Loos à Le Corbusier*, que Le Corbusier n'utilisait pas de « manière représentationnelle » les images extraites de catalogues industriels, de brochures de magasins, de journaux, de revues ou de tout autre matériau publicitaire : il cherchait plutôt à faire émerger une signification découlant de la tension entre les images et le texte, c'est-à-dire, pour reprendre les mots de Colomina, « par l'association d'idées produite à travers la juxtaposition d'images entre elles et d'images avec l'écriture »¹⁷⁸. Les images n'étaient pas utilisées pour *illustrer* le texte écrit, mais plutôt, suggérait Colomina, pour construire un « commentaire critique sur les conditions de la culture à [son] époque »¹⁷⁹. Enfin, selon l'historienne de l'art Catherine De Smet, l'originalité du traitement de l'illustration par Le Corbusier résidait davantage dans une volonté d'*expliquer* et de *révéler*¹⁸⁰. La forme présentée poussait alors le lecteur à réfléchir et à créer des liens nouveaux. Et d'une manière assez proche, l'architecte et professeur Andrzej Piotrowski a écrit, en faisant référence aux idées de Paul Valéry : « this juxtaposition of images and text turned *Vers une architecture* into a 'perfect machine' for thought production »¹⁸¹.

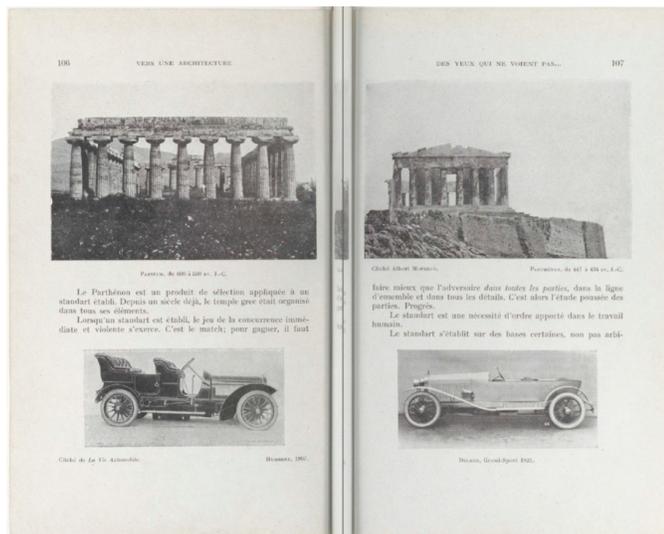


Figure 25 Le Corbusier, page 17 de *Vers une architecture*, 1923.
(Domaine Public au Canada) © FLC / SOCAN (2020).

¹⁷⁷ FAURE (1935), voir également DE SMET (2012, p. 56).

¹⁷⁸ COLOMINA (1998 [1996], p. 104)

¹⁷⁹ COLOMINA (1998 [1996], p. 109)

¹⁸⁰ DE SMET (2012, p. 58)

¹⁸¹ PIOTROWSKI (2012, p. 39)

Dans un ordre similaire d'idées, les membres de l'*Independent Group*, un groupe né au début des années 1950 et qui promouvait le travail collaboratif entre artistes et architectes, se sont emparés de techniques de montages, dans une certaine continuité avec ce que les artistes modernes avaient entrepris. Ils ont utilisé, dans leurs travaux, les principes de la mise en relation et en tension, la juxtaposition de fragments ou d'éléments et l'association d'idées, et ce, de manière particulière, pour la mise en espace de l'exposition « *Parallel of Life and Art* », en 1953. Y avaient été installées pas moins de 122 photographies réalisées ou sélectionnées par les membres de l'*IG*. Les photographies, affichées aux murs et aux plafonds, suspendues ou disposées en angles, créaient une installation immersive – voire un montage photo déployé dans l'espace – et devaient provoquer, chez les visiteurs, des mises en relations imaginaires. Selon les exposants, les images photographiques étaient présentées dans un véritable assemblage didactique et elles traduisaient une nouvelle façon de voir; ils voulaient, par une mise en espace et des mises en tension, ouvrir les yeux des gens à la culture populaire et au monde contemporain, et ce, sous différents angles. Comme ils l'ont eux-mêmes écrits, leur but était de fournir :

[...]the first atlas to a new world, by which the discoveries of the sciences and the arts can be seen as aspects of the same whole ... a dramatic yet rational picture of the times, a kind of Rosetta stone.¹⁸²

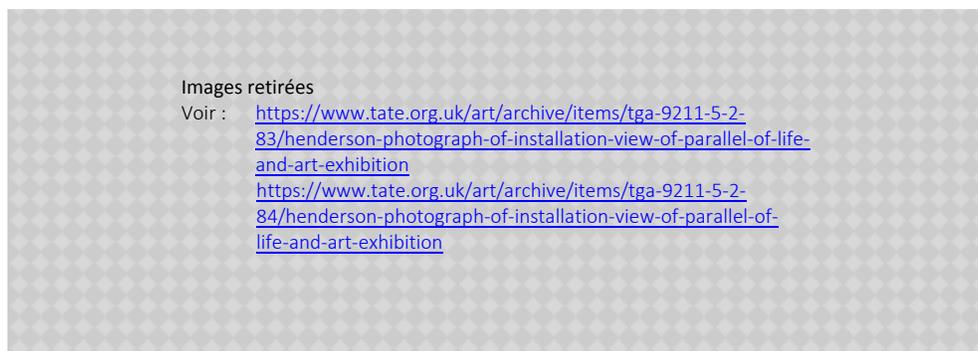


Figure 26 Nigel Henderson. *Photographies de l'installation de l'exposition Parallel of Life and Art*, 1953
© The Estate of Nigel Henderson. Tate Archive N° de référence: TGA 9211/5/2/83, TGA 9211/5/2/84.

¹⁸² Tiré de *Documents 53*, tel que cité dans Alison and Peter Smithson, *The Charged Void; Architecture* (New York : Monacelli Press, 2001), p118. Également cité par HIGGOTT (2012, p. 286)

Dans le même esprit, lors de l'exposition « This is Tomorrow » promue par l'IG et organisée par l'*Institute of Contemporary Art* en 1956 à la Whitechapel Gallery, douze groupes réunissant architectes, peintres et sculpteurs ont présenté des mises en espace selon leur gré : aucun thème n'étaient imposé¹⁸³. Dans le catalogue, le critique d'art Lawrence Alloway précise :

Le visiteur de «This is Tomorrow » est exposé à des effets d'espaces, il joue avec des signes et une multitude de matériaux et de structures dont la réunion fait de l'art et de l'architecture une vaste activité, aussi réelle et éloignée des standards idéaux que la rue dehors¹⁸⁴.

En bref, on y exploitait l'idée de l'*objet trouvé*. Outre le noyau central de l'IG - les Smithson, Jenkins, Henderson et Paolozzi - qui formait le groupe 6, l'architecte James Stirling faisait partie du groupe 8 aux côtés de l'architecte Michael Pine et de l'artiste Richard Matthews. Cette même année, Stirling a par ailleurs écrit, sans son article « Ronchamp. Le Corbusier's Chapel and the Crisis of Rationalism », publié dans *Architectural Review*, au sujet du rôle de l'*objet trouvé*, en architecture. Plus précisément, il en parlait à travers les expériences d'images de Le Corbusier. Stirling soulignait que des constructions régionales - observées et photographiées par Le Corbusier - étaient devenues pour l'architecte français une source primaire de détails plastiques. Tel que proposé en 1956 dans son article « Ronchamp. Le Corbusier's Chapel and the Crisis of Rationalism », Stirling croyait même « hors de doute »¹⁸⁵ que les incroyables capacités d'observation de Le Corbusier aient diminué son besoin d'invention : ses voyages à travers le monde avaient permis à Le Corbusier, selon Stirling, de se forger un vocabulaire d'*objets trouvés* d'une valeur pittoresque considérable qu'il se permettait d'appliquer de manière décorative dans ses projets, dont la chapelle de Ronchamp. En 1960, dans son article «The Functional Tradition and Expression » publié dans le journal *Perspecta* de Yale, Stirling a d'ailleurs expliqué, en images, son analyse de cette œuvre de Le Corbusier : il avait remarqué une évidente parenté entre des formes de la chapelle de Ronchamp et

¹⁸³ BANHAM (1970, p. 64)

¹⁸⁴ Extrait de l'introduction du catalogue écrit par Lawrence Alloway et rapporté dans BANHAM (1970, p. 65)

¹⁸⁵ STIRLING (1956, p. 161)

celles d'habitations médiévales¹⁸⁶. Concrètement, Stirling avait mis en correspondance, dans son article, une de ses propres photographies de Ronchamp avec une photographie - dont l'auteur est inconnu - d'une architecture indigène : il démontrait ainsi, par l'association ou la mise en tension d'images - la ressemblance entre des détails conçus par Le Corbusier et une construction populaire observée dans un village médiéval.



Figure 27 Comparaison de Stirling entre la chapelle de Ronchamp de Le Corbusier et des constructions médiévales Photographies publiées dans « The Functional Tradition and Expression » de Stirling, 1960.

Stirling stipulait d'ailleurs que Le Corbusier ait toujours été conscient de l'existence et de l'apparence de petits villages et de fortifications. Ceux-ci, selon Stirling, étaient particulièrement modernes et auraient suggéré les premières idées du fonctionnalisme, mais pas tant celles d'une esthétique de la machine davantage concernée par le style. Enfin, Stirling soutenait que l'emploi de références formelles par Le Corbusier avait été plus fréquent au fur et à mesure que l'élan théorique du mouvement moderne s'essouffait. Le Corbusier se tournait alors de plus en plus vers l'art et l'architecture populaires, principalement à caractères autochtones, pour élargir son vocabulaire. Par ailleurs, Stirling, dans son l'article « The Functional Tradition and Expression », soulignait aussi avoir usé de *détails trouvés* dans son approche architecturale. En fait, il affirmait avoir tiré son inspiration de l'observation d'architectures de tous styles et périodes confondus¹⁸⁷. Pour illustrer son propos, il a associé une photographie d'Ham Common, un projet d'habitation conçu en 1955 conjointement avec Gowan, à une vue d'un entrepôt du port de Liverpool. Si les images publiées par Le Corbusier dans *Vers une architecture* évoquaient une

¹⁸⁶ STIRLING (1960)

¹⁸⁷ STIRLING (1960, p. 89)

idée, une vision corbuséenne résolument moderne, celles proposées par Stirling entraient davantage dans une stratégie de mise au jour de faits construits fonctionnels et symboliques qu'il avait observés.

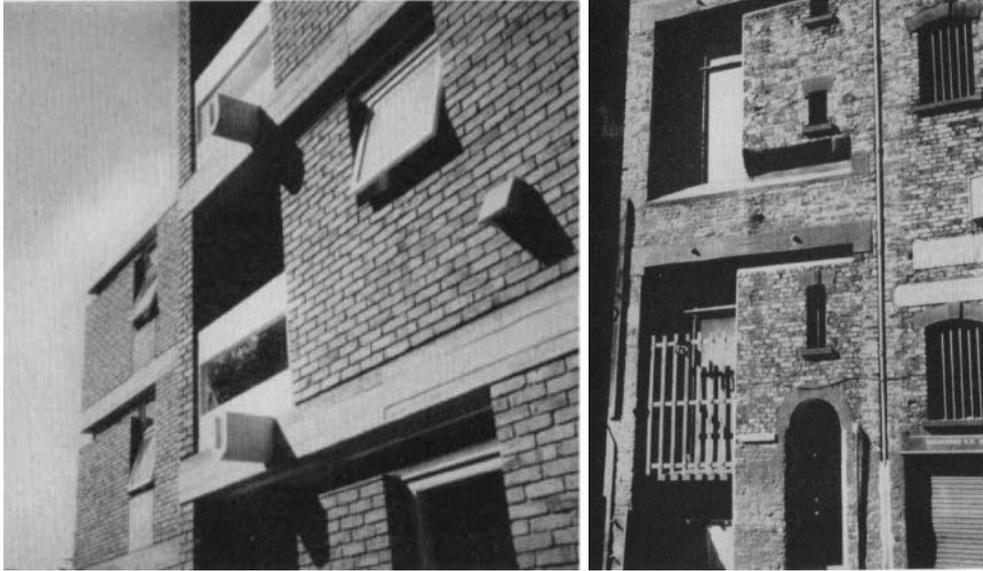


Figure 28 Comparaison de Stirling entre Ham Common et un entrepôt à Liverpool
Photographies publiées dans « The Functional Tradition and Expression » de Stirling, 1960.

Stirling a ensuite déployé une manière d'analyser visuellement les formes de l'architecture dans diverses communications écrites et orales. Le principe clef de son approche était la présentation de deux images simultanément. Déjà employée dans son article de 1960, cette technique s'est raffinée au fil des années et, en particulier, dans le d'une communication à *l'International Congress of Architecture* (ICA), tenu en Iran, à Persépolis¹⁸⁸ en 1974, puis dans la publication de son allocution dans deux articles publiés en 1975 : « Stirling Connexions », *Architectural Review*; et « Methods of Expression and Materials », *A+U*. Une première image, qu'elle soit la représentation d'un bâtiment ou d'un artefact, n'aurait d'aucune façon influencé, précisait-il, la conception du bâtiment présenté sur l'image adjacente. Toutefois, il y voyait une connexion ou une association entre des matériaux ou des procédés de construction¹⁸⁹. Chaque binôme évoquait ainsi une forme fonctionnelles-symboliques.

¹⁸⁸ La présentation de Stirling (1975b) est reprise dans "Stirling Connexions". *Architectural Review*, 157 (939 (May 1975)), 273-276.

¹⁸⁹ STIRLING (1975b)



Figure 29 Fragments des pages 173 et 174 de l'article de James Stirling « Stirling Connexions », *Architectural Review*, 1975

La photographie a aussi servi, dans le cadre d'une recherche en architecture, à noter des faits. Bien que Le Corbusier en ait peu parlé de son vivant, la photographie a été pour lui un outil de la notation - tel que le travail de Benton¹⁹⁰, présenté au premier chapitre, l'a montré - alors qu'il réfléchissait sur les forces de la nature et sur ce qu'elles pouvaient physiquement engendrer. Le Corbusier a notamment photographié les traces visibles des conséquences des interactions entre les éléments physiques - l'eau, l'air et la matière - entre 1936 et 1937. Les photographies qu'il a réalisées, dont plusieurs de plages et de littoraux¹⁹¹, contrairement à ses dessins - son médium privilégié - donnaient à voir objectivement les traces réelles de la rencontre des éléments. Ces images avaient ainsi le potentiel de devenir des documents utiles à l'analyse de phénomènes naturels.

¹⁹⁰ BENTON (2012, p. 46)

¹⁹¹ Plusieurs photographies sont mises au jour par Benton dans *LC Foto - Le Corbusier Secret Photographer*. (2013)

Par une pratique de la photographie, Stirling aussi a noté des faits architecturaux visibles. Notamment, lors d'une visite à la chapelle de Ronchamp de Le Corbusier en 1955, il a pris de nombreux clichés qui lui ont été utiles à un travail d'analyse et, aussi, comme complément visuel dans « Ronchamp. Le Corbusier's Chapel and the Crisis of Rationalism », publié en 1956. De manière générale, dans sa pratique de la photographie, Stirling portait une attention particulière à la manière dont les matériaux, les textures et les surfaces interagissent avec la lumière. Il s'intéressait notamment au travail du bois, du béton, de la maçonnerie pour mieux comprendre comment les choses étaient construites. Par exemple, il avait remarqué, vers la fin de l'an 1953 ou le début de 1954, que les façades sans corniche ou autres éléments en saillie demeuraient plus propres, elles ne se tachaient pas, peu importe leur matérialité. Il avait alors compris, tel que noté dans son carnet, que les ouvertures dans un bâtiment devaient être faites sans projection, c'est-à-dire, sans allège ou linteau, tout comme l'a fait Emberton en 1929 pour la façade de l'Empire Hall, Olympia, à Londres¹⁹². Cette note témoigne du rôle de l'observation visuelle dans l'analyse des techniques constructives chez Stirling, mais aussi elle ouvre la voie à sa propre définition du fonctionnalisme en architecture. Le détail architectural conçu par Emberton rempli, trivialement, une fonction. En fait, d'une certaine manière, Stirling semblaient constituer une banque d'images de formes fonctionnelles et symboliques à utiliser en temps et lieu opportuns. Il cherchait de l'inspiration dans d'innombrables sources, à travers le spectre de l'histoire, non seulement de l'architecture, mais aussi de la ville et du territoire habité. De plus, il apportait une attention particulière aux fonctions des détails observés par rapport à leur situation régionale propre. Enfin, pour marquer une importante différence entre le rôle des *images-traces* chez Stirling et celui chez Le Corbusier alors qu'il photographiait des formes mécaniques et autres objets construits, il faut retenir que Le Corbusier s'intéressait au développement de l'esthétique des formes et à la constitution d'un vocabulaire de formes universelles, alors que Stirling réfléchissait davantage aux fonctions des formes de l'architecture et à leur symbolique. Les associations photographiques respectives de Le Corbusier et de Stirling ont toutefois en commun le fait qu'elles étaient un outil de la réflexion en architecture.

¹⁹²Stirling, dans le *Black NoteBook* (1953-1956), consulté dans CRINSON (2010, p. 35-37)

Robert Venturi attribuait également une grande importance à ce qui était déjà construit, souvent anonymement, pour ce que ces structures, en elles-mêmes, peuvent exprimer ou signifier. Il disait d'ailleurs, dans son ouvrage *Complexity and Contradiction in Architecture* paru en 1966, préférer les objets riches en significations à ceux dont la signification est trop évidente¹⁹³. En continuité avec ces idées, naissait à l'École d'art et d'architecture de l'Université de Yale, à l'automne 1968, le projet d'étude *Learning from Las Vegas*, qu'il dirigeait conjointement avec de Denise Scott Brown et Steven Izenour. Une production d'images photographiques et filmiques, dans le cadre de cette étude, a permis d'observer la ville sous un angle qui diverge de celui prescrit par les modernes : en particulier, ces images ont contribué l'analyse de l'architecture populaire comme une source de savoir. Venturi, Scott Brown et Izenour – et leurs étudiants - étaient préoccupés par le contenu symbolique de l'espace construit, de ses interrelations avec la vie des gens et de ses permutations. Ils disaient alors mettre :

[...] l'accent sur l'image – l'image avant le processus ou la forme – en affirmant que l'architecture, au niveau de la perception et de la création, dépend de l'expérience du passé et de l'association émotionnelle, et que ces éléments symboliques et représentatifs peuvent souvent se trouver en contradiction avec la forme, la structure et le programme avec lesquels ils interagissent dans un même bâtiment¹⁹⁴.

Dès sa parution en 1972, l'ouvrage *Learning from Las Vegas*, abondamment illustré de dessins et de photographies, a exercé une grande influence dans le milieu de l'architecture : le banal et l'ordinaire étaient devenus un sujet de la recherche en architecture. Quant aux images photographiques, elles n'ont pas servi à l'analyse de faits physiques pour développer un nouveau vocabulaire formel comme chez Le Corbusier, mais bien pour proposer des modèles, pour illustrer les idées articulées par Venturi dans son ouvrage *Complexity and Contradiction in Architecture*.

¹⁹³ VENTURI (1999 [1971], p. 22-23), version originale 1966 : *Complexity and Contradiction in Architecture*.

¹⁹⁴ VENTURI, SCOTT BROWN et IZENOUR (1978 [1977], p. 97).



Figure 30 Robert Venturi, Fragment d'*Un inventaire des hôtels du Las Vegas Strip, 1968-1971*
 Dans Venturi, R., Scott Brown, D. et Izenour, S. (1972). *Learning from Las Vegas*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, illus 60, 91, pp 38-39. Courtoisie de The MIT Press.

Bien que l'échantillon de pratiques photographiques proposé dans ce chapitre ait été restreint à quelques cas, il donne à reconnaître les fonctions plurielles de la photographie dans le recherche en architecture. D'ailleurs, Dubois avait analysé, en 1983, la photographie comme un dispositif théorique - le *photographique* a-t-il proposé – qui puisse introduire à une multitude de choses. Selon sa proposition, la *photographique* était d'un ordre « d'emblée et fondamentalement épistémique, une véritable catégorie de pensée, absolument singulière et qui introduise à un rapport spécifique aux signes, au temps, à l'espace, au réel, au sujet, à l'être et au faire.¹⁹⁵ En adaptant l'énoncé de Dubois au domaine de l'architecture, une expérience photographique pourrait introduire, par exemple, à des signes consignés dans la matière de ville; aux effets, sur des faits bâtis, du temps qui passe; à des relations spatiales jamais remarquées; à une réalité sociale; à une nouvelle conception de l'architecture; aux valeurs d'autrui; et à un savoir-faire architectural.

¹⁹⁵ DUBOIS (1990 [1983], p. 57-58)

Or, s'il est bien connu que la photographie a été - et est toujours - un outil massivement utilisé pour communiquer des idées dans le cadre du projet d'architecture ou pour valoriser l'œuvre d'un architecte, la photographie comme outil de la pensée en architecture demeure, somme toute, un sujet bien peu discuté. En ce sens, Andrew Higgott et Timothy Wray, éditeurs de l'ouvrage *Camera Constructs*, paru en 2012 des suites d'une conférence tenue, en 2006, à la *School of Architecture and visual Arts de l'University of East London*, stipulaient que l'utilisation de la photographie, en architecture, est une pratique des plus fondamentales, et pourtant, un tabou persiste quant à son usage et son impact dans le discours dominant de la discipline. Au regard des communications proposées à la conférence de 2006, Higgott et Wray concluaient que des pratiques photographiques et, plus largement, des pratiques artistiques, donnaient à voir et à comprendre d'une façon plus riche et plus globale les objets et les processus de la conception architecturale¹⁹⁶. D'ailleurs, dans les cas précédemment exposés, les échanges entre des architectes et des artistes et, aussi, le caractère transdisciplinaire de pratiques et expérimentations d'architectes, entre architecture et photographie ou entre méthode scientifique et création artistique, apparaissent être des facteurs favorisant le développement de nouvelles gammes d'approches de la connaissance en architecture. De plus, il est fascinant de constater, suite la mise en réseau d'un certain nombre d'expériences photographiques d'architectes, que l'emploi d'une technique similaire ou, encore, l'observation d'une même image par des personnes différentes puissent servir des réflexions diamétralement opposées.

Enfin, s'intéresser aux rôles de la photographie dans l'œuvre d'architectes amène à revisiter l'histoire d'idées architecturales bien établies. En ce sens, l'examen d'une quantité impressionnante de dessins, de carnets de notes, de correspondances et de documents photographiques produits, assemblés ou manipulés par Melvin Charney depuis son enfance, a permis de retracer l'histoire d'un cas probant où des expériences photographiques – les siennes mais aussi celles d'autres architectes ou artistes qu'il a analysées – ont été outil d'une manière d'apprendre et de comprendre l'environnement bâti et, aussi, à réévaluer les bases de la conception architecturale. Définitivement, l'expérience

¹⁹⁶ HIGGOTT et WRAY (2012, p. 12).

photographique a été un fondement de la pensée architecturale critique de Charney. Il s'agira maintenant de mieux qualifier ses expériences et d'en cerner les sources pour éclairer leurs rôles dans l'articulation de sa pensée.

Il n'y a pas, je crois,
d'œuvre d'art sans profondeur insaisissable,
sans arrachement à son point d'appui.

L'art est science spatiale par excellence.
Picasso, Braque, Léger, Brancussi,
Laurens, Giacometti, Lipchitz,
peintres ou sculpteurs,
tous ensemble se sont dévoués à la même conquête.

On comprend maintenant quel mariage
peuvent fêter les arts majeurs liés à l'architecture :
unité aussi solidement maçonnée qu'un Cézanne.

Le Corbusier, 1946
« L'espace indicible », page 17

CHAPITRE 3. Les expériences photographiques formatrices de Charney

*God, so to speak, is to be found
in a knowledge of humanity embodied in material traces [...].*

Melvin Charney, 1996¹⁹⁷

Des faits biographiques – des rencontres significantes et des intérêts particuliers de Charney -retracés dans des écrits publiés, des entrevues et, principalement, par le dépouillement des archives de Charney informent l’histoire de sa pensée. Dans le cadre de ce projet de thèse, sont mis en relief ceux qui ont permis d’approcher comment et pourquoi Charney a utilisé et réfléchi la photographie. Ces faits sont présentés en ordre chronologique, depuis son enfance jusqu’à la moitié des années 1960 - moment charnière où il a commencé à exprimer publiquement, par son art, ses écrits et ses enseignements, les schèmes de sa pensée. Notamment, sont mis au jour les ramifications, dans l’œuvre de Charney, d’expériences photographiques d’autres artistes ou architectes, dont, en particulier, celles d’Erich Mendelsohn, de James Stirling et de Walker Evans.

3.1 Enfance et premières photographies de la ville

Né en 1935, à Montréal, Melvin Charney était le fils d’un couple juif venu de l’Europe de l’Est. Son père, Hyman Charney, était constructeur, décorateur et menuisier. Il a notamment fabriqué des portes de bois destinées aux églises et synagogues de la métropole¹⁹⁸. De ce fait, Charney a été introduit à l’art, l’architecture et l’art de la ville à la tendre enfance. Charney est ensuite devenu flâneur urbain dès l’âge de 7 ans (en 1942) : il suivait des classes d’art du samedi

¹⁹⁷ Phrase tirée d’une transcription d’un discours prononcé en février 1996 : *CCA / Oxford-Cambridge Lecture*. Dans CCA item DR2012:0012:103:023.

¹⁹⁸ MARTIN (2013b, p. 441)

au Musée des beaux-arts de Montréal. Dans la ville de Montréal, disait-il, il errait, il observait, comme s'il était - dans les rues - dans une mission d'exploration¹⁹⁹. Charney a fait ses premières photographies - de machines - vers l'âge de 10 ans avec un appareil qu'il avait emprunté. Il développait lui-même ses photographies. C'est aussi accompagné de son appareil photo qu'il a commencé à s'intéresser, adolescent, à la ville de Montréal, à ses rues et ses recoins. La photographie, disait-il, était pour lui une manière d'assimiler ses observations, de s'appropriier le monde urbain et industriel qui l'entourait. Mais il ne se limitait pas à l'observation directe : il s'intéressait aussi à la ville, entre autres sujets, à travers des images qu'il collectionnait:

Enfant du modernisme, je suis arrivée 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.²⁰⁰



Figure 31 Melvin Charney, *Pelle mécanique*, 1948
© Succession Melvin Charney / SOCAN (2020). Melvin Charney fonds, Collection Centre canadien d'architecture, Montréal. N° de référence: DR2012:0012:080:002. Photo © Éléne Levasseur/avec l'autorisation du CCA.

Charney, à l'âge de 12 ans, avait déjà commencé à amasser des découpures de journaux. Cette façon de faire chez Charney est devenue bien connue : les coupures de journaux ont été la matière première de son célèbre «Dictionnaire... », une œuvre débutée à l'aube des années 1970 qui a évolué plus de 30 ans et qui a été présentée, entre autres lieux, à la 7^e Exposition internationale d'architecture de la Biennale de Venise, en 2000. Cela dit, le jeune

¹⁹⁹ CHARNEY et SIDDIQUI (2009, p. 22)

²⁰⁰ CHARNEY (2002, p. 23)

Melvin conservait des articles couvrant des faits à caractère scientifiques. Dans les *scrapbooks*²⁰¹ consultés au CCA, se côtoient une panoplie d'articles, des photographies et des illustrations - soigneusement découpés, parfois pliés, puis collées - concernant l'énergie atomique, le nickel dans les TV, des découvertes sur les bactéries, les recherches sur le cancer, les oiseaux migrateurs, les nouveaux procédés photographiques, la résistance des matériaux, les parasites, les comètes, une machine – *un cerveau synthétique* - qui puisse penser comme un humain, un laboratoire développant des couleurs de rouges à lèvres, etc. Il avait aussi conservé, dans ses albums, des articles traitant des structures naturelles et primitives : on y parlait de fossiles, d'empreintes datant de l'âge de pierre, de micrographie de cellules humaines et de leurs noyaux, des 75 formes de coquillages « construits par les animaux marins pour servir de maisons utiles ». S'ajoutent aussi des images et textes traitant de la science mise au service de la vie quotidienne : que dire des fabuleuses photographies promotionnelles où l'on vantait la chaleur radiante d'un plateau en verre qui puisse faire frire les œufs, griller le pain et réchauffer le café et, le tout, sans bruler les doigts des femmes ou, encore, d'un nouvel amidon plastique pouvant faire doubler la durée de vie des vêtements des dames.

La raison d'être de ces documents demeure incertaine : ont-ils été assemblés dans le cadre de travaux scolaires ou étaient-ils le fruit d'un hobby? Les albums de Charney, dont un porte la mention « *SCIENCES* » (sic), constituent toutefois des témoins d'une méthode de travail de Charney par l'accumulation et la classification de coupures de journaux; il avait adopté une minutieuse méthode d'archivage qu'il a exploité dans ses travaux subséquents, dont les « Memo Series » et « Un Dictionnaire... ». S'y confirment également des familles d'intérêts à connotation scientifique que Charney n'a cessé d'explorer dans le cadre de sa pratique en architecture dont, en particulier, son intérêt pour les formes et leurs origines, les structures, les technologies et les avancés technologiques et scientifiques mises au service des gens ordinaires. D'autres éléments témoignent

²⁰¹ CCA item: DR2012:0012:088:001, décrit ainsi: "Newspaper scrapbook; ca. 1949; Book containing magazine and newspaper clippings -in English- of various events from around the world; Inscribed twice in black ink: SCIENCE (on front cover), and: Melvin Charney 6292 De Vimy Strathcona VIII B Room 18 (inside front cover)"; et DR2012:0011:012, décrit ainsi: "Newspaper scrapbook from Melvin Charney's childhood; ca. 1947; Notebook containing press clippings covering local and international events".

également de la curiosité intellectuelle et de l'esprit critique de Charney. Notamment, dans un billet intitulé « The 300-Year-Old Idea that inspires research men today », on souligne que Galilée a contribué au savoir en refusant les anciennes théories et en expérimentant de nouvelles approches²⁰². C'est d'ailleurs un commentaire qui pourrait servir à introduire l'œuvre de Charney.



Figure 32 Melvin Charney, Newspaper scrapbook, ca. 1947-1949
 © Succession Melvin Charney / SOCAN (2020). Melvin Charney fonds, Collection Centre canadien d'architecture, Montréal. N° de référence: DR2012:0012:088:001. Photo © Èlène Levasseur/avec l'autorisation du CCA.



Figure 33 Melvin Charney, Newspaper scrapbook, ca. 1947
 © Succession Melvin Charney / SOCAN (2020). Melvin Charney fonds, Collection Centre canadien d'architecture, Montréal. N° de référence: DR2012:0011:2012. Photo © Èlène Levasseur/avec l'autorisation du CCA.

²⁰² Sur la découpe non référencée ni datée, il est écrit en fin de texte : « Galileo had *dared to doubt*. He never believed, as other men did, that Aristotle had settled all problems of the universe. So he went on to make many other contributions to man's thinking - all growing from his idea of testing old theories, of experimenting to find a new way. », dans Melvin Charney, Newspaper scrapbook, CCA item: DR2012:0011:012.

3.2 Université McGill, Montréal

Charney a débuté ses études universitaires en 1952, en génie civil, à l'Université McGill, à Montréal. En 1954, il a ensuite changé de programme vers l'architecture. Il terminera sa première année, à l'été 1955, sous la tutelle du jeune architecte Stuart Wilson. Cette tutelle était le résultat d'un accommodement extraordinaire proposé à Charney puisqu'il avait manqué plusieurs mois d'école suite à un accident de ski²⁰³. Charney a finalement gradué en mai 1958²⁰⁴.

Pendant ses études à McGill, Charney a occupé quelques emplois²⁰⁵ : il a travaillé huit mois dans les bureaux de l'architecte montréalais M.W. Roth, où œuvrait également son professeur Stuart Wilson; et pour une période de cinq mois, il a aussi travaillé dans les bureaux des architectes et consultants Rother, Bland et Trudeau. De plus, il a œuvré comme assistant et coordonnateur pour un projet d'étude et de construction de Buckminster Fuller²⁰⁶ sur des dômes géodésiques adaptés au climat canadien. Il a ainsi pris part à la grande aventure qui a mené à la construction du pavillon américain de l'Exposition universelle de 1967 à Montréal.

Dans la suite de ce sous-chapitre consacré au passage de Charney à McGill, une première partie présente l'univers dans lequel il a forgé les grandes lignes de sa pensée architecturale et abordent quelques travaux réalisés. Deux des essais de Charney sont ensuite étudiés dans des parties distinctes : l'un porte sur l'architecte allemand Erich Mendelsohn et l'autre, intitulé « Of City and Man », concerne plus largement la conception de la ville. Leur contenu respectif a été analysé plus en profondeur puisque des traces précoces de sa réflexion sur les

²⁰³ Charney (1999) a dit, au sujet, de son accident des ski : "I was practicing for a race downhill in January [...] and decided to take, just to see what it would be like to take a short cut through the woods, just to get a faster time on the trail. So I took the short cut and ended up and I wrapped myself around a tree basically, a tree stump [...] and the upshot was that I did not take my third year architecture. »

²⁰⁴ Le mois de graduation de Charney a été déterminé grâce à un écrit de Charney produit pour recevoir le *College of Fellows Scholarship 1960* du Royal Architectural Institute du Canada. CCA item: DR2012:0012:088 :022.

²⁰⁵ Charney fait mention de ces emplois dans un document brouillon de sa mise en candidature pour une bourse du *Royal Architectural Institute of Canada*, au printemps 1960. CCA DR2012:0012:088:022.

²⁰⁶ La *Fuller Research Fondation Canadian Division* a été basé à Montréal entre 1949 et 1956.

usages de la photographie comme un outil pour penser l'architecture s'y découvrent. Enfin, une dernière partie témoigne de sa recherche d'appuis théoriques, en vue de son passage à la maîtrise à Yale, au sujet d'approches visuelles, artistiques et historiques à l'environnement bâti.

3.2.1 L'univers de Charney à McGill, 1954-58

Alors que Charney étudiait à McGill, l'architecte John Bland était le directeur de l'école d'architecture et le titulaire du cours *History of Architecture*²⁰⁷. C'était d'ailleurs l'école de pensée de Bland qui était dispensée au sein de l'institution - ce qui semblait ne pas convenir à Charney, ni à Wilson, son tuteur²⁰⁸. Pour illustrer la situation, mentionnons que lors d'un cours, Bland aurait affirmé - tel que noté par Charney - : « The public today has the worst possible taste. The public does not appreciate good architecture »²⁰⁹. Charney stipule également dans ses notes que Bland, dans le processus de conception d'un bâtiment, octroyait davantage d'importance à la structure qu'au confort et, aussi, que c'était au confort (ou à la commodité) de s'ajuster à la structure d'un bâtiment, et non l'inverse. De plus, selon Charney, il n'était pas possible de discuter franchement avec Bland du romantisme et que, avec lui, l'expressionnisme de Mies, par exemple, était tu. En contrepartie, avec Wilson, Charney pouvait ouvertement partager ses compréhensions personnelles, souvent critiques, au sujet de la conception en architecture²¹⁰. Charney est ainsi venu à la conclusion que son école, dirigée par Bland, cultivait des préjugés sociaux²¹¹. Il a d'ailleurs dit en ce sens, lors d'un entretien en 1999: « it occurred to me very early on at McGill that somehow the architecture that was being taught was a very simple

²⁰⁷ Affirmation basée sur l'existence d'un plan de cours inséré dans une reliure noire sur laquelle il est inscrit *Architecture – John Bland – Pattern of Arch. & Teory (sic)*. CCA item: DR2012:0012:133:005.

²⁰⁸ Dans une correspondance entre Stuart Wilson et Charney, entre octobre 1959 et janvier 1960, l'inconfort de Wilson, face à l'approche dominante de l'architecture est palpable. Si on se fie à ce que Wilson a répondu à Charney en janvier 1960, Charney soutient également des propos qui divergent du courant. Wilson écrit: « I'm afraid I shall have to burn your letter – your views are so radical. Burn my ass, if somebody alters than me show near it». Également, on fait mention de désaccords entre Bland et Wilson dans une biographie de Charney (MARTIN, 2013b, p. 441).

²⁰⁹ Propos de Bland notés par Charney. CCA item: DR2012:0012:133:005. Dans une reliure noire sur laquelle il est inscrit *Architecture – John Bland – Pattern of Arch. & Teory (sic)*.

²¹⁰ Idée verbalisée par Charney dans (1999), et constaté dans sa reliure noire où il relate une discussion, un 21 octobre. On aurait proposé qu'une forme puisse être conçue avec un certain romantisme. Charney écrit : « There is a complete reaction to this idea. Bland: there is still a potential for fancy in architecture which has its use. Familiar things are always pleasurable ». Dans CCA item: DR2012:0012:133:005.

²¹¹ Idée proposée dans une biographie autorisée (MARTIN, 2013b, p. 442).

version of the potential of architecture as a culture»²¹². Notamment, au regard des notes de Charney, le cours de Bland consistait à l'étude de bâtiments importants (*signifiants buildings*): «important prominent buildings then which are in a position to influential». À cette proposition, Charney apposait d'ailleurs un commentaire: «In the above sense the buildings are monumental»²¹³. Effectivement, à plusieurs reprises Charney avait noté des éléments au sujet de la monumentalité. Entre autres passages, Charney relatait que Bland parlait de l'importance et de la monumentalité d'un bâtiment suivant des critères d'échelle, d'esthétique et d'autorité. Toutefois, selon Charney, la conception de monumentalité de Bland était inadéquate, en particulier, parce que sa valeur symbolique était sous-estimée.

Charney était davantage inspiré par les enseignements de Wilson. Wilson était aussi celui qui s'occupait du *Sketching School* de l'école d'architecture, un atelier dont l'approche était fondée, selon des propos tenus par Charney, sur l'«enregistrement» de ce qu'on observe autour de soi²¹⁴. Grâce à lui, Charney a notamment compris que l'architecture n'était pas faite pour décorer la vie des riches. Aussi, Wilson encourageait Charney à lire aux sujets de diverses idées périphériques et à s'intéresser aux arts et aux lieux où les gens vivent, dont les quartiers ouvriers²¹⁵.

Il n'est sans doute pas étranger aux enseignements de Wilson si Charney, à l'automne 1956, dans le cadre de son cours *Social observation* - où il était entre autre question de l'environnement urbain, de la personnalité urbaine, de l'organisation sociale urbaine - avait choisi de faire la lecture critique de l'ouvrage *The Ghetto*, de Louis Wirth, 1928²¹⁶. Cet ouvrage est en fait une thèse en sociologie portant sur les notions de ghetto, de ségrégation et de développement communautaire. Wirth s'y intéressait aux incidences de la vie en ghetto sur la vie des juifs établis en Amérique - plus spécifiquement à Chicago -, autant sur les plans physiques, sociaux et psychologiques. À la lumière du commentaire laissé par l'évaluateur du travail de Charney, la lecture de ce livre n'était pas imposée,

²¹² CHARNEY (1999)

²¹³ Dans CCA item: DR2012:0012:133:005

²¹⁴ CHARNEY (1999)

²¹⁵ Propos rapportés par Louis Martin (2013b, p. 441)

²¹⁶ Affirmation basée sur le plan de cours dans CCA item: DR2012:0012:088:004.

Charney l'avait lui-même choisi. L'évaluateur²¹⁷ qui lui a octroyé la note de 70% a écrit: « The book itself is not valuable except where it illustrate your ideas »²¹⁸. Effectivement, les propos de Wirth relatés par Charney correspondaient avec ce que devenait son approche de l'architecture, une approche où l'essence de l'environnement construit est indissociable des gens qui l'habitent et qui l'ont fabriqué. D'ailleurs, selon Charney, l'ouvrage de Wirth était important parce qu'il y proposait que les termes « architecture » et « homme » soient synonymes. Charney a ensuite précisé son idée:

An artistic mind, sensitive²¹⁹ to the cultural and social patterns of man for whom he designs, combined with a knowledge of materials can produce good architecture, i.e. a knowledge of human characteristic is essential. I hence this study which successfully brings art the character of the Jewish people is of great value – there are no traditional architecture forms.²²⁰

Charney avait ainsi trouvé en la thèse de Wirth un important appui conceptuel, et c'est par ailleurs ce qu'avait relevé - voire reproché - l'évaluateur de son travail. Charney y tablait, en particulier, sur l'importance de l'aspect social de l'architecture, sur la nécessité, pour les architectes, de connaître et de s'intéresser à ceux pour qui ils construisent des morceaux de ville. En guise de cas exemplaire, Charney parlait, dans son travail, d'une synagogue, à Chicago, conçue par H.L. Sullivan. Il l'avait visitée. Selon lui, Sullivan, grâce à ses grandes habiletés d'observateur, avait réussi à instiller dans la structure du bâtiment un sentiment juif. Charney avait ainsi exploré deux grandes idées: l'observation du cadre de vie est une bonne manière d'en savoir davantage sur la vie des gens; l'étude de la substance matérielle de la ville permet d'accéder aux savoirs d'un peuple. D'ailleurs, Charney a synthétisé cette idée: « The study of the ghetto is the study of a state of mind »²²¹. Bref, dans l'ouvrage de Wirth, l'analyse de l'architecture d'une ville - et de ce qui est consigné en elle-même - était pensée comme un moyen d'accès à un savoir urbain.

²¹⁷ L'évaluateur n'a pas été déterminé. Six intervenants se partageaient les cours : W. Westley, J. Fried, P. Garigue, D. Solomon, F. Elkin. A. Ross. Affirmation basée sur le plan de cours glissé dans une reliure. CCA item: DR2012:0012:088:004.

²¹⁸ Dans CCA item: DR2012:0012:088:004.

²¹⁹ Ce mot est souligné d'une ligne ondulée dans le texte de Charney,

²²⁰ Dans CCA item: DR2012:0012:088:004.

²²¹ Dans CCA item: DR2012:0012:088:004.

L'ébauche de son projet de thèse, remis en septembre 1957²²², confirme que Charney avait adopté, en dépit de multiples commentaires défavorables déjà encaissés, une approche architecturale préoccupée par la place de l'homme dans la ville; les approches anthropologiques de l'architecture n'étaient pas celles privilégiées par les architectes modernes davantage préoccupés par des questions de formes, de proportions et de fonctions. Dans son travail, en réponse à la commande de concevoir une bibliothèque municipale, Charney était néanmoins resté fidèle à ses intuitions qui le poussaient à imaginer non seulement un bâtiment fonctionnel et formellement bien résolu, mais un lieu qui participait à la dynamique urbaine et à la réunification de deux entités culturelles - les francophones et les anglophones :

The principal function was the creation of an important cultural element within the scheme of the city.

[...] The Civic Library will house both English and French material in the printed, the audio, and the visual format, and it will provide a stimulating environment for the positive interaction and advancement of the two cultures.

The Library then exists as a dynamic cultural entity as well as the center for a hierarchy of branches throughout the Montreal pattern. The total composition will express a certain civic dignity, yet remain an inviting and human structure.²²³

Dans un document préliminaire, en lien avec son projet de thèse, Charney affirmait d'entrée de jeu qu'une bibliothèque existait d'abord pour bonifier, en simultanée, la vie de l'individu et de la nation et, aussi, pour servir les hommes en leur permettant de communiquer les développements culturels du présent et du passé pour conférer à l'avenir une réelle signification²²⁴. Ainsi, non seulement il avait doté son projet d'une mission sociale et politique, Charney l'avait pensé avec une grande sensibilité qui se traduisait, dans son texte, par l'emploi d'un style littéraire bien particulier. Charney affirmait tant bien que mal sa fibre artistique et philosophique. Il avait par ailleurs introduit son travail avec une

²²² CCA item DR2012:0012:088:012. *A Thesis project by Mel Charney, Mc Gill University, PRELIMINARY THESIS REPORT: A CIVIC LIBRARY*. Septembre 1957. Il se méritera la note de 85%.

²²³ CCA item DR2012:0012:088:012, Section 3: Proposal.

²²⁴ CCA item DR2012:0012:088:012, Section 2: Introduction.

citation du philosophe britannique Bertrand Russell : « Man is equal to that which he understand ». Cela étant, l'évaluateur (non identifié) a adressé ce commentaire à Charney :

[...] Your statement that "We live in a time of exciting confusion" is well reflected in this essay. Try not to find confusion so exciting. You seem intoxicated with the complexity of your own space-time verbosity. Remember that an architect is a poet who builds, not a builder who writes poetry.²²⁵

Enfin, par ce travail, Charney n'a pas dérogé de sa conception sociale et politique de l'architecture. Son projet a été motivé, d'abord, par la définition du rôle de la structure - qu'est une bibliothèque - dans le tissu de la ville et dans sa relation avec l'homme. Charney avait par ailleurs affirmé sa posture à la première page de son travail:

As an architect I must face the realities of life, to work for the world I live in with all its uncertainty and limitation. But this does not prevent visions of a better scheme for man, and I try to orientate my work towards it in the creation of meaningful architecture.

The architect has to apply controlled scientific methods to his design problems²²⁶. But both science and art depend on intuition and creative imagination in order to progress. The interdependence of emotion and concept has to prevail in architecture. A comprehensive and thorough statement of a problem is the most direct path to its solution [...].²²⁷

Quant à la forme architecturale en tant que telle, Charney soutenait qu'elle n'était qu'une partie de l'architecture : sa manifestation visuelle. Elle devait en ce sens être déterminée en considérant son *gestalt* ou, précisait-il, « the total, the image of the whole »²²⁸.

²²⁵ CCA item DR2012:0012:088:012. *A Thesis project by Mel Charney, Mc Gill University, PRELIMINARY THESIS REPORT: A CIVIC LIBRARY*. Septembre 1957. Il se méritera la note de 85%.

²²⁶ Charney fait référence à Tanke, E. *Order as Design Nucleus. Dimension*, vol 3, no 1, Spring 1957, University of Michigan.

²²⁷ CCA item DR2012:0012:088:012, Section 1: Marginalia.

²²⁸ CCA item DR2012:0012:088:012, Section 6: Determination of Form.

3.2.2 Essai sur Erich Mendelsohn, 1956

Charney s'est intéressé, dans le cadre de son cours d'histoire offert par Bland, aux travaux d'Erich Mendelsohn, l'architecte allemand aussi connu pour ses photographies de la ville américaine dans les années 1920. Charney a vraisemblablement remis son travail sur Mendelsohn au printemps ou à l'été 1956²²⁹. À ce moment, il complétait une deuxième année au baccalauréat en architecture. Dans un texte biographique sur Charney, Martin²³⁰ stipulait que cet essai sur Mendelsohn a été reçu par son enseignant comme une provocation, ce qui expliquerait sa note plutôt médiocre. Vérification faite dans les archives, Charney s'est mérité la note de 70%. Son évaluateur²³¹ a commenté: «A serious & sincere study, but the writing is rather too murky ». À travers l'analyse de l'architecture de Mendelsohn, Charney avait trouvé l'occasion de parler de romantisme - non sans une pointe de provocation et dans un style d'écriture jugé « trop sombre » - et de critiquer les mantras du modernisme. Charney suggérait notamment qu'en tant que romantique, Mendelsohn était un rebelle au nom de la personnalité. Charney soulignait toutefois que l'œuvre de Mendelsohn ne se comparait pas au génie de celles de Wright, de Le Corbusier ou d'Aalto. En revanche, il considérait Mendelsohn comme un pionnier du mouvement moderne vu son audace précoce tant dans la construction que dans la perspective expressionniste, et ce, grâce à son intuition et son respect des nouveaux matériaux que sont le béton et l'acier²³². Charney n'avait pas manqué non plus de critiquer le fonctionnalisme de grands architectes modernes qui semblait, d'après lui, avoir oublié sa principale raison d'être : l'homme. Cet homme, selon le fonctionnalisme des modernes, était réduit à diverses unités de mesure physique, disait-il. Ici, Charney faisait potentiellement allusion au Modulor de Le Corbusier, un sujet qu'il venait tout juste d'aborder dans son

²²⁹ Le document du CCA DR2012:0012:088:005 stipule ca. 1957 (loose-leaf binder(s), Eric Mendelsohn, Duo-Tang® folder containing one architectural report by Melvin Charney, written during his time as a student at McGill University. Labelled: ERIC MENDELSON mel charney b. arch 4.). Mais, sur la page couverture est inscrit B. Arch. 4 alors qu'un autre (*Of City and Man*, CCA item: DR2012:0012:088:009) où il est inscrit B. Arch 5 est daté septembre 1956 (année scolaire 1956-1957). Cela étant, le travail de Mendelsohn en est fort probablement un de l'année scolaire 1955-1956, mais produit à la session d'hiver 1956, puisque que des éléments de sa bibliographie datent de 1956.

²³⁰ MARTIN (2013b, p. 442)

²³¹ Ce travail a fort probablement été réalisé dans le cadre de son cours d'histoire, avec Bland, mais l'identité de l'évaluateur qui a laissé ce commentaire n'a pas été confirmée. Dans CCA item: DR2012:0012:088:005.

²³² Dans CCA DR2012:0012:088:005, p. 11.

cours d'histoire²³³. Bref, cette conception du fonctionnalisme ne lui suffisait pas; selon sa compréhension, le fonctionnalisme devrait être le prolongement de ce qu'il a qualifié de la « wise theory » d'Emerson selon laquelle le bon et le vrai deviennent ultimement le beau. Charney suggérait alors, toujours dans son essai sur Mendelsohn, que le fonctionnalisme peut être lié à la vie intérieure (innermost life). En ce sens, il avait choisi de parler de l'Einstein Tower de Mendelsohn, un bâtiment qui, proposait-il, était le fruit d'une approche romantique. L'Einstein Tower, premier grand bâtiment de l'architecte allemand érigé au tournant des années 1920, a été conçu au même moment où Le Corbusier, Gropius et Mies adoptaient une attitude *mécano-centrique*, pour reprendre le terme de Charney. Ces derniers architectes faisaient, par leurs projets, la promotion, selon Charney, d'un fonctionnalisme de l'esthétique de la machine (comme base de l'*excitant* style international) et véritable emblème d'une révolte face à la *débauche* du design du XIX^e siècle. En comparaison, toujours selon les propos de Charney, Mendelsohn avait su utiliser la machine - qu'il respectait - sans être dominé par elle. En ce sens, l'Einstein Tower incarnerait une voie à suivre et une attitude à adopter dans le futur de l'architecture; elle est un exemple d'équilibre entre poésie et béton, entre fonction et romantisme. Et par-dessus tout, suggérait Charney, Mendelsohn inspirait l'espoir d'un riche avenir pour l'architecture, cet art suprême.²³⁴ Enfin, en dépit de la ligne de pensée moderne promue à son école, Charney avait produit, en 1956, un travail où sont mises de l'avant des valeurs expressionnistes et romantiques. Charney affirmait son esprit critique.

Ce travail de Charney, repéré dans le cadre de ce projet de thèse sur la contribution de la photographie à la pensée en architecture, est d'une très grande valeur dû fait qu'il atteste que Charney avait découvert les photographies de Mendelsohn. Charney y relatait d'ailleurs que Mendelsohn, avec ses photographies prises en 1924 aux États-Unis et publiées en 1926 dans son ouvrage *Amerika*, ait anticipé l'esthétique industrielle de l'architecture moderne puisqu'il avait notamment photographié les silos et les arrières des bâtiments. En fait, Mendelsohn avait livré, par son ouvrage *Amerika*, le portrait

²³³ Affirmation basée sur des éléments repérés dans le duo-tang noir de Charney, CCA item: DR2012:0012:088:005.

²³⁴ CCA item: DR2012:0012:088:005, pp 50-51.

photographique d'un itinéraire personnel au cœur de la ville et du territoire du Nouveau Monde. Il y présentait des images captées lors de son voyage dans les villes, et leurs périphéries, de New York, de Chicago et de Détroit. Mendelsohn s'était doté de la mission de regarder la ville américaine avec conscience, plutôt qu'avec des yeux admiratifs typiques du nouvel arrivant. Il a d'ailleurs dit de son voyage en avoir été un « d'enquête pour l'œil et le cerveau, un travail absorbant et sûrement un excellent massage »²³⁵.

En fait, Mendelsohn avait photographié la ville américaine, depuis son intérieur, pour réfléchir sur ce qu'elle est et sur qui l'a constituée. Il s'est notamment intéressé aux intervalles entre les objets urbains où sont logés les systèmes de transport urbains bruyants d'une ville qui vit du moteur. Il a aussi photographié les façades des banques de la ville américaine qu'il a analysé comme des représentations grotesques des signes d'une autre culture exploités à tort ou d'un pouvoir emprunté. Mendelsohn remarquait en ce sens, en exergue d'une photographie d'une banque de New York, que la façade de l'institution financière prenait des allures de temple antique. Cette façade était pour lui une représentation gigantesque et insouciante d'un symbole du pouvoir et, à la fois, d'une pauvreté spirituelle. Mendelsohn critiquait d'ailleurs les ornements appliqués aux façades de style Beaux-arts. Aussi, par un commentaire sarcastique, il soulignait l'échelle devenue inhumaine des colonnes décorant les façades des institutions financières : ces colonnes étaient des silos à argent²³⁶. Et au sujet de la modernité que Mendelsohn pensait venir observer dans le Nouveau Monde, c'est dans les espaces de servitude, les façades arrières, les ossatures des bâtiments en construction et les bâtiments agricoles, dont les silos à grains, qu'il l'a retrouvée. Depuis les ruelles en marge des forteresses de l'argent et du pouvoir et, aussi, à travers les structures des bâtiments pas encore habillés (ou décorés), il distinguait les signes d'un avenir prometteur et d'une vie authentique²³⁷.

²³⁵ Propos relatés par Cohen (1992, p. 230-231) tiré d'une lettre datée du 16 octobre 1924. Le mot est bien *massage*. Et il est aussi utilisé en italique dans un sous titre du texte de Cohen « *Le massage de l'Amérique* ».

²³⁶ MENDELSON (1992 [1926], p. 92)

²³⁷ MENDELSON (1992 [1926], p. 9)



Figure 34 Erich Mendelsohn, *New York Broad Street 3*, 1924
Photographie publiée dans Mendelsohn (1992 [1926], p. 92)

Par son livre de photographies, Mendelsohn avait mis au jour les formes d'une architecture forte, authentique et résolument fonctionnelle – et celles-ci ne se découvraient pas dans les façades des bâtiments, mais bien dans les arrières-cours et l'arrière-pays. Aussi, d'autres images se présentaient comme un support ou un argument d'un discours critique sur le devenir de la « nouvelle ville » telle qu'érigée par les nouveaux riches, pensait-il, sans culture. Par conséquent, dans le cadre de son travail son Mendelsohn, Charney a eu l'occasion d'observer la capacité d'un livre de photos abondamment commenté à ébranler les pensées et déstabiliser les grands esprits. À ce sujet, Charney avait d'ailleurs écrit, en 1956, dans son essai:

The complacent downtown architects of New York were shocked out of their seats by this German picture book. It showed only the backsides of the city's most honoured building; it declared that the fire escape, water towers, and blank walls facing the elevated had more architecture in them than the splendid Gothic or Renaissance facade out front.²³⁸

Mendelsohn se faisait effectivement très critique envers l'Amérique qui dépensait, observait-il, beaucoup en énergie et en dimension, qui échafaude tout ce qui est de plus « inutile pour le destin de l'homme qu'un luxe, quel qu'il soit, pour l'élévation de notre âme »²³⁹. Toutefois, à la différence de Mendelsohn,

²³⁸ CCA item: DR2012:0012:088:005, p 29.

²³⁹ MENDELSON (1992 [1926], p. 8)

Charney, ne cherchait pas la modernité dans l'architecture de la ville de Montréal, il critiquait cette modernité. Aussi, il cherchait à comprendre la ville d'une manière différente de ce que son institution académique proposait et ceci passait notamment par l'étude des lieux où vivent réellement les gens et par un réel souci de ce que perçoivent ces gens. Par ailleurs, comme l'avait souligné Rodchenko en 1928, Mendelsohn avait su photographier la ville dans la posture de l'homme qui marche dans la rue²⁴⁰. Cette remarque met en relief un aspect de la démarche de l'architecte allemand qui avait sans aucun doute particulièrement intéressé Charney.

Il est d'ailleurs symptomatique que Charney ait réalisé une grande quantité de clichés à Montréal, entre 1956 et 1957, qui, pour reprendre ses propres mots, «soulignent les rues et les espaces entre les bâtiments»²⁴¹. Des similitudes entre les scènes observées par Charney et par Mendelsohn peuvent d'ailleurs être observées dans plusieurs photographies conservées au CCA : les deux hommes offrent leur regard sur la rue et depuis la rue - là où circulent les gens - et révèlent les arrières des bâtiments, les escaliers et les enseignes qui ponctuent le paysage urbain.

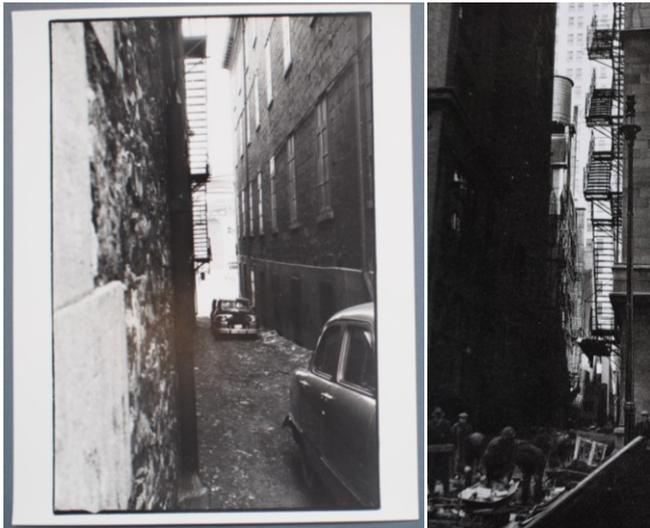


Figure 35 Comparaison entre des photographies de Charney et de Mendelsohn
Melvin Charney, *Photographie sans titre*, ca 1956-1957, © Succession Melvin Charney / SOCAN (2020). Melvin Charney fonds, Collection Centre canadien d'architecture, Montréal. N° de référence : DR2012:0015:023:004.
Photo © Éliane Levasseur/avec l'autorisation du CCA;
Erich Mendelsohn, *Chicago, Rue arrière 2*, 1924 (MENDELSON, 1992 [1926], p. 151).

²⁴⁰ Propos relatés par Cohen (1992, p. 234) tiré de l'article de Rodchenko, 1928, « Pouti sovremennoï fotografii », *Novy Lef*, no9, p.34.

²⁴¹ CHARNEY (2002, p. 26)

3.2.3 Essai « Of City and Man », 1956

Charney a remis en septembre 1956 un essai intitulé *Of City and Man* où il présente les prémises d'une approche sensible – voire poétique - de la ville basée sur l'observation attentive de l'espace urbain sous l'angle des perceptions de l'homme qui s'y déplace. Il déposait ce travail à la même session où il avait produit un essai sur l'ouvrage *The Ghetto*, de Louis Wirth et ultérieurement à son essai sur Mendelsohn. Ce travail, dans lequel il a inséré plusieurs de ses photographies, lui a mérité la note de 78%. Son évaluateur, vraisemblablement Bland, a commenté: « Good photograph – text generally good but sometimes inclined & be wordy »²⁴².

Croyant à la désuétude des modes de production de la ville par les architectes modernes, il apparaît clair, à la lecture de cet écrit, que Charney recherchait des méthodes alternatives et novatrices pour approcher l'environnement bâti. Ce travail était le fruit d'une réelle volonté du jeune architecte à s'informer, à défier les idées préconçues et à trouver des appuis théoriques solides. La bibliographie de ce travail en témoignait. S'y trouvaient, entre autres écrits, l'article « Townscape Casebook » de Cullen, publié en 1949 dans *Architectural Review*, et plusieurs livres : *The Heart of the City*, Luis Jose Sert, 1952; *The things we See*, Alan Jarvis, 1947; *The Culture of the City*, Lewis Mumford, 1940 (la publication originale date de 1938); *The Human Prospect*, Lewis Mumford, 1955; *The Vision in Motion*, László Moholy-Nagy, 1952 (la publication originale date de 1947). Un examen plus approfondi des textes de cette bibliographie révèle cependant que Charney avait plus que convoqué les idées d'auteurs; plusieurs passages de son propre texte consistaient en un assemblage de citations rapportées textuellement. Or, Charney n'avait référencé qu'une seule citation dans l'ensemble de son travail. Ainsi, avec les mots des autres, Charney a traité de maints sujets dont l'idée de l'intérieur urbain formé par le vide de la rue contenu entre les façades ou contenu par une enceinte (une configuration de l'espace urbain extérieur qui se comporte comme un intérieur). Il y parlait aussi de la façon dont les gens circulent dans la ville (une ville qui, d'ailleurs, devrait être pensée pour eux), et de comment l'observateur regarde la ville et l'appréhende à

²⁴² Dans Summer Essay: Of City and Man, déposé en septembre 1956, et lu par son évaluateur (possiblement par Bland, selon la signature) en avril 1957, CCA item: DR2012:0012:088:009.

travers toute une série de relations visuelles. Il insistait d'ailleurs sur l'importance d'observer les dimensions sociales des formes urbaines et sur le rôle de l'œil dans l'analyse savante de ces formes. Voici des phrases²⁴³ du texte de Charney où des guillemets, des crochets et les références adéquates ont été librement ajoutés :

The city "started by being an empty space" (SERT, 1952, p. 3). It is "a product of the earth" (MUMFORD, 1938, p. 3). "The city is an expression of a diversity of social relationships which have become fused into a single organism" (GIEDION, 1952, p. 18) endowed with life and with constant mobility, continually undergoing changes. "Here [...]the goods of civilization are multiplied [...] here the human experience is transformed into viable signs, symbols, patterns of conduct, and systems of order" (MUMFORD, 1938, p. 3). "Cities are a product of time" (MUMFORD, 1938, p. 4) – time itself becomes visible in the vertical strata of building and monuments (extrait remanié du texte de Mumford (1938, p. 4).

[...] "In our walking life the city appears as a succession of images, pleasing or unpleasing, beautiful or ugly, meaningful or meaningless" (JARVIS, 1947, p. 3). "The acute eye responds [sic] equally to the beauty of the time worn brick wall, the pattern of stone paving, the intimate drama of sunlight and shadow"(JARVIS, 1947, p. 8). "The world around [sic] us can be understood by linking visual with intellectual understanding. The chief by-product of this should be an increase in one's sense of delight" (JARVIS, 1947, p. 3). "The art of townscape, then, must be concerned with visual relationships – a realm in which the seeing eye, and not the abstracting mind, is the final arbiter"(LANG, 1952, p. 101)²⁴⁴.

Immédiatement après ce passage, Charney relatait des propos de Lewis Mumford, qui s'avèrent avoir été rapportés par le philosophe, psychologue et sculpteur Alan Jarvis dans son petit livre publié en 1947 *The Things We See, Indoors and Out*. Charney avait écrit: «The camera eye – the mission of the photograph is to clarify the object, to teach us to concentrate on the object itself»²⁴⁵. Il n'est alors pas anodin de mentionner que Charney avait illustré son essai avec ses propres photographies dont quelques-unes présentaient des

²⁴³ CCA item DR2012:0012:088:009. Summer Essay: *Of City and Man*. Septembre 1956, pp. 3-4.

²⁴⁴ L'article de Suzanne Lang ne figure pas dans la bibliographie du texte de Charney.

²⁴⁵ Extrait du texte de Charney (CCA item DR2012:0012:088:009. Summer Essay: *Of City and Man*. Septembre 1956, p. 4), provenant de JARVIS (1947, p. 9-10)

éléments ordinaires observables dans la ville, mais souvent invisibles aux passants distraits : des ombrages, des fissures dans le béton, des grilles d'égouts, etc. La *personne conventionnelle*, disait-il dans son travail, ne portait pas réellement attention à ces éléments. Pourtant, selon lui, ces éléments déterminaient le caractère du paysage urbain. L'indifférence collective face à ces faits du quotidien, avançait-il cette fois-ci avec les mots de Jarvis²⁴⁶, expliquait par ailleurs la dégradation de l'environnement urbain²⁴⁷.

Somme toute, dans le cadre de sa recherche précédant la rédaction de son essai *Of City and Man*, Charney avait réfléchi au sujet de la photographie comme un outil pour approcher et analyser la ville. Il a cherché des informations pour mieux comprendre comment la photographie et, plus inclusivement, comment l'observation et différentes approches artistiques pouvaient contribuer à la compréhension de l'espace urbain. Par diverses expériences artistiques inspirées des ouvrages de Moholy-Nagy, de Cullen et, aussi - bien que non mentionné dans sa bibliographie - de Mendelsohn, Charney a ensuite fait l'expérience des effets de lumière, des vides de la ville, de ses intérieurs et de ses ouvertures, etc. De ces expériences photographiques a émergé une imagerie qu'il a ensuite utilisée pour appuyer son discours architectural critique où l'expérience vécue de l'homme prime sur l'esthétisme formel de l'architecture.

D'ailleurs, certaines photographies de Charney présentées dans *Of City and Man* sont comparables avec des photographies publiées dans *Amerika* de Mendelsohn. Toutefois, l'ouvrage de Mendelsohn ne figurait pas dans la bibliographie de Charney. Bien que Charney n'était pas habité par les mêmes motivations que Mendelsohn, une familiarité s'établit dans les choix des sujets, des angles des prises de vue, des jeux d'ombre et de lumière et jusque dans la stratégie de présentation. Par exemple, alors que Charney avait écrit en exergue d'une de ses photographies : « from light to dark the pressure of enclosed space », Mendelsohn disait, tel que traduit de l'allemand par Marianne Brausch dans la publication française : « De la lumière à l'ombre, des ténèbres à la lumière - changement continu, magie de la concurrence »²⁴⁸. Charney parlait

²⁴⁶ Charney copie un passage de l'ouvrage de Jarvis (1947, p. 5)

²⁴⁷ CCA item DR2012:0012:088:009. Summer Essay: *Of City and Man*. Septembre 1956, pp. 5-6.

²⁴⁸ MENDELSON (1992 [1926], p. 96)

aussi d'« uncontroled and vulgar and barish public advertising, a sheme form deriving profit from a bare brick wall». De son côté, Mendelsohn proposait une «confusion grotesque d'architecture construite et plaquée. Des panneaux-réclames hauts comme des maisons sautent dans les espaces résiduels [...]»²⁴⁹.



Figure 36 Comparaison entre des photographies de Charney et de Mendelsohn (Haut) Melvin Charney, Photographies tirées de son *Summer Essay: Of City and Man*, p.8 et 22. Septembre 1956. © Succession Melvin Charney / SOCAN (2020). Melvin Charney fonds, Collection Centre canadien d'architecture, Montréal. N° de référence : DR2012:0012:088:009. Photo © Èlène Levasseur/avec l'autorisation du CCA. (Bas) *New York, Vue depuis New Street en direction d'Exchange Place* (prise par Karweik, chef d'agence de Mendelsohn et ajoutée à l'édition de 1928 d'*Amerika*); *New York, 7^e Avenue* (MENDELSON, 1992 [1926], p. 97, 159).

²⁴⁹ MENDELSON (1992 [1926], p. 158)

Également, Charney a présenté d'autres photographies qu'il a prises d'éléments du paysage urbain, tels des escaliers et un pavé, reprennent une facture proche de celle des adeptes de la *Nouvelle Vision*, un courant photographique qui ne peut être dissocié du Bauhaus et, particulièrement de l'approche photographique de Moholy-Nagy, Rodchenko et Lissitzky, par exemple. Charney mettait ainsi l'emphase, dans ses photographies, sur les jeux d'ombres et de lumière et il expérimentait avec des cadrages inhabituels, en recherchant notamment une ligne de fuite, des diagonales, etc. D'ailleurs, l'ouvrage de Moholy-Nagy *Vision in Motion*, publié en 1947, apparaît dans la bibliographie de Charney. Dans ce livre, l'artiste hongrois mentionnait:

Photographic experiments may embrace a wide territory: shadow observation of shapes on flat, curved or irregular surfaces, producing less or more combinations; positive and negative images [...].²⁵⁰



Figure 37 Photographies prises par Melvin Charney tirées de *Summer Essay: Of City and Man*, 1956, p.15 © Succession Melvin Charney / SOCAN (2020). Melvin Charney fonds, Collection Centre canadien d'architecture, Montréal. N° de référence : DR2012:0012:088:009. Photo © Éliane Levasseur/avec l'autorisation du CCA. Légende ajoutée par Charney: «Walk about – see – look up – the twisting of iron to escape an anticipated fire; The rhythm of pavement pattern – the area is separated from the sidewalk by this change in pattern».



Figure 38 Quelques photographies de Melvin Charney, Montréal, 1956-57 © Succession Melvin Charney / SOCAN (2020). Melvin Charney fonds, Collection Centre canadien d'architecture, Montréal. N° de référence : DR2012:0012:080:002. Photo © Éliane Levasseur/avec l'autorisation du CCA.

²⁵⁰ MOHOLY-NAGY (1947, p. 204)

Plusieurs années plus tard, Charney a commenté, dans un livre publié à l'occasion d'une exposition organisée par le MACM du 22 février au 28 avril 2002, les photographies qu'il a prises au cours des années 1956 et 1957. Sans que ce commentaire soit précisément lié aux images qu'il avait choisies pour illustrer son essai, il permet de clarifier certaines motivations de Charney :

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 [...].

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.²⁵¹

Tel que mentionné précédemment dans cet écrit, selon Moholy²⁵², l'approche visuelle qu'il nommait la *vision in motion* permettait de comprendre une situation ou un phénomène par plusieurs sens en simultané. De la sorte, lors d'une expérience créative – une pratique photographique réflexive par exemple-, un sujet voyait, sentait et pensait en même temps et non comme une série de phénomènes isolés. Ce type d'expérience permettait alors de tout intégrer instantanément et de transposer divers éléments perçus en un tout cohérent. Moholy-Nagy considérait ainsi la photographie comme un outil de la perception spatiale. Plus largement, les activités impliquant une présence active du corps dans l'espace était aussi, selon Moholy-Nagy, instrument de cette perception. Il mentionnera notamment au sujet de la danse : le mouvement du corps et même les jeux d'équilibre et de déséquilibre devenaient une façon de distinguer de nouvelles dimensions de l'espace.

D'autres expériences artistiques de Moholy-Nagy apparaissent avoir inspirées Charney dans le cadre de son essai *Of City and Man*. Notamment, dans *Vision in Motion*, Moholy-Nagy révélait un exercice qu'il avait proposé à ses étudiants de l'Institut de Design de Chicago : s'exprimer par la poésie. L'idée était d'apprendre à s'exprimer à travers d'autres médias que les arts plastiques²⁵³. Ce n'est sans doute pas une simple coïncidence si Charney, à la toute fin de son essai, présente

²⁵¹ CHARNEY (2002, p. 26)

²⁵² MOHOLY-NAGY (1947, p. 12)

²⁵³ MOHOLY-NAGY (1947, p. 355)

son propre poème. Il était d'ailleurs rythmé et mis en page à la façon d'un des trois exemples proposés par Moholy-Nagy dans son ouvrage. Charney expérimentait et exprimait la ville dans une sorte de performance créative.

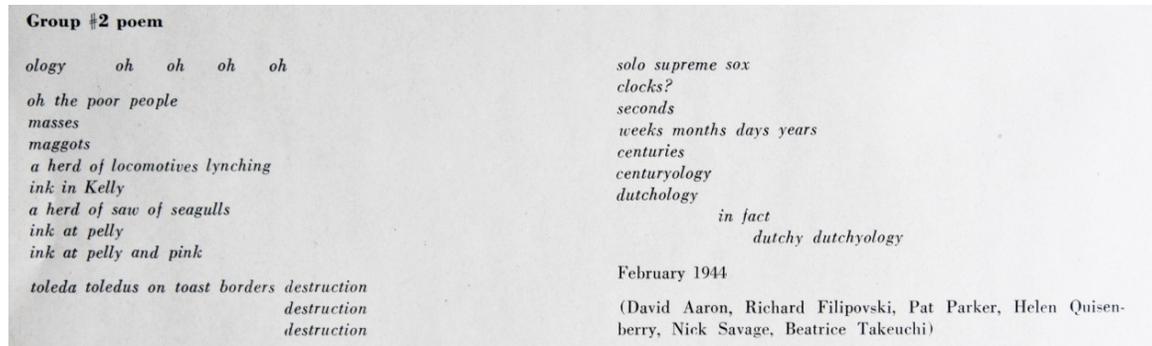


Figure 39 Segment de la page 355 de *Vision in Motion*, de Moholy-Nagy, 1947

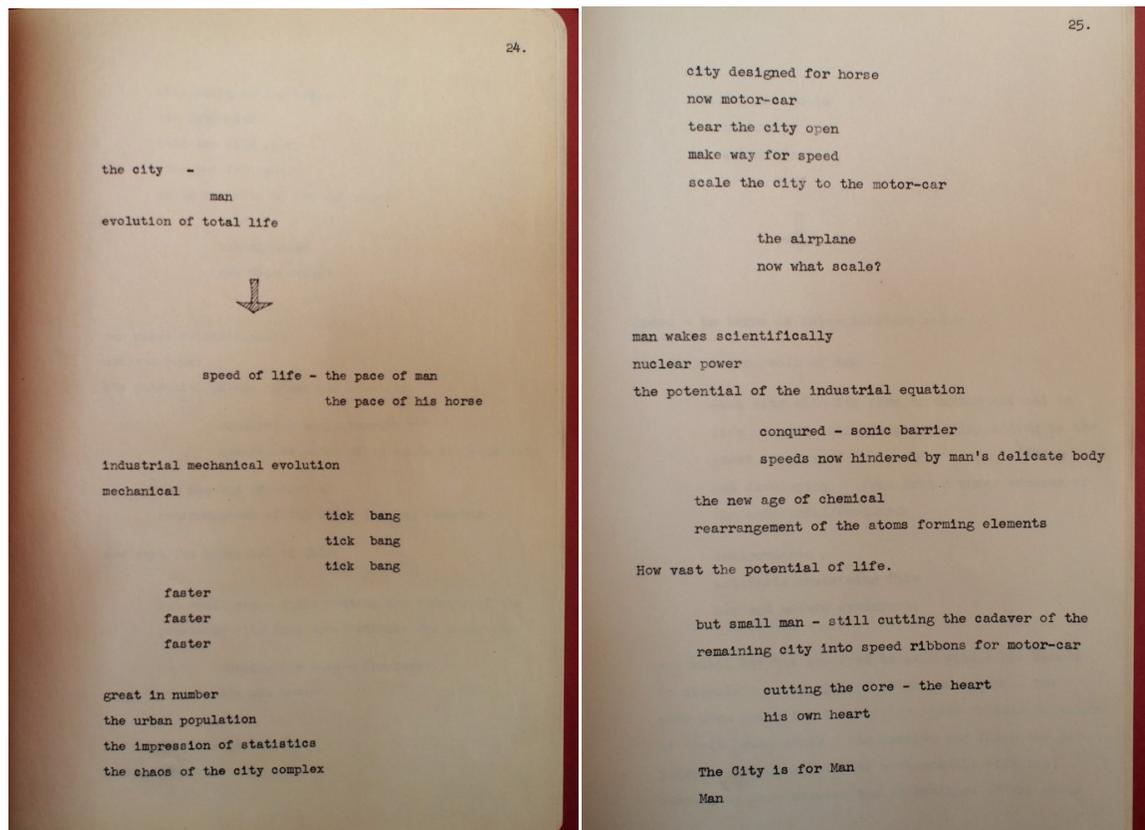


Figure 40 Melvin Charney, *Summer Essay: Of City and Man*, pp 24-25. Septembre 1956
 © Succession Melvin Charney / SOCAN (2020). Melvin Charney fonds, Collection Centre canadien d'architecture,
 Montréal. N° de référence : DR2012:0012:088:009. Photo © Éléne Levasseur/avec l'autorisation du CCA.

Toujours dans son essai *Of City and Man*, Charney stipulait qu'il y ait deux façons de regarder la ville : une première était directe ou objective, et la seconde, indirecte ou associative. Charney²⁵⁴ énonçait cette idée en reprenant mot à mot un passage de l'article « Townscape Casebook »²⁵⁵ de Cullen, où il expliquait, en 1949, que la vision directe ou objective permettait de voir des formes. Quant à la vision indirecte, elle éveillait des associations dans l'esprit de l'observateur. Les perceptions visuelles de la scène urbaine, qui inclut naturellement l'architecture, étaient en ce sens presque inextricablement liées avec des éléments de signification, disait Cullen - et aussi Charney. Dans le texte original, Cullen offrait un exemple fort simple pour rendre plus explicite ses propos : la porte d'entrée. Celle-ci pouvait être vue par l'homme comme un rectangle de couleur ou, *associativement* parlant, elle pouvait être perçue comme un chez-soi²⁵⁶.

Également en empruntant les mots de Cullen, Charney proposait que l'œil ait l'habileté d'articuler l'espace en y mettant en relation divers objets. En ce sens, l'homme percevait les surfaces de l'espace urbain en faisant butiner son regard de projections en récessions, d'ouvertures en fermetures ou de la lumière à l'obscurité. Encore, Charney s'appropriait les mots de Cullen :

In a sense all urban progression is fluctuation between pressures, between enclosure and release. Our sense of space is delighted by plane and enclosure – these make it possible to visualize volume and distance. Enclosure is one of the most fundamental aspects of the urban design, as fundamental as the need men have always felt to gather together.²⁵⁷

Charney parlait aussi de la perception d'un espace ouvert. Il proposait qu'en s'approchant d'un lieu ouvert, l'œil se mette à agir comme une caméra-vidéo. Encore une fois, il utilisait les mots de Cullen. Charney écrivait :

²⁵⁴ CCA item DR2012:0012:088:009. Summer Essay: *Of City and Man*. Septembre 1956, p. 7.

²⁵⁵ La troisième phrase de « Townscape Casebook » est : « In viewing the physical environment with its roads, bridges, vegetation, paving and so on, there are, similarly, two ways of looking ... the association and the objective ». (CULLEN, 1949, p. 363)

²⁵⁶ Dans le texte de Cullen (1949, p. 363), le mot *home* est entre guillemets, mettant ainsi l'accent sur l'idée de la maison comme un chez-soi plutôt que comme un élément bâti.

²⁵⁷ Phrases tirées de Cullen (1949, p. 365-366) et présentées par Charney dans CCA item DR2012:0012:088:009. Summer Essay: *Of City and Man*. Septembre 1956, p. 7.

There is a free development of changing scenes. Movement brings an everchanging juxtaposition of masses which appear and disappear, only to reappear in quite a different context.²⁵⁸

L'étude de l'essai *Of City and Man* a permis de constater que Charney a expérimenté avec la technique décrite par Cullen : il a proposé dans son travail une série photographique nommée « Free development », ce qui est littéralement le titre de la rubrique de l'article de Cullen où il présentait et illustre son idée de l'œil agissant comme une caméra-vidéo. Il est à noter que Charney a aussi expérimenté une telle approche photographique lors d'un voyage d'étude en 1960²⁵⁹. La pratique de la photographie était ainsi devenue pour Charney un outil de la perception de l'espace urbain.



Figure 41 Melvin Charney, *Free development 1, 2, 3, 4*, 1956
Photographies tirées du *Summer Essay: Of City and Man*, pp 11-12. Septembre 1956.
© Succession Melvin Charney / SOCAN (2020). Melvin Charney fonds, Collection Centre canadien d'architecture, Montréal. N° de référence : DR2012:0012:088:009. Photo © Élène Levasseur/avec l'autorisation du CCA.

²⁵⁸ Phrase quasi intégralement copiée de Cullen (1949, p. 366) par Charney dans CCA item DR2012:0012:088:009. *Summer Essay: Of City and Man*. Septembre 1956, p. 6.

²⁵⁹ Pour constater ce fait, voir le point 3.3.3.

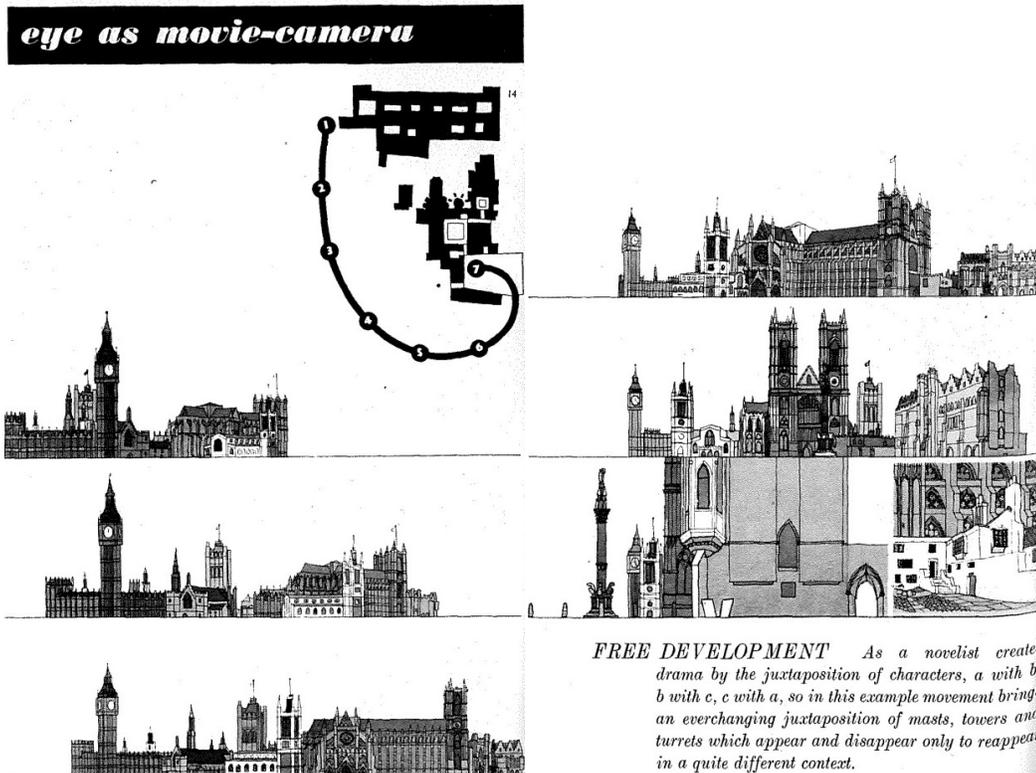


Figure 42 Gordon Cullen, *Free development*, 1949
 Illustration publiée dans «Townscape Casebook» *Architectural Review*(106), 1949, p.366.

Au sujet des idées et des approches développées par Cullen, il faut, sous d'autres rapports, souligner qu'elles sont devenues très populaires suite à la publication, en 1961, de son ouvrage intitulé *Townscape*. Or, Charney les avaient découvertes, en 1956 (ou avant) dans un article paru en 1949. Ce fait historique témoigne de la grande curiosité de Charney et de son esprit avant-gardiste.

3.2.4 Recherche d'appuis théoriques, 1958

En mars 1958, Charney apprenait ne pas être admis au *Graduate School of Design*, de l'Université Harvard²⁶⁰. En parallèle, Peter Collins, nouvellement professeur à McGill, avait encouragé Charney à appliquer au programme de maîtrise en architecture de l'Université Yale, à New Haven, dans le Connecticut²⁶¹. Il a été admis. Dans les archives de Charney, des notes²⁶² manuscrites informent

²⁶⁰ Datée du 21 mars 1958, une lettre venue Comité d'admission du Graduate School of Design d'Harvard adressée à Charney l'informe qu'il a été placé sur une liste d'attente. Dans : CCA item DR2012:0012:088:022.

²⁶¹ CHARNEY (1999)

²⁶² Ces notes datent de l'année scolaire 1957-58. Cette affirmation est basée sur le fait qu'un 10 mars, Charney a fait la lecture d'un article de John Summerson, paru dans *R.I.B.A. Journal*, en juin 1957. C'était, au plus tôt, le 10 mars de l'an 2018. Les feuilles de notes sont insérées dans la reliure

au sujet des lectures de l'étudiant au moment où il préparait son passage à Yale. Des passages signifiants sont ici rapportés.

Figuraient, dans les notes de Charney, des extraits de l'article « The conscious Stone », paru en 1955 dans *Perspecta, The Yale Architectural Journal*, de Christopher Tunnard, un architecte paysagiste et urbaniste qui enseignait alors à Yale²⁶³. Charney avait noté: « What was I asking in my education: The Pleasure Principle. The Past. The Stupendous past! A sense of relative value in works of art ». Tunnard, dans son article, après avoir parlé de son éducation en architecture et du fait que l'étude de Le Corbusier était un « must », écrivait plus précisément: « It was my education. I did not know that anything was missing. But some things weren't there. The Pleasure Principle. The Past. The stupendous Past! A sense of relative value in works of art »²⁶⁴. Charney a aussi transcrit sommairement d'autres extraits de cet article, dont les suivants, ici rapportés dans leur forme originale :

My thesis is simply this: that no creative person who is familiar with great art can be content with the current separation of architecture, painting and sculpture. Their reintegration is the sublime responsibility of today's artist- the rest is just fun and games²⁶⁵.

[...] we must know what great art is. Having thrown all standards out the window, we must now laboriously build up a new system of values [...]. Art is not science, and it is senseless to emulate science, or conversely, to quarrel with it [...]. An architect who wants to be ahead of the game today, as my generation believed it was in the thirties, will of necessity [sic] be looking for new inspiration in a social content of wider time-dimensions than any we recognized then²⁶⁶.

Charney avait donc pris connaissance des propos de Tunnard. Tunnard critiquait, d'une part, la séparation entre l'architecture, la peinture et la sculpture et, d'autre part, l'assimilation de l'architecture à la science. Ces idées

noire identifiée *Architecture – John Bland – Pattern of Arch. & Teory (sic)* (CCA item: DR2012:0012:133:005). Toutefois, elles n'apparaissent pas être liées à ce cours.

²⁶³ Collins avait même mis Charney en contact avec Tunnard (MARTIN, 2013b, p. 442)

²⁶⁴ TUNNARD (1955, p. 23)

²⁶⁵ TUNNARD (1955, p. 24)

²⁶⁶ TUNNARD(1955, p. 78)

s'accordaient aux lignes de pensées déjà explorées par Charney, en particulier, grâce aux enseignements de Wilson.

Charney avait également noté de longs extraits du texte « The Revision of Vision », de S.I. Hayakawa, présenté en introduction de l'ouvrage *Language of Vision, Painting, Photography, Advertising-Design*, de Gyorgy Kepes. Charney avait d'abord écrit: « The language of vision determines, perhaps, even more subtly and thoroughly than verbal language, the structures of our consciences ». Ensuite, dans une forme plus synthétique d'écriture, il relatait un passage où il est question des interrelations, dans un espace-temps, des événements et de l'art, et, plus largement, des expériences visuelles et leurs potentiels²⁶⁷. Hayakawa²⁶⁸ soulignait aussi dans son texte la volonté de Kepes à faire comprendre à son lectorat l'importance de prendre en considération la «réfraction» de leurs modes de vision inhérents ou intérieurs. Selon Kepes, l'expérience visuelle impactait sur les activités du système nerveux. Elle aurait notamment le pouvoir de faire se réorganiser des sentiments. Kepes abordait ainsi une grande problématique rencontrée par les artistes contemporains en général: ils étaient confrontés à un public qui semblait presque complètement ignorer l'expérience visuelle - en tant que telle - pour se contenter de la lecture du contenu littéraire ou moral de l'art.

Charney avait aussi transcrit la fameuse citation d'Henri Matisse : « L'exactitude n'est pas la vérité »²⁶⁹. En apposant un astérisque en marge de cette citation, Charney inscrivait que le but de l'art n'est pas la représentation exacte, mais la découverte d'une vérité sous-jacente. Une seconde remarque manuscrite de Charney, aussi marquée d'un astérisque, met en relation cette idée avec l'architecture :

* This sentence is beyond any misunderstand. Exactitude is not the truth in architecture any more than in any other art. Truth in composition is not the exact disclosure of the inside function on the exterior nor is it the frank expression of structure. Both functionalism and constructionism be ordered by the truth of unity and the diversity within it - the basic law of the universe.

²⁶⁷ CCA item: DR2012:0012:133:005

²⁶⁸ HAYAKAWA (1948 [1944], p. 9-10)

²⁶⁹ Charney à écrit, en anglais : « Exactitude is not truth ».

Peu importe si cette réflexion était de Charney ou la transcription de propos d'autrui, un lien probant s'établit entre la pensée de Matisse et celle de John Dewey mise au jour dans son ouvrage *Art as Experience*. Tel qu'aussi noté par Charney, Dewey jugeait néfaste et peu productive la séparation de l'architecture et des arts. En particulier, un passage, non référencé dans les notes de Charney, provient du chapitre « The Varied Substance of the Arts » de l'ouvrage *Art as Experience*. Dans la version de langue française de cet ouvrage, on peut lire :

[...] le fait de séparer l'architecture (et c'est ici également vrai de la musique) d'arts comme la peinture et la sculpture fait peu de cas du développement historique des arts. La sculpture (qui compte parmi les arts représentatifs) fut longtemps une partie organique de l'architecture; en témoignent la frise du Parthénon, les sculptures des cathédrales de Lincoln et de Chartres. On ne peut pas non plus affirmer que l'indépendance croissante de la sculpture par rapport à l'architecture – avec des statues dispersées dans des parcs et les jardins publics, des bustes placés sur des piédestaux dans des pièces déjà surencombrées – a coïncidé avec un certain progrès dans l'art de la sculpture.²⁷⁰

Bref, Dewey et Matisse – qui avaient par ailleurs entretenu une certaine relation amicale²⁷¹ - considéraient l'art comme une façon d'apprendre une vérité autre, notamment dans les domaines de l'architecture. Outre Dewey et Matisse, Hayakawa, Kepes et Tunnard considéraient également l'art comme une manière d'approcher un savoir et de développer diverses aptitudes. À ceux-ci s'ajoute Moholy-Nagy qui mentionnait aussi, dans *Vision in Motion* – un livre consulté par Charney - les apports, à teneur pédagogiques, de l'interpénétration de l'art et de la vie biologique, émotionnelle, intellectuelle, culturelle ou politique. Rappelons que l'idée de lier approches artistiques et architecture était hors norme à l'École d'architecture de McGill et même que la mise en avant plan, dans les travaux de Charney, d'approches artistiques divergeant des façons de faire traditionnelles avait été perçue par certains professeurs de McGill comme une provocation. Comme l'annonçait d'ailleurs Charney en s'appropriant les mots de Tunnard - «What was I asking in my education : The Pleasure Principle. The Past. The

²⁷⁰ Extrait repéré, en anglais, dans DEWEY (1980 [1934], p. 222), puis dans une version francophone de 2010, p.365.

²⁷¹ Matisse a par ailleurs dessiné le portrait de Dewey en 1930. MoMA Object number 149.1962.

Stupendous past! A sense of relative value in works of art»²⁷². Enfin, Charney avait cherché à combler un vide. Il souhait découvrir des bases conceptuelles solides pour réfléchir l'architecture comme une discipline ayant pris racine dans le travail manuel de l'homme ordinaire et, sous d'autres rapports, comme une discipline indissociable des arts visuels. Charney a toute de même mentionné lors d'un entretien (à McGill) que c'est à McGill qu'il a forgé la base de ses idées, en grande partie grâce aux enseignements privilégiés – dans un contexte non conventionnel - de Wilson²⁷³.

3.3 Université Yale, New Haven

Charney a fait sa maîtrise à l'Université Yale, à New Haven dans le Connecticut. Il a commencé durant l'été 1958 et obtiendra son grade en juin 1959²⁷⁴. Il a ensuite gravité quelques années autour de l'institution. En fait, en marge de ses études, Charney a eu l'occasion de travailler – très brièvement - à la firme de Walter Gropius, *The Architects' Collaborative*, Cambridge. Toutefois, Charney a quitté son emploi après trois heures seulement. Officiellement, Charney a dit ne pas y avoir aimé l'atmosphère, mais il fera par la suite référence au bureau de Gropius en termes de « The Architects' Calamity »²⁷⁵. Charney a ensuite travaillé auprès d'un de ses professeurs, John Johansen, à New Canaan. Dans le cadre de cet emploi, il a participé au design de l'ambassade américaine à Dublin, d'un musée d'arts et de sciences et au Morris Mechanic Theater, de Baltimore. Tel qu'en témoignent des documents conservés dans ses archives, dont un dessin technique²⁷⁶ qu'il a signé, Charney a également participé au projet de la maison Taylor²⁷⁷ de Johansen, finalement construite en 1966, au Connecticut (et détruite en 1988). La collaboration entre Charney et Johansen prit fin en janvier 1960, suite à un feu dans l'atelier - ce qui perturba substantiellement leurs activités²⁷⁸.

²⁷² CCA item: DR2012:0012:133:005

²⁷³ CHARNEY (1999)

²⁷⁴ Mois mentionné dans un document brouillon de sa mise en candidature pour la bourse du *Royal Architectural Institute of Canada*, au printemps 1960. Dans CCA DR2012:0012:088:022.

²⁷⁵ MARTIN (2013b, p. 443)

²⁷⁶ CCA DR2012:0012:069:002

²⁷⁷ Cette maison, aussi connue sous le nom Labyrinth House, a par ailleurs été photographiée par James Stirling pendant sa construction. James Stirling en a conservé deux diapositives maintenant accessibles au CCA : CCA AP140.S2.SS7.D2.P9.55 et AP140.S2.SS7.D2.P9.56

²⁷⁸ Propos repérés dans une lettre adressée à Peter Collins, du 25 janvier 1960, dossier CCA DR2012:0012:088:023.

Charney a saisi le temps libéré par cet arrêt de travail pour, d'une part, préparer un voyage d'étude qu'il fera en 1961 et 1962 et, d'autre part, partager les connaissances acquises à Yale. En ce sens, en février 1960, Charney présentait à McGill une collection de diapositives - qu'il avait accumulées lors de ses études à Yale - d'architectures européennes et américaines qui étaient, à ses yeux, érigées en harmonie avec le paysage²⁷⁹. Pour introduire son propos aux étudiants de McGill, Charney présentait d'abord des diapositives des architectures de Palladio et des images de Carcassonne, de châteaux de la Loire et de la tour de Pise. Ces constructions célèbres étaient du type qu'on aime montrer, enchérissait Charney. En revanche, le cœur de sa présentation témoignait davantage de ses nouveaux acquis. Il projetait des images des travaux de Mies, de Saarinen, de SOM et de Le Corbusier, puis des œuvres d'architectes avec qui il avait œuvré : John Johansen, Louis Kahn et Paul Rudolph. Par exemple, certaines diapositives offertes à Charney par Rudolph exposaient des procédés de construction et des éléments internes délibérément ignorés par les magazines, soutenait Charney²⁸⁰. Charney voulait ouvrir les horizons d'une nouvelle génération d'architectes formés à McGill.

Dans ce sous-chapitre, une première partie présente l'univers dans lequel Charney a évolué à Yale. De grandes différences par rapport au programme de McGill sont mises en relief et une partie du corps professoral en poste à cette époque est présenté. Toutefois, peu de traces des réflexions de Charney et de ses travaux de l'année 1958-59 se retrouvent dans ses archives. En revanche, des éléments informant sa pensée et ses méthodes ont été découverts dans des transcriptions d'allocutions, des correspondances et des demandes de subventions. Charney y mentionnait des personnes qui l'ont influencé, dont, particulièrement, Kahn. Charney le considérait comme son réel mentor. Aussi, Charney a mentionné avoir été influencé par James Stirling. Si le mentorat de Kahn informe peu l'histoire des approches photographiques de Charney, des expériences photographiques de Stirling, dont plusieurs datent de la fin des

²⁷⁹ Dans une lettre adressée à Peter Collins, du 25 janvier 1960, (dans CCA DR2012:0012:088:023) Charney annonce ses intentions. Charney fait également mention de cette présentation dans des notes biographiques (dans CCA DR2012:0012:102:011) et dans le brouillon de sa mise en candidature pour la bourse du *Royal Architectural Institute of Canada*, dans le dossier CCA DR2012:0012:088:022.

²⁸⁰ Propos repérés dans une lettre adressée à Peter Collins, du 25 janvier 1960, dossier CCA DR2012:0012:088:023.

années 1950, pourraient toutefois avoir influencé des façons de faire et de penser l'architecture de Charney. Par conséquent, un dépouillement des archives - conservées au CCA - de Stirling a été réalisé. Cette recherche documentaire a permis d'approcher la matière que Stirling enseignait à ses étudiants de Yale, en 1959. La deuxième partie de ce sous-chapitre est donc consacrée aux enseignements de Stirling. Les contours du voyage d'étude de Charney dans le cadre duquel il a abondamment utilisé des photographies et fait de la photographie sont ensuite examinés dans un troisième segment. Finalement, la quatrième partie concerne les enseignements du photographe Walker Evans; Charney était retourné à Yale, en 1965, le temps d'un de ses séminaires sur la photographie.

3.3.1 L'univers de Charney à Yale, 1958 à 1965

À Yale, les programmes en architecture et en art sont regroupés en une même école. En comparaison, à McGill, l'architecture fait partie de l'école d'ingénierie. Cette importante distinction explique déjà en partie pourquoi Charney avait délibérément fait le choix, dans la conception de son portfolio²⁸¹ pour l'admission à Yale, d'exposer ses aptitudes artistiques dans les pages qui précèdent celles consacrées à ses habiletés en matière d'architecture - traditionnellement parlant. De plus, tel que le soulignait Charney lors d'une allocution à l'occasion d'une rencontre de l'*Oxford-Cambridge Society* en février 1996²⁸², à Yale, on questionnait ouvertement les mantras modernistes en architecture. En comparaison, à McGill, depuis 1941, un nouveau curriculum moderniste avait été adopté par John Bland en remplacement d'un ancien programme basé sur les principes du mouvement *Arts and Crafts*²⁸³. En définitive, Charney l'a affirmé : c'est à Yale qu'a été formé le « courant vital » de son travail. Plus exactement, il a dit:

²⁸¹ Le portfolio de Charney est divisé en cinq parties dont les premières sont consacrées à l'art visuel: (1) Drawings, sketches, sculpture, and painting; (2) Graphic design; (3) Architectural projects and study projects conducted at the School of Architecture, McGill University; (4) Study projects (5) Architectural work in offices. CCA item DR2012:0011 :032, Portfolio, 1955-1957: the work of Melvin Charney: evidence of aptitude application to the graduate program: Architecture Yale University.

²⁸² Transcription de l'allocution, CCA item DR2012:0012:103:023

²⁸³ "Highlights of the School's history", consulté le 13 février 2018 au www.mcgill.ca/architecture/school.

I am particularly fond of this kind of gathering. It allows me to reflect on a vital current in my work, a current ~~stimulated and~~ formed by my years at a University, where [...] I found myself to be at an epicenter of ideas. There is nothing more exhilarating and stimulating for a young person than to feel that he or she may not only be witness to, but also participate in, a cutting edge of thought, creation and speculation, in a field of human endeavor.

I found this at Yale University [...]. I was at the School of Art and Architecture. Art and Architecture were not only under the same roof, but as in heroic moments of the Modern Movement at the beginning of this century, there was a shared paradigm, common techniques and discourse, which I still maintain, much to the chagrin of institutions that I have to deal with²⁸⁴.

Charney a produit à Yale trois projets distincts chapeautés par trois différents superviseurs²⁸⁵ : un projet d'habitation inspiré des idées d'Alison et de Peter Smithson (des travaux des Smithson étaient exposés dans l'école), avec Philip Johnson; un projet de reconstruction d'un quadrilatère entier du centre-ville de New Haven avec Kahn; et un projet final avec Johansen²⁸⁶. Charney disait aussi avoir été particulièrement influencé par les enseignements en histoire de l'architecture de Vincent Scully et par l'enseignement critique du projet architectural par Kahn²⁸⁷. Kahn qui réévaluait ouvertement les dogmes de l'architecture moderne a accompagné Charney dans l'articulation de sa pensée architecturale critique, particulièrement au sujet d'aspects culturels et politiques, et des sources authentiques de l'architecture. Après avoir quitté Yale en 1960 pour rejoindre l'École de Design (le *PennDesign*) de l'Université de Pennsylvanie, Kahn a d'ailleurs invité Charney à des présentations des travaux de ses étudiants. À cette occasion, Kahn l'a introduit à son nouvel assistant : Robert Venturi. Parmi les autres professeurs et critiques présents lors de sa formation au département d'architecture de Yale, Charney soulignait avoir été en contact avec l'architecte James Stirling²⁸⁸. Charney a aussi assisté à des séminaires sur l'architecture contemporaine tenus par Mies van der Rohe et

²⁸⁴ Transcription d'un discours prononcé en février 1996 : *CCA / Oxford-Cambridge Lecture*. Dans CCA item DR2012:0012:103:023. Des mots ont été rayés dans le document original.

²⁸⁵ MARTIN (2013b, p. 442)

²⁸⁶ Johansen était simultanément professeur à Harvard.

²⁸⁷ Charney en fait mention dans un document brouillon de sa mise en candidature pour la bourse du *Royal Architectural Institute of Canada*, au printemps 1960. Dans CCA DR2012:0012:088:022.

²⁸⁸ Propos retracé dans une transcription d'un discours prononcé en février 1996 : *CCA / Oxford-Cambridge Lecture*. Dans CCA item DR2012:0012:103:023.

Walter Gropius²⁸⁹. Également, à cette époque, y intervenait Serge Chermayeff²⁹⁰. Il travaillait alors de concert avec Christopher Alexander sur leur ouvrage majeur *Community and Privacy: Toward a New Architecture of Humanism*, paru en 1963. En ce qui a trait plus spécifiquement aux arts visuels, Charney a été en contact au quotidien avec l'œuvre de Marcel Duchamp; plusieurs de ses tableaux étaient exposés dans les couloirs de l'école. Charney a aussi reçu des enseignements des artistes abstraits Willem De Kooning et Josef Albers, et de Walker Evans en photographie²⁹¹. Toutefois, Evans n'a enseigné à l'École de design graphique de Yale qu'à partir de 1964²⁹², soit après le passage officiel de Charney. Néanmoins, Charney a eu accès à ses enseignements en 1965.

Ces rencontres humaines, en elles-mêmes, permettent de mieux comprendre pourquoi Yale a été ce lieu où Charney a trouvé ce « mélange significatif d'excitation et de spéculation »²⁹³ dont il parlait, et où il a pu poursuivre une réflexion axée sur la recherche de valeurs architecturales qui transcendent, disait-il, les influences américaines²⁹⁴. En bref, si à McGill Charney a été initié, par des professeurs, dont Stuart Wilson et Gordon Webber²⁹⁵, à des idées des grands maîtres, à Yale, il est entré directement en contact avec ceux qui produisent les idées auxquelles il adhérerait. Il y a notamment poussé plus loin sa réflexion architecturale concernée par les relations entre l'homme et son environnement.

²⁸⁹ Charney fait mention de ces séminaires dans un document brouillon de sa mise en candidature pour une bourse du *Royal Architectural Institute of Canada*, au printemps 1960. Dans CCA DR2012:0012:088:022.

²⁹⁰ Tel que mentionné dans *Bulletin of Yale University, School of Art and Architecture, series 55, number 1 (January 1959)*; dans CCA DR2012:0012:088:021. Chermayeff avait également été, pour un bref moment dans les années 1930, le partenaire en affaire de Mendelsohn.

²⁹¹ Propos retracés dans CHARNEY (1999) et dans la transcription d'un discours prononcé en février 1996 : CCA / *Oxford-Cambridge Lecture*. Dans CCA item DR2012:0012:103:023.

²⁹² Information vérifiée dans la biographie d'Evans par Rathbone (1995)

²⁹³ Transcription d'un discours prononcé en février 1996 : CCA / *Oxford-Cambridge Lecture*. Dans CCA item DR2012:0012:103:023. Des mots ont été rayés dans le document original.

²⁹⁴ Affirmation trouvée dans un document brouillon en lien avec sa mise en candidature pour la bourse du *Royal Architectural Institute of Canada*, au printemps 1960. Dans CCA DR2012:0012:088:022.

²⁹⁵ Charney a dit avoir été influencé par Gordon Webber : «Gordon [...]did communicate basically what Moholy-Nagy did, what others did. And basically, it was the Bauhaus course all over again» (CHARNEY, 1999).

3.3.2 James Stirling : un professeur à Yale

Stirling a été un professeur invité à l'École d'architecture de Yale, en 1959 (année où Charney y était), puis, de 1966 à 1984. Des pages de notes²⁹⁶ écrites à la main par Stirling conservées au CCA permettent de faire une incursion dans sa classe de Yale, au moment où Charney y étudiait. Dans ces pages, des passages colorés et d'autres écrits en lettres majuscules ou soulignés permettent de découvrir les idées qu'ils partageaient en classe et différents aspects sur lesquels il insistait. En ce sens, il est possible d'affirmer que Stirling insistait sur l'importance de l'expérience directe et de l'observation de bâtiments qu'il qualifiait de régionaux - des entrepôts, des moulins, des fortifications (dont les tours Martello) et des fermes, lesquels sont rarement conçus par des architectes. Tel que mentionné dans ses notes (ici transcrites le plus fidèlement possible): « If these TALKS have one theme, then it is a method of DESIGNING influenced by ENVIRONMENT or by OBSERVATION, and not by ACADEMIC THEORY or principles of MODERN MOUVEMENT »²⁹⁷.

Outre les notes manuscrites, l'article « The Functional Tradition and Expression » publié dans la revue *Perspecta, The Yale Architectural Journal*, en 1960, informent l'approche de l'architecture qu'il enseignait à l'époque. Force est d'admettre que des expériences photographiques et, plus largement, l'observation de ce qui préexiste étaient instrumentalisées dans son approche à l'environnement bâti. Toutefois, peu de traces informent spécifiquement les échanges entre Charney et Stirling. Toutefois, ils se sont rencontrés à quelques reprises. Notamment, Charney a souligné, lors d'une entrevue en 1999 l'avoir rencontré à Yale et, aussi, l'avoir revu alors qu'il était à Paris, au début des années 1960.

²⁹⁶ CCA AP140.S2.SS4.D7.P5

²⁹⁷ CCA AP140.S2.SS4.D7.P5.2

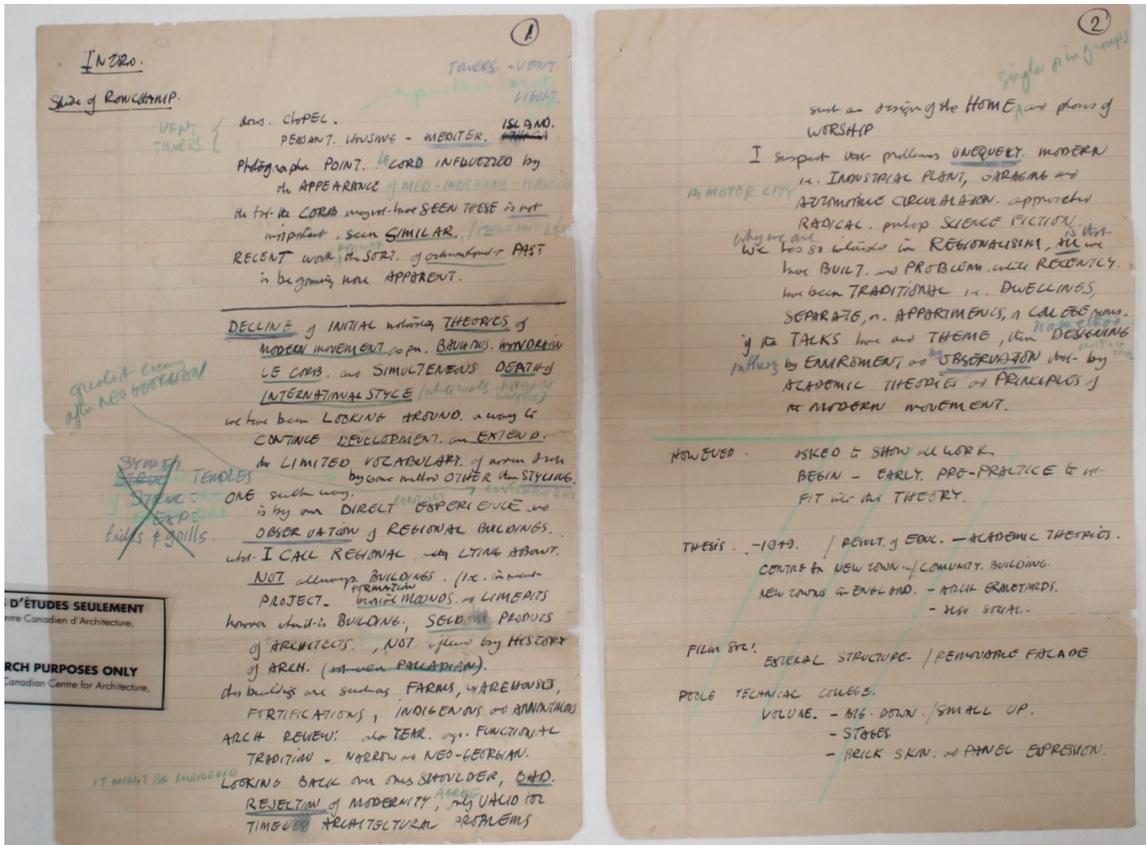


Figure 43 Pages de notes d'une allocution de James Stirling à Yale, 1959 (pages 1 et 2) James Stirling/Michael Wilford fonds, Collection Centre canadien d'architecture, Montréal. N° de référence: AP140.S2.SS4.D7.P5.2. Photo © Èlène Levasseur/avec l'autorisation du CCA.

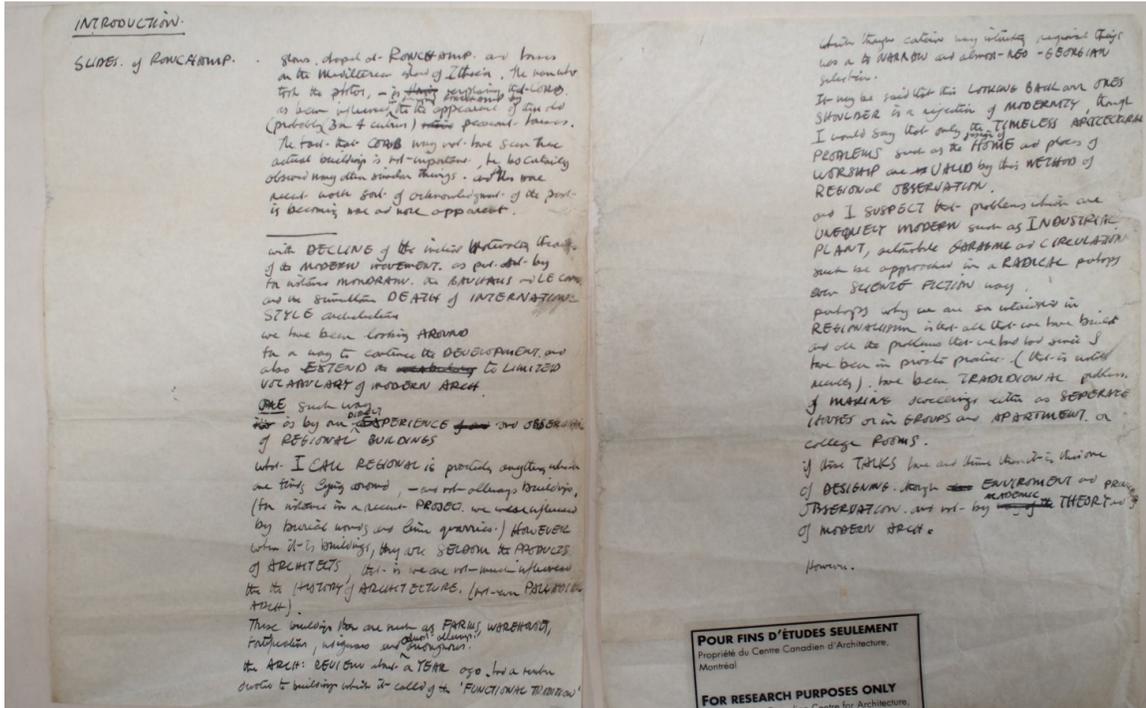


Figure 44 Extrait de notes d'une allocution de James Stirling à Yale James Stirling/Michael Wilford fonds, Collection Centre canadien d'architecture, Montréal. N° de référence: AP140.S2.SS4.D7.P5.7. Photo © Èlène Levasseur/avec l'autorisation du CCA.

En fait, pour éclairer comment Stirling aurait pu influencer Charney, il faut savoir que l'architecte britannique avait adopté, dès sa sortie de l'école en 1950, certaines idées du modernisme en architecture. Notamment, l'architecture était pour lui une discipline intellectuelle dont les sources remontent à la Renaissance. Toutefois, il pensait l'architecture comme un art appliqué – tout comme le design industriel et la fabrication de meubles –, mais pas en tant que beaux-arts, où, selon lui, il était possible de jouir d'une plus grande liberté et où il y avait de la place pour l'arbitraire et l'inutilité²⁹⁸. Selon ce schème de pensées, Stirling soutenait que l'architecture devait être moins préoccupée par les questions de forme et fonction, mais davantage par celles de contexte et d'association. Aussi, comme le soulignait Girouard dans un ouvrage biographique, la conception architecturale devait, selon Stirling, être dérivée de façon créative d'une analyse et de la compréhension de la mémoire²⁹⁹. Stirling se proclamait alors lui-même moderniste, mais doté d'un regard sensible à ce qui est déjà là et d'un authentique intérêt pour les constructions, peu importe leur type, style ou âge³⁰⁰.

Par ailleurs, la fin des années 1950 a été pour Stirling une période faste en termes de production photographique³⁰¹. À ce sujet, Vidler avait remarqué, lorsqu'il consultait les archives de Stirling, que l'architecte britannique était rarement photographié sans une caméra autour du cou³⁰². Ce commentaire illustre l'importance de sa relation avec la photographie. Il constituait alors une importante banque d'images de faits architecturaux anonymes qu'il stockait pour, potentiellement, les réutiliser dans le cadre d'un projet d'architecture. Par exemple, dans les années 1950, il avait remarqué, alors qu'il était sur la route, les équipements de la *Mosley Common Colliery*. Selon ce que Girouard a découvert au sujet de cet événement, Stirling avait déliré à la vue de ces installations et il en a fait une photographie³⁰³. Deux décennies plus tard, les formes du château d'eau et des rampes sont réapparues dans des éléments de la Staatgalerie de Stuttgart. De

²⁹⁸ STIRLING, GOWAN et EVANS (1960), consulté dans CRINSON (2010, p. 82).

²⁹⁹ GIROUARD (1998, p. 49)

³⁰⁰ GIROUARD (1998, p. 49)

³⁰¹ Stirling a fait l'acquisition d'un nouvel appareil en décembre 1959 : une Contaflex Super de Zeiss Ikon. Le certificat de garantie de l'appareil est conservé au CCA, N° de référence : AP140.S1.SS2.D2.P1.16.

³⁰² VIDLER (2010, p. 100, légende de la figure 90)

³⁰³ GIROUARD (1998, p. 38)

plus, une certaine familiarité s'établit, visuellement, entre l'aspect de la maçonnerie des murs de la galerie et de la texture de quais de Liverpool qu'il avait aussi photographié. Par ailleurs, et pour appuyer ces observations au sujet de ressemblances formelles entre des faits bâtis photographiés par Stirling et certaines de ses architectures, l'architecte a proposé que la Staatsgalerie de Stuttgart (1977-84) avait été constituée d'un assemblage d'éléments fonctionnels et reconnaissables et présentait à la fois des touches sentimentales sans lien avec la structure ou la technique³⁰⁴. Un autre exemple qui abonde dans le même sens concerne la conception de la maison de Woolton dont les volumes sont une réverbération de ceux d'une maison de ferme à Cotswald dont Stirling possédait une représentation photographique. Ce bâtiment vernaculaire avait inspiré, disait-il dans son article « The Functional Tradition and Expression »³⁰⁵, la conception de la maison de Woolton. Des documents découverts dans les archives de Stirling permettent d'ailleurs d'approcher son processus de création de ladite maison : l'angle de vue et les volumes des esquisses la maison Woolton (projet non-construit de 1955) et ceux observables sur la photo de la maquette concordent étonnamment avec ce que la photographie des bâtiments de ferme de Cotswald donne à voir.

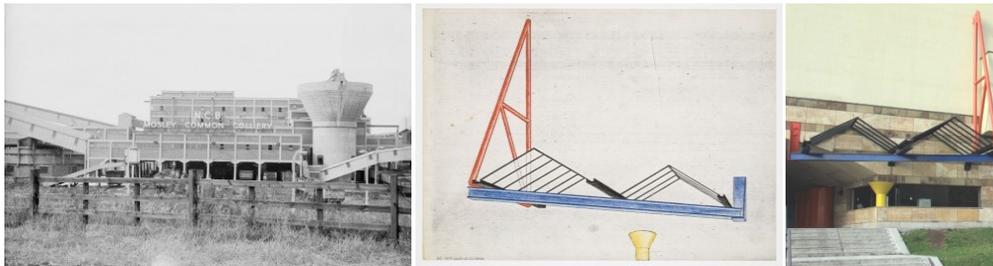


Figure 45 James Stirling, *Mosley Common Colliery*, n/d
James Stirling/Michael Wilford fonds, Collection Centre canadien d'architecture, Montréal; Legs de la famille Stirling. N° de référence: AP140.S1.SS2.D2.P2.2

Figure 46 James Stirling, *Perspective, Staatsgalerie, Stuttgart*, entre 1977 et 1984
James Stirling/Michael Wilford fonds, Collection Centre canadien d'architecture, Montréal.
N° de référence: AP140.S2.SS1.D52.P121.32

Figure 47 Fred Romero, *Stuttgart - Neue Staatsgalerie*, 2017
Source : www.flickr.com (photographie recadrée)

³⁰⁴ STIRLING (1987), consulté dans MAXWELL (1998, p. 226)

³⁰⁵ STIRLING (1960, p. 89)



Figure 48 Photographe inconnu, *Cotswald Barn*, avant 1960³⁰⁶; James Stirling, *Woolton House, Liverpool, England: perspective sketch*, 1955; James Stirling, *Woolton House, Liverpool, England: view of model*, 1954 ou après. James Stirling/Michael Wilford fonds, Collection Centre canadien d'architecture, Montréal.
N° de référence : AP140.S2.SS7.D1.P1.150; AP140.S2.SS1.D8.P2.3; CCA: AP140.S2.SS1.D8.P3.1.

En définitive, selon Stirling, la forme d'un bâtiment devait être pensée de manière à montrer l'usage et refléter le style de vie de ses occupants – il avait développé une approche architecturale *contextuelle-associative*. Il étirait en quelque sorte le fonctionnalisme moderne d'une façon à célébrer les formes que le public reconnaît et qui remémorent un passé culturel. Selon lui, l'association culturelle devait alors être implicite à l'art de l'architecture pour qu'un bâtiment comporte des éléments *fonctionnels-symboliques* et ce, bien au-delà des collèges et des bibliothèques qui peuvent, en-soi, faire office de monuments autonomes. Par le fait même, cette attitude de design faisait en sorte d'égayer l'environnement bâti, croyait-il, dans un monde où les modernes avaient produit une architecture ennuyante, banale, stérile et inharmonieuse lorsqu'implantée dans une ville ancienne³⁰⁷. Enfin, pour confirmer l'immutabilité de son avis sur l'importance d'une structure reconnaissable, humainement parlant, et, par le fait même, de sa conception du vernaculaire, il a dit lors d'un entretien en 1987:

The expression of the building should be related to what the building is all about – its major spaces, how they relate to each other, the way people enter the building, how they move through it and how they use the building. Now hi-tech solutions are often expressive of structure and services, not really of the people within, and how they relate to the types of spaces within [...].

I used [vernacular] with reference to the English situation. Vernacular buildings were built right through the medieval period, but particularly in the nineteenth century. They were very often anonymous, and were either village houses or warehouse buildings or early industrial buildings. There may not even have been an architect. Their design was always very expressive of their

³⁰⁶ Dans le fonds au CCA, il est inscrit avant 1974. Cependant, elle figurait déjà dans son article de 1960.

³⁰⁷ STIRLING (1975b)

function and scale-wise they fitted into the context for which they were created. They were always built of local materials, never by sophisticated means, and all this gave them a kind of “fitting-in-ness” to their location, which is what makes vernacular building very comfortable³⁰⁸.

Somme toute, Stirling avait développé l'idée d'un vernaculaire régional et la photographie de faits bâtis a été pour lui un moyen d'en définir la grammaire (un ensemble de règles de construction) qui dictent la conception de détails architecturaux signifiants et adéquats dans un contexte bien circonscrit. D'une certaine manière, les formes et les structures observées étaient pour Stirling des instruments méthodologiques : elles lui permettaient de mieux comprendre ce qui importe aux gens qui les habitent et ce qui convient au site où elles ont été érigées. De plus, comme en témoignent ses inscriptions «*slide*»³⁰⁹ en marge de ses notes manuscrites, lorsque Stirling enseignait son approche régionale de l'architecture, il illustrait ses propos par les images photographiques qu'il avait accumulées. Les images utilisées en classe, pourraient être les mêmes qu'il avait publiées dans ses articles de 1956 et 1960 où il parlait notamment de la maison de Woolton, de la chapelle de Ronchamp de Le Corbusier et d'Ham Common, un projet d'habitation que Stirling a conçu avec Gowan et qui a été construit en 1958³¹⁰. Au sujet d'Ham Common, Stirling affirmait d'ailleurs, pour expliciter le rôle de l'observation dans son approche *contextuelle-associative* de la conception en architecture :

The flats of Ham Common were probably influenced by de Stijl and the Jaoul houses [de Le Corbusier], but at the same time we were fascinated by the quality of vernacular brick buildings such as the Liverpool warehouses, and in general by the great virtuosity of English nineteenth-century brick technology.³¹¹

³⁰⁸STIRLING (1987), consulté dans MAXWELL (1998, p. 229)

³⁰⁹ Plusieurs centaines de diapositives ayant appartenu à Stirling sont conservées en CCA. Par exemple, dans le cartable AP140.S2.SS7.D2.P9, sont rassemblées 382 diapositives. Ce cartable est ainsi décrit dans le moteur de recherche du CCA: “382 slides, mostly views of travels in the United States, probably photographed in the 1950s or early 1960s, views of buildings in the United Kingdom, including Keeling House in London by architect Denys Lasdun and the Alton Estate in Roehampton, also a few views of Liverpool, probably photographed in the 1950s or early 1960s”.

³¹⁰ Voir les figures 26 et 27.

³¹¹ STIRLING (1960, p. 89)

3.3.3 Voyage en Méditerranée

Préparatifs du voyage, 1960

Suite à ses études à Yale et sa cessation d'emploi à cause d'un feu au studio de Johansen³¹², Charney s'est engagé, dans la préparation d'une nouvelle aventure : un voyage d'étude, voire une recherche sur le terrain, en Méditerranée. Sous les conseils de Kahn – qui était convaincu de l'importance de comprendre, comme architecte, les sources historiques des formes de l'architecture - Charney avait postulé pour recevoir une bourse d'étude d'un an du *Royal Architectural Institute of Canada* (R.A.I.C.). Il a obtenu la bourse du R.A.I.C. en 1960 et a utilisé les fonds, dès 1961, pour aller étudier *in situ* les constructions moyenâgeuses toujours existantes en Grèce, en Turquie, en Italie et en France : il voulait observer les sources authentiques de l'architecture. En fait, tel que le proposait Charney, en 1960, dans sa demande de bourse³¹³, les structures du Moyen-âge, encore observables en Grèce, en Turquie, en Italie et en France, ont formé l'architecture traditionnelle de l'occident. Au sujet de cet intérêt marqué pour l'étude des sources des faits bâtis, Johansen affirmait d'ailleurs, dans une lettre de recommandation rédigée en vue de l'obtention de ladite bourse³¹⁴, qu'il ait trop peu d'architectes pratiquants qui, plutôt que d'utiliser des clichés à la mode, recherchaient honnêtement les origines, l'essence, les qualités fondamentales et les valeurs de l'architecture. Johansen avait également souligné les connaissances hors pairs de Charney en matière d'art et de littérature, et son désir d'acquérir une expérience et une connaissance de première main des monuments historiques et de l'architecture vernaculaire à l'étranger. Cela dit, voici comment Charney a lui-même justifié à l'organisme subventionnaire la pertinence de son projet d'étude :

The study is a return to history to find deeper roots beyond the familiar Renaissance. To experience a milieu of structures which have existed through centuries: the forms built long ago reveals themselves, evoking thought and a recognition in the past. To establish an attitude relating one's work to the architecture of history.

³¹² Propos repérés dans une lettre adressée à Peter Collins, du 25 janvier 1960, dossier CCA DR2012:0012:088:023.

³¹³ Idée énoncée dans la proposition d'utilisation des fonds, dossier CCA DR2012:0012:088:022.

³¹⁴ Copie de lettre de recommandation de Johansen, 4 mai 1960, dossier CCA DR2012:0012:088:022.

The advent of Modern architecture has swept away the draping on a building structure of a "Style". We are now left with bare-bone buildings; the skin is stretched tight. The architectural idiom of the Modern is at a beginning, at a formative stage. History can illustrate problems. The proposed programme is a study of the two great periods of architectural invention, the Classic and the Gothic, to indicate to a young architect in another period of invention values in architecture which are basic in the development of a vocabulary of expression.³¹⁵

Charney disait, dans sa mise en candidature, être motivé par le désir de pratiquer l'architecture. En ce sens, il souhaitait identifier une série de réponses formelles à travers l'expression d'éléments architecturaux de bases, dont, par exemple, les colonnes : « Observe at Palestum how a series of stone elements become a column. How does concrete become a column? What form does a concrete column assume? »³¹⁶. Selon lui, les observations faites sur le terrain allaient contribuer à sa future pratique. Charney était d'ailleurs parvenu à articuler son nouvel intérêt pour le béton, développé auprès de Johansen, à son désir de mieux comprendre l'histoire de l'architecture. Il précisait en revanche que l'étude de l'histoire n'était pas justifiée par un besoin de découvrir des précédents en vue de résoudre des problèmes contemporains : l'étude de l'histoire servait plutôt à découvrir et résoudre des problèmes qui ont toujours existé. Cette affirmation ne va pas sans rappeler les enseignements de Stirling : il mentionnait, en 1960, que dans l'architecture fonctionnelle et traditionnelle se découvraient des expressions architecturales alternatives qui s'offraient comme des solutions efficaces, bien que peu sophistiquées, en réponse à diverses réalités. Selon Stirling, « vernacular buildings usually have [...] successful integration of large and small elements achieved with a degree of inevitability »³¹⁷.

En amont de son voyage, Charney a accompli un substantiel travail de préparation. Il a fait des dessins, à partir de photographies, de structures qu'il prévoyait aller observer pour, disait-il, tester ses impressions³¹⁸. Il a aussi fait des recherches au sujet de la localisation de ces structures et des circonstances

³¹⁵ Dans la proposition d'utilisation des fonds, dossier CCA DR2012:0012:088:022.

³¹⁶ *Ibid.*

³¹⁷ STIRLING (1960, p. 89-90)

³¹⁸ Dans la proposition d'utilisation des fonds, dossier CCA DR2012:0012:088:022.

historiques caractéristiques propres au moment de leur construction. Les documents préalablement produits ont constitué pour Charney un catalyseur du *penser* et du *voir* : ses notes et ses dessins préliminaires ont agi comme références lors de ses réflexions et ses observations. Charney a par ailleurs fait mention de cette préparation à ses parents, dans une lettre datée du 2 août 1960. Charney, toujours au États-Unis, écrivait avoir étudié des photographies pour préparer son voyage. Parmi les photographies consultées figuraient des représentations d'églises d'Égypte qui, disait-il à ses parents, lui remémoraient les horreurs que la population juive égyptienne subissait et avait subi. D'une certaine façon, Charney venait d'expérimenter lui-même la vision indirecte ou associative, idée suggérée par Cullen, dans son article de 1949 – un article consulté par Charney dans le cadre l'écriture de son essai *Of City and Man*, en 1956. Ce genre de vision, tel que suggéré par Cullen, éveillait des associations dans l'esprit d'un observateur. Il faut savoir, pour mieux comprendre le sentiment de Charney, que dès 1948, après la création de l'État d'Israël, la population juive égyptienne était menacée : de multiples attentats dirigés à son endroit et des émeutes ont fait des dizaines de morts et des centaines de blessés. Aussi, depuis 1945, des mesures discriminatoires avaient été mises en place contre ces habitants : plusieurs ont alors perdu leurs moyens de subsistances. Des centaines de milliers de Juifs d'Égypte et d'autres pays arabes et musulmans ont alors été contraints à quitter leur pays respectif. Cette situation perdurait toujours au moment où Charney écrivait ladite lettre. Lui-même d'ascendance juive, il trouvait difficile, dans ces circonstances, d'étudier les lieux cultes d'Égypte indépendamment de leur implication sociale et politique : pour lui, l'environnement bâti ne pouvaient être pensé en dehors des relations qu'il entretient avec les gens qui l'ont constitué et pour qui il existe. Charney soulignait toutefois à ses parents devoir étudier les faits bâtis pour ce qu'ils sont en tant qu'œuvres architecturale. Il souhaitait ainsi explorer ce que leurs formes et leur matérialité évoquaient en lui³¹⁹.

Des croquis réalisés³²⁰ lors de la préparation de son voyage contribuent à clarifier ces derniers propos. Charney avait dessiné de multiples détails architecturaux, puis noté les matériaux utilisés et la fonction de différentes composantes

³¹⁹ Dans une lettre adressée à ses parents, 2 août 1960, dans dossier CCA DR2012:0012:088:018.

³²⁰ Carnet numéroté dans CCA DR2012:0011:010

architecturales. En particulier, sur l'une des pages de son carnet, il avait dessiné, hypothétiquement à partir d'une image publiée dans un pamphlet touristique (quelques pamphlets sont conservés au CCA), une maison typique des villages à l'est de Konya, en Turquie. Ses murs porteurs sont faits de briques de boue parfois recouvertes d'un stuc blanc et des arbres coupés servent de linteaux. Charney s'intéressait réellement, tel que stipulé à ses parents, aux formes et aux détails constructifs des bâtiments pour ce qu'ils sont matériellement. Sur le terrain, en 1961, il a d'ailleurs repéré une des maisons typiques qu'il avait dessinées. Il l'a photographié frontalement, de manière à bien monter les éléments architecturaux préalablement identifiés.

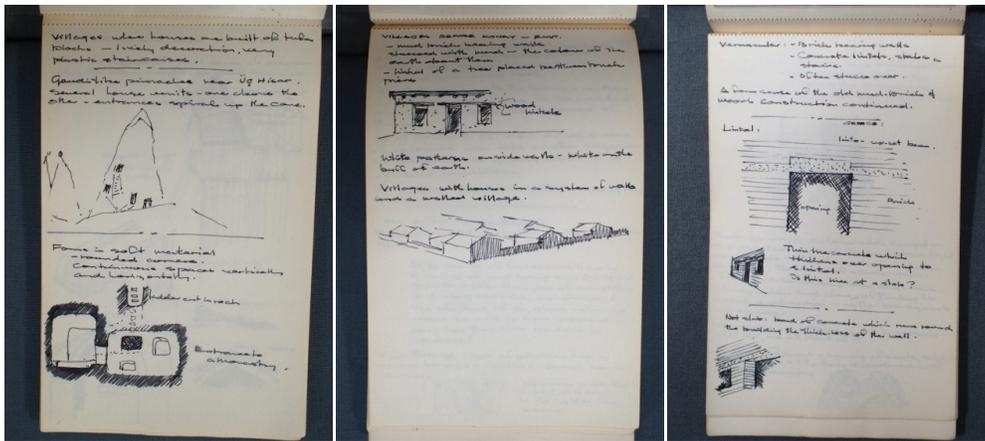


Figure 49 Quelques pages d'un carnet de notes de Charney, circa. 1960.
 © Succession Melvin Charney / SOCAN (2020). Melvin Charney fonds, Collection Centre canadien d'architecture, Montréal. N° de référence : DR2012:0011:010. Photo © Èlène Levasseur/avec l'autorisation du CCA.



Figure 50 Melvin Charney, House, road between Konya and Aksaray, Turkey, 1961
 © Succession Melvin Charney / SOCAN (2020). Melvin Charney fonds, Collection Centre canadien d'architecture, Montréal. N° de référence : PH2002:0021, dossier DR2012:0012:081:005. Photo © Èlène Levasseur/avec l'autorisation du CCA.

Voyage d'étude, 1961-62

Dans le bassin de la Méditerranée, site de ses observations, Charney a rempli les pages de ses carnets de dessin et il a capté, à l'aide d'un appareil-photo 35 mm Exakta ³²¹, de nombreuses vues d'objets construits. Ses photographies, diapositives et planches-contacts, conservées au CCA³²², donnent à voir des architectures religieuses et historiques, et encore plus, des architectures vernaculaires. Charney disait en ce sens avoir eu tendance « à éviter les lieux évidents et les monuments célèbres », « à l'exception des temples grecs ». Il était attiré « par des lieux qui demeurent hors du temps et de l'histoire » ³²³:

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. ³²⁴

Ainsi, non seulement Charney développait sa connaissance des sources de l'architecture, il constatait aussi les dualités intérieur/extérieur et ouvert/fermé propres aux architectures des habitations et des lieux de culte de différentes communautés. En ce sens, le corpus d'images produites par Charney donne à voir, entre autres éléments, les murs des habitations, des ouvertures (des portes et des fenêtres) et les colonnes de temples qui clôturent l'espace tout en le laissant ouvert. Notamment, Charney a observé le Temple de Ségeste et son intérieur ouvert : ceinturé de 36 colonnes, le temple inachevé ne comporte aucun mur. En comparaison, il a aussi photographié l'église Saint-Jean-Baptiste, dans le village de Çavuşin : espace fermé, cette église est creusée à même le roc, tout comme les habitations troglodytes qui la côtoient. S'ajoutent ses photographies de portiques de caravansérails turcs : ces portiques sont en eux-mêmes des ouvertures ou, plus spécifiquement, des espaces à l'intérieur d'un

³²¹ CHARNEY (2002, p. 37)

³²² Une trentaine d'entre elles, toutes prises en 1961, sont également publiées dans un livre consacré à ses expériences photographiques, édité par le Musée d'art contemporain de Montréal à l'occasion d'une exposition tenues du 22 février au 28 avril 2002.

³²³ CHARNEY (2002, p. 37)

³²⁴ CHARNEY (2002, p. 37)

mur clôturant une cour dite intérieure, et ce, tout en étant un espace extérieur. Charney faisait ainsi l'expérience d'une approche visuelle de l'environnement construit semblable à celle proposée par Cullen dans un article de 1949 – une approche d'ailleurs expérimentée par Charney dans le cadre de la production de son essai *Of City and Man*, en 1956³²⁵. Selon l'approche de Cullen, l'espace clôt devait être abordé en faisant promener son regard de projections en récessions, d'ouvertures en fermetures, de la lumière à l'obscurité.



Figure 51 Planches-contacts et photographies prises par Charney, bassin de la Méditerranée, 1961
 © Succession Melvin Charney / SOCAN (2020). Melvin Charney fonds, Collection Centre canadien d'architecture, Montréal. N° de référence : DR2012:0015:024:004 et CCA DR2012:0012:081:005. Photo © Éliane Levasseur/avec l'autorisation du CCA.

Par ailleurs, dans son essai de 1956, toujours en se référant aux propos de Cullen, Charney avait suggéré que l'homme puisse percevoir l'espace ouvert en laissant agir l'œil comme une caméra vidéo en mouvement. À ce sujet, les planches-contacts présentant ses photographies donnent à penser que Charney ait expérimenté avec les idées de l'« *eyes as movie-camera* » et du « *free development* » de Cullen, et ce, en particulier, en approchant le Temple de Ségeste, en Sicile. Charney avait d'abord contourné le Temple, puis il s'est dirigé vers son intérieur en photographiant les colonnes « qui dansent », disait-il³²⁶. Quant à Cullen, il suggérait dans son écrit que le mouvement du corps, dans la perception de l'espace, produisait une juxtaposition toujours changeante des

³²⁵ Idées de Cullen (1949, p. 365-366) présenté par Charney dans CCA item DR2012:0012:088:009. Summer Essay: *Of City and Man*. Septembre 1956, p. 7.

³²⁶ CHARNEY (2002, p. 37)

éléments qui le constituent; ces éléments apparaissent, puis disparaissent, pour ensuite réapparaître dans un tout autre contexte.



Figure 52 Planches-contacts de photographies prises par Charney, Sicile, Italie, 1961

Cinq premières rangées : *Temple de Ségeste*, Sicile, 1961.

© Succession Melvin Charney / SOCAN (2020). Melvin Charney fonds, Collection Centre canadien d'architecture, Montréal. N° de référence : DR2012:0015:024:003. Photo © Élène Levasseur/avec l'autorisation du CCA.

Publications et communications connexes, 1962-65

Charney soulignait, dans sa demande de subvention au R.A.I.C., avoir l'intention de produire, durant son voyage, des photographies, des dessins et des notes pour les utiliser, précisait-il, lors de ses futurs enseignements, conférences et articles³²⁷. Charney n'a pas dérogé de son plan. Dès son retour, il a mis au jour ses observations et compréhensions dans l'article «A Journal of Istanbul: Notes on Islamic Architecture», publié en juin 1962 dans le *Journal of the Royal Architectural Institute of Canada*, puis dans l'article «Troglai – Rock-Cut Architecture», en 1963 dans *Landscape*. Charney a aussi été invité, en novembre 1962, à présenter son voyage d'étude et à partager ses photographies lors de conférences à la Société des architectes de Montréal à l'École d'architecture de l'Université McGill. Finalement, en 1965, Charney écrivait à nouveau sur ses observations en sol européen dans un article «Architecture without Architects:

³²⁷ Proposition d'utilisation des fonds, dans dossier CCA DR2012:0012:088:022.

The Trulli of Apulia», publié dans la revue *Landscape*, puis sous le titre d'« Architectures sans architectes : les trulli de l'Apulie », dans *Vie des arts*.

Le document de l'annonce de la conférence de Charney, en novembre 1962, à la Société des architectes de Montréal, permet de cerner en peu de mots ce que Charney avait appris et constaté lors de son voyage d'étude. Tel qu'écrit (ou rapporté) par David Bourke, le secrétaire de ladite société, les travaux de Charney tendaient:

[...] à établir les sources possibles de l'architecture contemporaine. Les éléments des sites, les troglodytes assez peu connus, les huttes de paille, les murs de pierres, les colonnades des temples, seraient tous des témoignages de la continuité de l'esprit et de la véritable mesure de l'homme³²⁸.

De façon encore plus concise : Charney avait découvert en l'architecture primitive des sources authentiques de l'architecture contemporaine. C'est par l'observation de détails de construction ou, plutôt, de manières de construire et de vivre que ces détails traduisent, qu'il avait mieux compris d'où viennent les formes de l'environnement bâti, autant celles qu'il connaissait que celles qu'il avait découvertes. En ce sens, dans son article de 1962, Charney disait que les bâtiments et les villes, les architectures anciennes, les travaux artisanaux, les hangars et les cathédrales faisaient partie d'une vaste collection d'objets bâtis anonymes qu'on pouvait encore visiter pour trouver, d'une part, les origines et les motifs de l'architecture et, d'autre part, pour se régaler de ses formes³²⁹. Charney avait notamment observé des formes fonctionnelles et leurs articulations, leurs répétitions et leurs interrelations. Il parlait en termes de montage d'impressions visuelles et de vocabulaire qui rend des lieux reconnaissables (des notions notamment véhiculées à Yale par Stirling et potentiellement aussi par Kahn et Scully). Charney avait choisi l'une de ses photographies de mosquée pour illustrer sa compréhension dans son article de 1962. S'y relève effectivement un exemple éloquent de répétition d'éléments fonctionnels et reconnaissables par les gens.

³²⁸ Dans un avis de réunion signé par David Bourke, secrétaire de la Société des architectes du Québec, dans le dossier CCA DR2012:0015:023:003.

³²⁹ CHARNEY (1962)



Figure 53 Melvin Charney, *Exterior walls of Sultan Suleyman Mosque*, 1961
© Succession Melvin Charney / SOCAN (2020). Melvin Charney fonds, Collection Centre canadien d'architecture, Montréal. N° de référence : DR2012:0012:081:005 (la même photographie a été redimensionnée et publiée dans l'article de Charney (1962, p. 63). Photo © Élène Levasseur/avec l'autorisation du CCA.

Charney a également parlé de son voyage, en janvier 1963, dans une série de trois conférences à McGill. L'annonce produite par l'école reflète la posture que Charney avait adoptée - ou l'étiquette qu'on lui avait attribuée au sein de cette institution. Il y était écrit: « Mr. Charney will give three illustrated and probably provocative lectures entitled "Sources for Architecture"»³³⁰. Sa réputation le précédait; à McGill, on se rappelait que Charney cultivait une pensée architecturale, pour le moins, critique. Pour certaines personnes, sa pensée était vraisemblablement perçue comme provocatrice. Charney, était d'ores et déjà conscient que l'establishment architectural, en particulier celui gravitant autour de McGill, n'était pas tout à fait enclin à embrasser sa compréhension de l'architecture primitive comme source réelle de l'architecture contemporaine. Cela expliquerait peut-être pourquoi Charney a choisi de parler, dans l'annonce de la série de conférences, en termes de sources *possibles* de l'architecture - comme s'il ne voulait pas brusquer les mentalités, ou bien, peut-être n'était-il pas encore prêt à défendre le fondement de sa pensée. En définitive, dans ses allocutions à McGill, Charney souhaitait explorer et évoquer certaines des sources possibles vers lesquelles un architecte pouvait se tourner pour

³³⁰ Dans l'annonce de conférences, *McGill University*, dans le dossier CCA DR2012:0015:023:003.

réévaluer les bases de la conception architecturale. Voici comment Charney annonçait lui-même ses présentations:

En cette période contemporaine de changements, où la technologie de masse, l'habitat de masse et le lieu de travail sont, grossièrement parlant, bâtis dans des édifices, il est peut-être nécessaire de faire appel aux valeurs architectoniques et humaines qui persistent malgré les changements. La première et la seconde des conférences examinent ces valeurs telles qu'elles se retrouvent dans plusieurs ouvrages traditionnels et dans les traditions indigènes de la construction [...]. La troisième conférence examine, en particulier, les formes bâties de l'habitat de masse³³¹.

Charney développait effectivement une approche critique à l'histoire officielle; il s'intéressait à l'histoire *réelle* de l'architecture, voire à l'histoire plus large de la vie ordinaire. Là se découvraient, selon lui, les sources véritables de l'architecture. Ces sources étaient, selon sa pensée, intimement liées aux formes architecturales et aux valeurs humaines qui se maintiennent au fil du temps.

En lien avec les réflexions forgées à McGill, approfondies à Yale et éprouvées en voyage, Charney s'est intéressé, une fois revenu au pays, aux façades des bâtiments nord-américains – et leurs variations, leurs mutations et leurs différenciations –, celles, en particulier, de la ville de Montréal. Il a d'ailleurs adopté, dans sa quête, une approche analytique et conceptuelle à l'environnement bâti similaire à celle initiée en Méditerranée. Charney a alors analysé le développement de Montréal sur la base de ce qu'il avait observé depuis la rue. Puis, il a partagé ses compréhensions dans « The Old Montreal No one Wants to Preserve », un article Publié dans *The Montrealer*, en décembre 1964. Et encore, la photographie a été pour lui un outil de sa réflexion : elle lui a d'abord servi de support d'observation et comme médium de communication. En elles-mêmes, les photographies choisies pour illustrer son article ont peu de valeur esthétiquement parlant. Elles servent à montrer des faits observés. Si bien que dans la réédition de l'article dans l'anthologie des textes de Charney³³², certaines photographies ont simplement été substituées, notamment par une

³³¹ Extrait de l'annonce de conférences, *McGill University*, dans CCA DR2012:0015:023:003), que j'ai librement traduit.

³³² MARTIN (2013b, p. 88-93)

photographie de la rue St-Paul prise par Peter Fianu en 2012 et par celle de maisons de la rue Berri prise par Alessandra Mariani en 2012 et ce, sans clairement en faire mention dans l'espace du texte³³³. Ceci dit, dans cet article, Charney décrivait l'aspect des faits urbains remarquables, leur matérialité, leur rythme. Il mettait aussi en histoire les constructions observées et relatait comment les gens, depuis la rue, entraient en relations avec les façades. Entre autres bribes d'analyses, Charney a souligné le puissant rythme répétitif de la pierre du 64 rue Saint-Paul et une certaine verticalité contrôlée par des bandes horizontales en projections. De la rue, disait-il, se percevait une architecture riche, modulée et assurée³³⁴. Charney soulignait d'ailleurs la clarté architecturale d'un bâtiment « miesien » à la structure de pierre de la rue des Récollets. Selon son analyse, ce bâtiment avait anticipé le style du mouvement moderne international tardif. Ensuite, au sujet d'une série de maisons en rangée de la rue Berri, il remarquait la répétition d'éléments identiques (portes, fenêtres, balcons, détails ornementaux) – un constat semblable à celui fait face aux mosquées d'Istanbul et mentionné dans l'article «A Journal of Istanbul: Notes on Islamic Architecture» publié en 1962. Selon Charney, cet ensemble constituait d'ailleurs un ensemble riche, visuellement parlant, en variations. Sa photographie des maisons de la rue Berri illustre cette même réflexion.



Figure 54 Melvin Charney, *Housing group on Berri Street*, circa. 1964
Photographie de la rue Berri telle qu'elle apparaît en 1964 dans *The Montrealer*

³³³ Les crédits photos sont présentés à la fin de l'anthologie, mais l'éditeur ne soulève pas ces substitutions en exergue du texte.

³³⁴ CHARNEY (1964), extrait repéré dans MARTIN (2013b, p. 90)

En 1965, de nouveaux articles en lien avec le voyage de Charney ont été publiés. Paraissaient alors les articles «Architecture without Architects: The Trulli of Apulia» et sa traduction « Architectes sans architectes : les trulli de l'Apulie ». Ces écrits avaient toutefois été abrégés. L'article, dans sa forme originale et non coupée, a été mis au jour en 2013 dans l'anthologie des écrits de Charney éditée par Martin. Il faut aussi souligner que Charney avait écrit cet article dans la foulée de l'exposition de photographies conçue par l'architecte Bernard Rudofsky « Architecture sans architectes», présentée au Musée d'art moderne de New York (MoMA) de novembre 1964 à février 1965. L'exposition présentait quelques 200 photographies d'habitations primitives de plus de 60 pays. Tel que souligné par Pietro Belluschi, alors doyen du MIT School of Architecture and Planning, cette exposition offrait un aperçu exaltant de l'architecture en tant que manifestation de l'esprit humain, au-delà du style et de la mode et, plus important encore, au-delà des limites de la tradition gréco-romaine³³⁵. Dans le communiqué #78 émis par le MoMA le 11 novembre 1964³³⁶, on précisait que l'exposition de Rudofsky concernait l'architecture communale, celle-ci étant définie comme un art non produit par un spécialiste, mais par l'activité spontanée et continue de tout un peuple partageant un patrimoine commun et agissant dans une communauté d'expériences. Cela dit, dans son article de 1965, Charney stipulait, après avoir souligné que les images photographiques présentées dans cette exposition avaient été tirées de livres illustrés et d'album souvenirs de photographes d'amateurs :

Ces photos ont été agrandies, classées et exposées afin de susciter une polémique publique. Un tel événement arrive en un temps où, ô douce ironie, c'est justement le commencement de la fin pour ce genre d'architecture. Les traditions vernaculaires relèvent pour la plupart de méthodes qui remontent avant l'ère technologique et qui ont persisté malgré les progrès de l'industrialisation. Il est inévitable que ces traditions seront [sic] de plus en plus remplacées par des conceptions issues de bureaux d'études.³³⁷

Ce passage laisse paraître que Charney était conscient que ce genre de constructions - les mêmes qu'il avait lui-même observées et photographiées - étaient vouées à disparaître ou, du moins, à être oublié par le discours dominant

³³⁵ MoMA (1964b), communiqué #87

³³⁶ MoMA (1964a), communiqué #78

³³⁷ CHARNEY (1965a, p. 54)

en architecture. Pourtant, il leur reconnaissait un fort potentiel comme objet du savoir : l'intérêt de leur analyse ne devait pas se résumer, selon Charney, à la découverte de forme. Charney proposait, en revanche, que ce qui est le plus intéressant dans l'observation des formes primitives des constructions -dont les trulli-, « ce sont les valeurs humaines qui ont persisté ici en dépit des changements et qui gardent toute leur force en un temps où l'humanité se détache de plus en plus de son milieu naturel »³³⁸. Dans la version non-abrégée de son article de 1965, Charney mentionnait notamment l'opportunité, en particulier pour les architectes, d'y découvrir des systèmes environnementaux forts et clairs permettant des variations fonctionnelles et ce, au sein même d'une méthode de construction standard³³⁹. C'est précisément ce sur quoi Charney avait mis l'emphase dans ses communications orales et écrites de 1962 et 1963 quand il parlait de répétition d'éléments fonctionnels reconnaissables par les gens. Mais cette fois-ci, Charney avait validé ses conclusions. Du moins, il avait trouvé un important appui en l'exposition de Rudofsky. À ce titre, mentionnons la consonance des propos de Charney à ceux de Rudofsky. Dans le communiqué #87, émis par le MoMA en date du 10 décembre 1964³⁴⁰, Rudofsky, cité, disait croire qu'une certaine sagesse est à tirer des architectures présentées et que celle-ci allait au-delà des considérations économiques et esthétiques : elle touchait les enjeux de plus en plus sévères et épineux du comment vivre et du laisser vivre, du comment garder la paix avec son voisin, autant au sens paroissial qu'universel. Dans ce communiqué, on soulignait également que Rudofsky, avant d'établir sa pratique d'architecte à New York, avait acquis une connaissance de première main de l'architecture historique et contemporaine dans de longs voyages méthodiques et par le biais d'années de résidence en Europe, en Asie et dans les Amériques. En ce sens, non seulement Charney avait pu valider ses compréhensions au sujet des sources de l'architecture et d'un lien probant entre, d'une part, les croyances et les besoins des hommes et, d'autre part, l'aspect matériel et organisationnel de son environnement, il avait aussi eu la possibilité de réaffirmer la valeur savante de son approche analytique et conceptuelle de l'environnement bâti indigène. Enfin, c'est donc dans ce contexte que Charney publiait l'article dont le titre faisait clairement référence à celui de

³³⁸ CHARNEY (1965a, p. 57)

³³⁹ Charney, 1965, tel que publié dans MARTIN (2013b, p. 115)

³⁴⁰ MoMA (1964b), communiqué #87

l'exposition orchestrée par Rudofsky et où il critiquait ouvertement les bases de l'architecture et de son histoire « officielle » :

[...] the study of architectural history was until recently confined to a few isolated monument that belong to the span of time and space deemed significant by Western man. As well as selecting only certain periods, architecturally history also counted the few building that belonged to the powerful and wealthy to the exclusion of all other kinds. This "official history" usually began with Egyptian pyramids, it leaped to the temples of fifth century B.C. Greece and then unto Rome and the glorious Renaissance.³⁴¹

Dans son texte, Charney avait tout de même eu la sensibilité de souligner une petite déviation dans le discours dominant de l'histoire de l'architecture ayant permis de considérer, sans grand enthousiasme toutefois, l'architecture Byzantine, puis, pour leurs caractéristiques « exotiques », quelques monuments islamiques, japonais et chinois.

Charney avait aussi convoqué, dans son argumentaire, l'autorité de Scully - qui lui avait enseigné l'histoire *réelle* à Yale - au sujet d'une remarque énoncée dans son livre *The Earth, the Temple, and the Gods : Greek Sacred Architecture* publié en 1962. Scully y relevait que les tholos funéraires mycéniens et minoens étaient liés à une configuration particulière dans le paysage. En fait, le tertre funéraire conique était généralement en relation avec un sommet en forme de corne symbolisant le corps d'une déesse que devait habiter pour l'éternité les chefs décédés. En elles-mêmes, les huttes coniques (surmontant les trulli) étaient, selon la compréhension de Scully, un lieu dédié au culte de la déesse³⁴². Charney s'est servi de cette proposition comme levier pour pousser encore plus loin sa conception de l'origine des formes construites : il a suggéré que l'architecture indigène populaire, dont les trulli, soit une source sous-estimée de l'architecture produite massivement³⁴³, et ce, selon différentes variations. Charney mentionnait comme exemple les ressemblances formelles entre les trulli et les stoupas d'Inde en prenant bien soin de préciser que leurs similitudes n'étaient sans doute pas dues à la migration d'une idée : elles étaient probablement dues au fait que les

³⁴¹ Charney (1965a), tel que publié dans MARTIN (2013b, p. 108)

³⁴² CHARNEY (1965a, p. 55)

³⁴³ Idée repérée dans une lettre de Charney adressée à Scull, en mai 1965. Dans dossier CCA DR2012:0012:131:013.

personnes les ayant érigées aient été soumises à un système environnemental similaire. Ainsi, chaque tradition vernaculaire était une réponse fonctionnelle et adaptée à des conditions environnementales données (disponibilité des matériaux, climats). En ce sens, selon Charney, les «monuments architecturaux d'une civilisation ne [devaient] pas être considérés sans ces motivations vernaculaires qui ont dès le début permis un langage de formes spécifiques »³⁴⁴. Enfin, Charney proposait un commentaire critique lourd de conséquence : « l'architecture moderne a surgi au moment où les architectes ont eu la possibilité de donner naissance à des formes vernaculaires dérivant de la technologie industrielle qui aurait évolué en dépit même de celles-ci »³⁴⁵. De façon limpide et assurée, Charney venait d'attaquer les fondements du vocabulaire formel de l'architecture moderne. Il le condamnait à avoir été dicté principalement par les possibilités techniques des machines et, par conséquent, il accusait les architectes modernes à avoir fait fi de toutes considérations humaines et environnementales.

De plus, dans la version intégrale de son texte mis au jour qu'en 2013, avant de décrire les trulli et de relater l'histoire de leurs formes, Charney proposait d'ailleurs une introduction où il affirmait d'emblée - dès la première phrase - que l'histoire réelle de l'architecture en est une principalement de bâtiments vernaculaires anonymes. Charney ne parlait plus de sources *possibles*, mais d'histoire *réelle*. Aussi, dans son écrit, il incluait des commentaires critiques sur la façon dont l'histoire de l'architecture est racontée et enseignée. Notamment, Charney disait trouver surprenant que la tradition vernaculaire ait été si grandement ignorée dans les discours dominants en architecture - un constat que Stirling avait aussi fait dans son article de 1960 et qui témoigne du schème qui planait, de manière assez généralisée, à Yale. Pourtant, notait Charney tout comme l'avait aussi remarqué Stirling en 1960 et fort probablement souligné entre les murs de Yale, les architectes modernes ont forcément regardé ces ouvrages vernaculaires - les usines, les ascenseurs, les entrepôts, les barrages et aussi, les maisons blanches de villages de la Grèce - pour définir une architecture qui en est tristement une de monuments isolés.

³⁴⁴ CHARNEY (1965a, p. 55)

³⁴⁵ CHARNEY (1965a, p. 55)

3.3.4 Walker Evans : un professeur à Yale

Le photographe américain Walker Evans est un autre exemple, outre Rudofsky, Stirling et Charney, qui a observé intensivement l'architecture du passé et l'architecture vernaculaire à travers la lentille de sa caméra. En fait, la pratique d'Evans précède celles de tous ces hommes : il a été une référence en la matière. Charney³⁴⁶ avait par ailleurs nommé à quelques reprises Evans figure parmi les gens d'influence qu'il a côtoyés à Yale. Vérifications faites dans les archives d'Evans conservées au MET de New York, Charney a bénéficié, à l'automne 1965, des enseignements d'Evans alors professeur à Yale. À cette époque, Charney n'était toutefois plus étudiant; il œuvrait déjà comme architecte à Montréal. Aussi, il enseignait déjà à l'École d'architecture de l'Université de Montréal. Ce qui a pu être découvert et qui informe la nature des rencontres entre les deux hommes est présenté dans la suite de cette partie.

Les évidences retracées de la présence de Charney au séminaire d'Evans, outre les transcriptions d'allocutions de Charney où il affirmait l'avoir côtoyé³⁴⁷, se résument à quelques notes d'Evans dans un petit carnet bleu et à une feuille de papier pliée qui y est insérée³⁴⁸. Evans avait conservé la liste, datée d'avril 1965, des étudiants - devant graduer dans divers programmes de l'École d'art et d'architecture de Yale en 1966, 67 ou 68 - inscrits à son séminaire automnal en 1965, *Photography 40*. Le nom de Charney n'y figure pas. Or, son nom apparaît sur un document manuscrit, probablement une feuille de présence, datée du lundi 27 septembre 1965. Alors que le nom, le prénom et, parfois, le modèle d'appareil-photo des 7 autres étudiants sont indiqués, pour Charney, seul *Charney* est écrit. Les deux hommes auraient eu des rendez-vous, au minimum quatre fois, soit le 19 octobre, le 26 octobre, le 8 novembre et le 29 novembre 1965. Souvent, une heure est associée au nom de Charney, ce qui laisse croire qu'ils se parlaient peut-être par téléphone. Evans a également été en contact avec le travail de Charney les 10 et 22 janvier 1966, des journées qu'il a consacrées à l'évaluation des portfolios de ses étudiants.

³⁴⁶Charney nomme Evans dans un discours prononcé en février 1996 : *CCA / Oxford-Cambridge Lecture*. Dans CCA item DR2012:0012:103:023 et dans un entretien en 1999 (CHARNEY, 1999)

³⁴⁷Information tirée d'un discours prononcé en février 1996 : *CCA / Oxford-Cambridge Lecture*. Dans CCA item DR2012:0012:103:023 et dans un entretien en 1999, CHARNEY (1999)

³⁴⁸MET Item 1994.250.144, Blue Acrylic Bound Notebook Used for Yale Lectures, 1965-66.

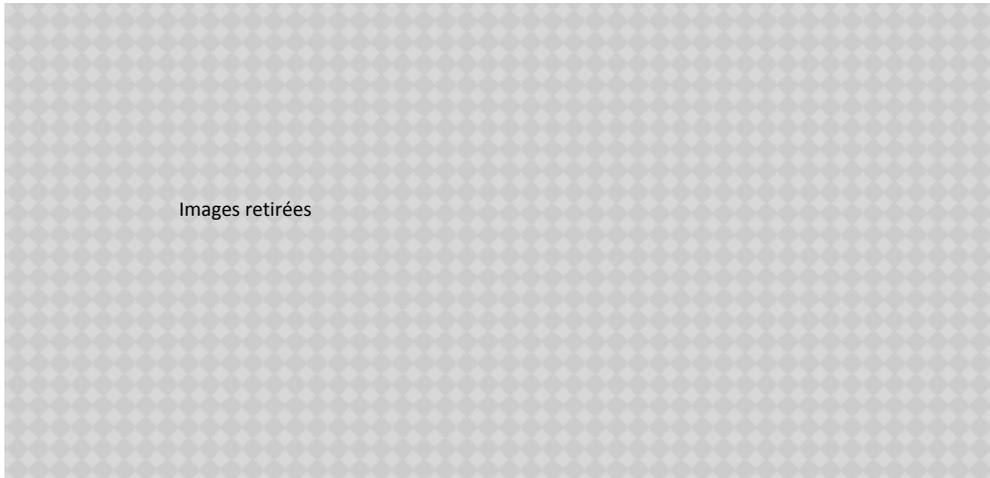


Figure 55 Pages d'un carnet de Walker Evans. 1965-66
MET item 1994.250.144, Blue Acrylic Bound Notebook used for Yale Lectures, 1965-66.
Photo © Éliane Levasseur

Quant au style d'enseignement d'Evans, dans un entretien avec Paul Cumming, en 1971, le photographe disait lui-même avoir été « *loose as hell* » : il ne voulait pas former des photographes et même, il décourageait ses étudiants à le devenir. L'important pour lui était de montrer qu'est-ce que l'art. Il exposait ses expériences, mais aussi, sous le soleil, précisait-il, il discutait de tout : de film, de musique, de littérature³⁴⁹. En fait, lors de leur rendez-vous, Evans et Charney ont effectivement parlé ensemble de film, et aussi de dessin et de relation spatiale. Plus particulièrement, le 29 novembre, il a été question d'une « fille en mouvement » (*Girl in Motion*)³⁵⁰. Peut-être que Charney avait présenté une de ses photographies prises dans le Vieux-Montréal, en 1956 ou 1957, de gens qui marchent dans la rue ou bien, peut-être qu'Evans avait parlé de ses photographies de passants anonymes déambulant sur les trottoirs des rues commerciales, telles celles prises dans différentes villes américaines. Ceci n'est qu'hypothèse. Plus largement, les hommes se retrouvaient souvent dans les images produites par Evans ou, du moins, on pouvait deviner leurs gestes dans les traces inscrites dans la matière photographiée. En fait, Evans cherchait à découvrir un savoir humain consigné dans les objets fabriqués, dans les outils qu'utilisent les gens, dans les photographies accrochées aux murs et, de manière

³⁴⁹ Propos recueillis par Paul Cumming, le 13 octobre 1971, dans la maison de Walker Evans au Connecticut (EVANS, 1971)

³⁵⁰ Notes d'Evans, 29 novembre 1965. MET Item 1994.250.144

particulière, dans les enseignes faites à la main³⁵¹. Possédant une très grande culture des arts, Charney était fort probablement déjà au fait de la passion d'Evans pour les enseignes peintes à la main. D'ailleurs, comme en témoignent les notes d'Evans datées du 10 et du 22 janvier 1965, il a été question, dans un projet de Charney, d'« *anonymous graphics* »³⁵². Evans avait aussi écrit, le 22 janvier : « *hand signs Montreal* ». Charney pourrait lui avoir présenté des photographies, comme celle prise en 1964, d'une façade de la rue Marie-Anne à Montréal, présentant un bâtiment placardé d'enseignes publicitaires peintes à la main. Sous d'autres rapports, le fait que la photographie de la façade, rue Marie-Anne, a été prise par Charney en 1964, laisse supposer qu'il s'était intéressé à l'œuvre d'Evans avant qu'il ne s'inscrive au séminaire de l'automne 1965.

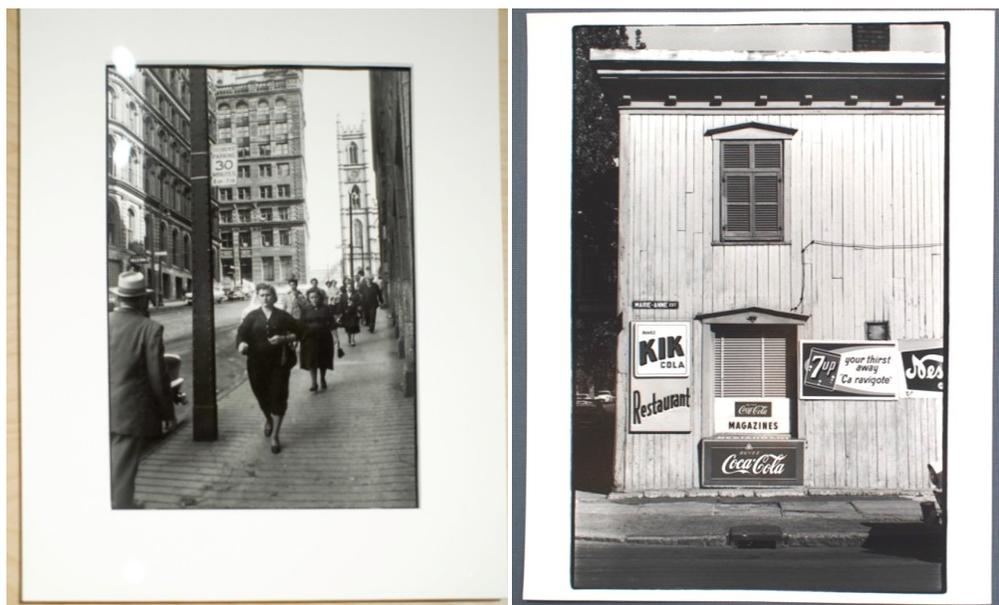


Figure 56 Melvin Charney, *Sans titre*, 1956 ou 1957; *Sans titre*, 1964
 © Succession Melvin Charney / SOCAN (2020). Melvin Charney fonds, Collection Centre canadien d'architecture, Montréal.

La photographie prise sur la rue Metcalfe, dans les années 1950, a été présentée à l'exposition « Melvin Charney, Architect/e Photographe/r », à la Maison de l'architecture du Québec, du 6 mars au 27 avril 2014; la photographie d'une façade montréalaise est conservée dans le dossier CCA DR2012:0015:023:004. Il est inscrit derrière *FILM 1964/1, #5, Charney*. Cette image a aussi été présentée dans le cadre de l'exposition « Melvin Charney, Architect/e Photographe/r », à la Maison de l'architecture du Québec, du 6 mars au 27 avril 2014. Dans cette exposition, il est stipulé qu'elle date de 1977. Photo © Èlène Levasseur/avec l'autorisation du CCA et de la Maison de l'architecture.

³⁵¹ Son intérêt pour les enseignes peintes – qu'il collectionnait- lui viendrait de son père qui travaillait en publicité. On raconte même qu'il arrivait à Evans de dérober des enseignes une fois les avoir photographiées (CHÉROUX, 2017, p. 90).

³⁵² Cette appellation apparaît à deux reprises (le 10 et le 22 janvier 1966) dans le carnet bleu, MET Item 1994.250.144.



Figure 57 Walker Evans, *Sidewalk Scene with Pedestrians and Restaurant Sign, Main Street, Mt. Pleasant, Pennsylvania, 1935* ; *Roadside Store between Tuscaloosa and Greensboro, Alabama, 1936*.
© Walker Evans Archive, The Metropolitan Museum of Art. N° de référence: 1994.258.111; 1994.258.30.

Enfin, bien que peu de traces informent les échanges entre Evans et Charney, il n'est pas surprenant, au regard de l'approche à l'environnement bâti que Charney développait depuis le début des années 1960, qu'il se soit intéressé audit photographe : la pratique consciente de la photographie avait été pour Evans l'outil d'une recherche sur l'essence de l'environnement bâti étasunien et sur les relations entretenues entre l'homme et son environnement. Kirstein³⁵³ soutenait à ce sujet que c'est avec une attitude consciente et respectueuse qu'Evans avait exploré les traditions successives des monuments primitifs et qu'il avait su enregistrer leur simplicité. Evans avait alors compris que les bâtiments ne sont monumentaux que par leurs rapports aux gens qui les bâtissent et les utilisent. En ce sens, le statut des plus modestes refuges était dicté, selon Evans, de la même façon que celui des temples, par une structure sociale qui traverse le temps. Ceci représente un commentaire lourd de sens dans le cadre de ce projet doctoral : Charney avait engagé, depuis ses études à McGill, une réflexion, qui le préoccupera davantage à partir des années 1970, sur la conception de la monumentalité. Aussi, Chéroux proposait que le vernaculaire avait été pour Evans un sujet, certes, mais en lui-même, le vernaculaire était également sa méthode. Ce *vernaculaire* se définissait, selon Chéroux, en trois axes : il était fonctionnel ou utile; il était propre à un lieu, donc domestique; et il était populaire³⁵⁴. Bref, Evans était fasciné par les objets utilitaires produits par l'Amérique populaire. Ce trait de caractère l'aurait aussi poussé, suggérait

³⁵³ Kirstein dans le livre *American Photographs* (EVANS, 1975 [1938], p. 189)

³⁵⁴ CHÉROUX (2017, p. 9)

Chéroux, à la collection³⁵⁵. Outre les enseignes faites à la main, Evans collectionnait des photographies de presse et d'autres issues d'enquêtes policières, des pages de catalogues, des portraits pris en studio et des cartes postales montrant des monuments, des portes d'entrée, des artères principales de petites villes américaines, etc. Dans le même ordre d'idées, Charney collectionnait aussi, depuis son enfance, des évidences photographiques et documentaires. Cette méthode de travail redeviendra d'ailleurs plus importante pour lui, vers 1969, dans l'entreprise de ses œuvres « Quelques monuments nationaux » et « Un Dictionnaire... ».

3.4 Les suites des expériences photographiques formatrices de Charney

Le dépouillement des archives de Charney a permis d'observer qu'il développait, depuis le début de sa formation, une approche critique à l'architecture et, dans ce contexte, de multiples expériences photographiques ont contribué à la fondation de sa pensée. En fait, dès le début de ses études en architecture à McGill, Charney ne pouvait tout simplement pas penser l'architecture en dehors des arts. Dans ce contexte, il s'est intéressé aux travaux d'artistes et d'architectes qui exploraient des approches créatives de l'architecture. Il s'est d'ailleurs intéressé aux expériences photographiques de Moholy-Nagy, de Cullen, de Mendelsohn, de Rudofsky, de Stirling et d'Evans.

Il n'était donc pas banal que Charney choisisse de photographier la ville de Montréal, en 1956 et 1957, parfois utilisant une plastique proche de celle de la *Nouvelle photographie* et, souvent, de manière à mettre en évidence les vides de la ville, ses dents-creuses, ses escaliers, ses espaces où circulent les gens. Par la photographie, il a également fait l'expérience de l'espace physique, notamment en empruntant des méthodes décrites par Moholy-Nagy et d'autres par Cullen. Aussi, Charney présentait les images produites dans des travaux scolaires qu'il rédigeait, souvent, avec une pointe de provocation. Des images photographiques participaient alors à l'écriture même de son argumentaire critique d'une manière comparable à ce que proposait Mendelsohn dans *Amerika*. Charney a

³⁵⁵ CHÉROUX (2017, p. 190)

d'ailleurs souligné dans l'un de ses travaux que Mendelsohn, avec son livre de photographies publié en 1926, était parvenu à heurter les architectes complaisants de New York en déclarant que des objets urbains utilitaires avaient plus d'architecture en eux que les façades institutionnelles pourtant pensées comme des faits monumentaux³⁵⁶. En fait, à McGill, Charney cultivait déjà le désir de redéfinir les bases de l'architecture ou, du moins, de les réévaluer.

À Yale, Kahn, qui avait lui-même réévalué les principes de l'architecture moderne, a encouragé Charney dans l'articulation et l'affirmation de sa pensée architecturale critique, particulièrement au sujet d'aspects historiques, culturels et politiques de l'architecture. Également, des convictions et manières de faire de Stirling - qui insistait, entre autres idées sur l'importance du *savoir observer* ce qui préexiste dans un contexte donné - rejoignaient les valeurs du jeune Charney. En ce sens, la lettre de recommandation rédigée par Johansen³⁵⁷ en vue de l'obtention d'une bourse de voyage était d'ailleurs claire au sujet des idées et intérêts développés par Charney : il recherchait honnêtement les origines, l'essence et les qualités fondamentales de l'architecture. Et c'est ce qu'il a fait lors de son voyage d'étude en sol européen. En préparation de son voyage, Charney a notamment consulté de nombreuses images photographiques, puis, en Europe, il en a lui-même produites plusieurs. Certaines ont été conçues selon une approche *du style documentaire*, tel que pensé par Evans, alors que d'autres apparaissent être l'aboutissement de l'expérience d'approches visuelles telles que définies par Cullen. Quant aux influences d'Evans plus spécifiquement, s'observe un raffinement substantiel dans la photographie de Charney au cours des années 1960. Charney est d'ailleurs entré en contact avec Evans en 1965. Quelques parallèles entre les traits de caractères des deux hommes peuvent également être tracés, notamment leur intérêt pour le cadre bâti vernaculaire et le populaire, leur sensibilité aux situations sociales et politiques et leur goût de la collection, quasi compulsive, de coupures de journaux et d'autres images et objets trouvés.

Ainsi, la photographie et, plus largement, la vision devenaient pour lui un outil d'analyse de l'environnement bâti. Cependant, cette pratique n'était pas nouvelle

³⁵⁶ CCA item: DR2012:0012:088:005, page 29.

³⁵⁷ Copie de lettre de recommandation de Johansen, 4 mai 1960, dans CCA DR2012:0012:088:022.

pour Charney : il photographiait – et explorait- la ville depuis son enfance. Bref, des expériences photographiques de Charney ont été intimement liées aux réflexions critiques amorcées précocement dans son cheminement sur, par exemple, la façon dont la monumentalité avait été pensée par le discours architectural « officiel », suivant des critères esthétiques, d'échelle physique ou d'autorité. Cette conception de la monumentalité ne lui convenait pas puisque les significations sociales, pensait-il, étaient évacuées et la mémoire collective, liquidée. Charney se captivait en revanche pour les formes de l'environnement bâti, non pas dans un registre de la beauté formelle ou selon des critères fonctionnalistes, mais pour ce que ces formes avaient à lui enseigner au sujet des processus humains sous-jacents à la constitution et aux mutations de la ville, elle-même, canevas de la vie des gens ordinaires. Par ailleurs, il s'intéressait aussi à l'architecte ordinaire et soutenait même que les sources *réelles* de l'architecture étaient à découvrir dans *les architectures sans architectes*, pour reprendre le titre évocateur de l'exposition dirigée par Rudofsky présentée au MoMA dès novembre 1964 que, par ailleurs, Charney avait commentée dans son article « Architectes sans architectes : les trulli de l'Apulie », publié en 1965.

Enfin, des répercussions de maintes expériences photographiques datant des années formatrices de Charney teinteront de manière significative la pensée l'œuvre de Charney. L'examen – au prochain chapitre - d'une courte sélection de réalisations de Charney confirme d'ailleurs plusieurs ramifications des travaux de Mendelsohn, de Stirling et d'Evans dans son œuvre et, également, des façons de faire et d'idées d'artistes et d'architectes des avant-gardes modernes et postmodernes.

It's very exciting when you kind of hit that moment
where you realize that you're onto something,
when you realize that there is knowledge
that's just lying there in the open.

It's just that no one is using it.

Magnus Nilsson, Chef, restaurant Fäviken, Suède
Extrait de l'émission *Chef's Table*, season 1, Ep.6, 2015

CHAPITRE 4. Les expériences photographiques dans l'œuvre de Charney

*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'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.

Melvin Charney, 2002, p.121

Des thèmes privilégiés par Charney, après sa graduation, sont présentés dans la première partie de ce chapitre. Il est question de relations entre l'homme et l'organisation de l'environnement bâti; de stratégies expérimentales de la recherche en architecture; et de la spécificité de la forme urbaine. Une deuxième partie présente un portrait des utilisations de la photographie par Charney, entre outil de la lecture et de la figuration critique de l'architecture. Une courte sélection d'œuvres - déjà largement analysées dans d'autres écrits - a été examinée pour relever et mettre en relief les impacts de ses expériences photographiques et de ses réflexions au sujet des usages de la photographie en architecture sur sa propre pratique. Il faut cependant préciser d'emblée, au sujet de la pratique architecturale de Charney, qu'elle a été non-traditionnelle. Il a lui-même dit qu'elle ne s'inscrivait pas dans la définition opératoire que la société donne à la pratique architecturale : Charney créait plutôt, tel qu'il l'a proposé en 1991, « un art qui met en jeu l'architecture, où [il construisait] des objets et où [il intervenait] dans le devenir de la trame urbaine»³⁵⁸.

³⁵⁸ CHARNEY et LAMBERT (1991, p. 26)

4.1 Des thèmes privilégiés de Charney

Le début des années 1960 a été riche en termes de rencontres et d'expériences significatives – et hétéroclites – pour Charney. Outre le fait qu'il avait gradué de Yale, voyagé en Europe, écrit sur les sources authentiques de l'architecture et reçu les conseils d'Evans, Charney avait commencé à enseigner à l'École d'architecture de l'Université de Montréal. En ce lieu, suggérait Martin³⁵⁹, Charney avait trouvé, dès l'an 1963, un environnement dynamique propice à l'enseignement des plus récents développements en design de l'environnement (environmental design), incluant les potentiels de nouveaux matériaux, dont le plastique et le béton préfabriqué, tout en conservant un intérêt pour les enjeux de la transformation de la ville. Aussi, en 1964, après avoir collaboré quelques mois avec Victor Prus sur le projet de la station de métro Bonaventure³⁶⁰, Charney ouvrait son propre studio d'architecture. En phase avec son époque (c'était l'ère de la communication et de la consommation, de la contre-culture populaire et de la première tournée mondiale des Beatles et, bientôt, l'Expo 67), Charney s'est intéressé aux idées des nouvelles-avant-gardes en architecture. Dans ce contexte, Charney a réfléchi sur les équipements adaptables, flexibles et évolutifs et, plus largement, sur les relations entre l'homme et l'organisation de l'environnement bâti. Aussi, bien que la nouvelle génération d'architectes ait rejeté l'idée de la ville fonctionnelle des modernes, elle embrassait leurs techniques artistiques et expérimentales - dont la manipulation d'images photographiques - pour exprimer ses idées dans de nombreuses publications et expositions où, souvent, un vocabulaire graphique clairement influencé par le Pop Art était mis à profit. Charney, très sensible aux potentiels de l'art dans son domaine, s'est d'ailleurs intéressé aux moyens utilisés par les nouvelles avant-gardes pour communiquer leurs préoccupations. Charney était tout de même resté concerné par d'autres valeurs plus difficilement cartographiables liées à l'histoire, à la mémoire et à la spécificité de la forme urbaine. En fait, ce sont ces valeurs architecturales qui teinteront davantage sa pratique architecturale, davantage artistique et théorique, à l'aube des années 1970.

³⁵⁹ MARTIN (2013b, p. 443)

³⁶⁰ MARTIN (2013b, p. 443)

4.1.1 Relations entre l'homme et l'organisation de l'environnement bâti

À l'été 1964, Charney a été invité par Stanford Anderson à la conférence de l'Association of Colleges and Schools of Architecture's Teachers, un événement produit au Cranbrook Academy of Art et organisé par Peter Collins et Henry Million. Charney y a rencontré les théoriciens de l'architecture Colin Rowe - lui-même diplômé de Yale et proche ami de Stirling - et Reyner Banham qui, lui, gravitait non loin de l'Independent Group et d'Archigram. À cette occasion, Banham a remis à Charney le plus récent numéro de la revue *Archigram*³⁶¹ - produite par le groupe d'architectes du même nom -, soit le numéro 4, printemps été 1964, intitulé « Amazing Archigram / Zoom ». Ce numéro adoptait la forme d'une bande dessinée à la facture résolument Pop Art. Y étaient représentés, entre autres projets, le « Fun Palace » de Cedric Price et le « Plug-in City » de Peter Cook. S'y retrouvaient aussi plusieurs représentations de mégastructures futuristes, dont des tours ouvertement inspirées de structures industrielles. En particulier, avec leurs systèmes de circulation verticale, ces tours référaient, par analogie, aux silos à grain munis de tubes où les céréales sont maintenues en mouvement. En particulier, le « Montreal Tower » de Chalk imaginé pour l'Expo 67, à Montréal, était composé de tubes voués à la communication et à la circulation des hommes au sein d'un vaste système urbain évolutif et dynamique.

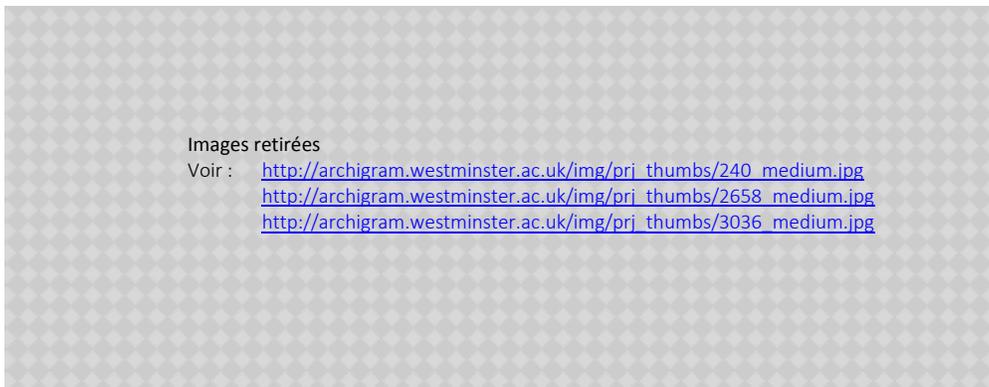


Figure 58 Pages 3, 10 et 17 du magazine *Amazing Archigram 4 / Zoom*, 1964
Source : The Archigram Archival Project : <http://archigram.westminster.ac.uk/magazine.php?id=99>

Dans quelques écrits, dont « For Design », un article publié en 1967 dans *Landscape*, et « Environmental Conjecture : In the Jungle of the Grand Prediction », un texte paru dans un ouvrage édité par Anderson en 1969, Charney

³⁶¹ MARTIN (2013b, p. 443)

a d'ailleurs commenté des travaux théoriques et abondamment illustrés d'Archigram. Notamment, Charney qualifiait le « Fun Palace » de Price d'«area of probability». Les spectateurs y étaient invités à interagir entre eux et avec les composantes de la machinerie en place : l'espace et les gens qui l'habitaient généraient des spectacles toujours différents³⁶².

Dans le même ordre d'idées, Charney a lui-même élaboré un projet avant-gardiste pour le pavillon canadien pour l'Expo 70 à Osaka³⁶³, au Japon, imaginé comme un système d'exposition à montage automatique dont les composantes interchangeables étaient issues de la production de masse. Sous d'autres rapports, il qualifiait les composantes de son installation de *ready-made*. En soi, l'utilisation du terme « ready-made », par Charney, témoigne de son cadre de référence transdisciplinaire. Tel que précédemment avancé, il a été en contact au quotidien, alors qu'il étudiait à Yale, avec des œuvres de Duchamp qui, lui, a été le premier à utiliser « ready-made », à l'époque de la Première Guerre mondiale, pour désigner des œuvres artistiques - les siennes - dont la matière première était un objet usuel manufacturé - déjà tout fait. De plus, Duchamp avait déclaré, en 1957, que « ce sont les regardeurs qui font les tableaux »³⁶⁴. Dès lors, l'artiste français (naturalisé américain en 1955), intégrait la réception du public au processus de la création artistique. D'une manière comparable, dans le projet imaginé par Charney, les visiteurs, par leur présence dans la structure dont la forme finale demeurait indéterminée, participaient eux-mêmes au mouvement, à l'éclairage et à l'ambiance sonore de l'événement.

Également, en 1964, Charney a été l'un des gagnants d'un concours organisé pour la conception d'un prototype d'école primaire au Québec. Charney s'intéressait alors, de façon marquée, aux environnements d'apprentissage et à leurs éléments préfabriqués en béton. Il avait imaginé un lieu offrant des espaces qu'il voulait flexibles, évolutifs et adaptables³⁶⁵. Son projet d'école primaire primé, quelque peu modifié, a d'ailleurs été construit en 1965 : l'École Curé-Grenier, maintenant l'École du Boisé 2, à Beauport (auparavant Notre-

³⁶² CHARNEY (1969a), consulté dans MARTIN (2013b, p. 157).

³⁶³ CHARNEY (1969c)

³⁶⁴ Propos de M. Duchamp recueillis par Jean Schuster (1957)

³⁶⁵ CHARNEY (1965b, 1967a, 1968b)

Dame-des-Laurentides). Les plans de l'école primaire conçue par Charney apparaissent, *a priori*, avoir aussi été fortement inspirés par les travaux d'Aldo Van Eyck, membre de Team X. En fait, Charney avait pensé cette école en empruntant une approche comparable à celle « configurative »³⁶⁶ de Van Eyck. Selon l'architecte néerlandais, l'approche « configurative » était appropriée à la fois au développement d'un nouveau type de tissu urbain et à la conception d'un bâtiment. Elle était basée sur un principe de répétition d'éléments architecturaux possédant tous des caractéristiques propres. Ensemble, les éléments géométriquement organisés et répétés, bien que différenciés par ou pour les gens qui les habitent, formaient un seul et même tout clairement articulé.

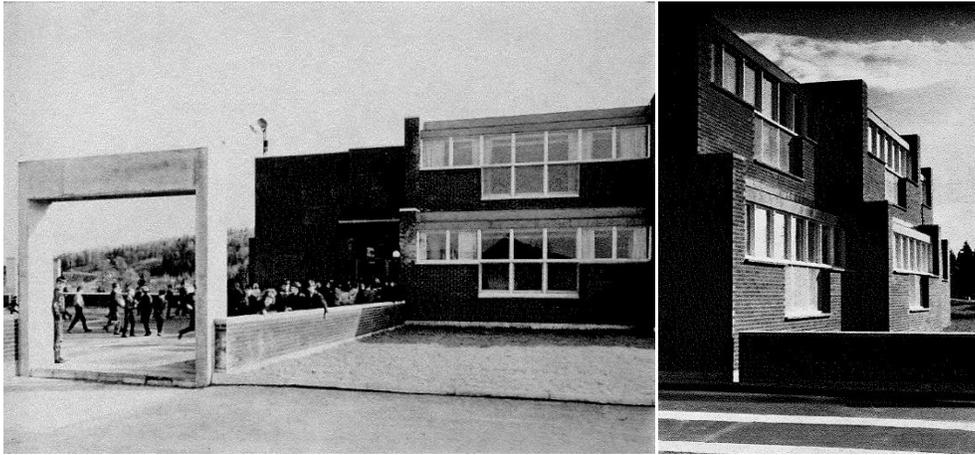


Figure 59 *École Curé-Grenier*, Notre-Dame des Laurentides, 1967
 © Succession Melvin Charney / SOCAN (2020). Photographies tirée de CHARNEY (1967a)

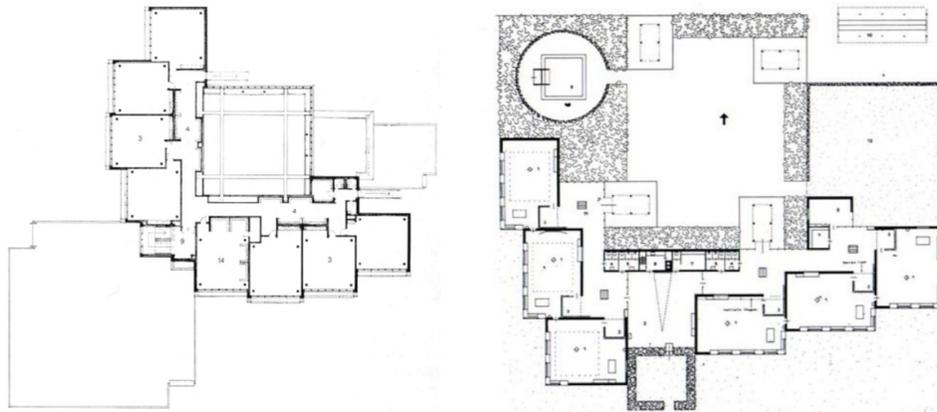


Figure 60 Melvin Charney, *Plan, École Curé-Grenier*, Notre-Dame des Laurentides, 1965; Aldo Van Eyck, *Plan, École de Nagele*, 1948-54
 Dessins respectivement tirés de CHARNEY (1968b) et STRAUVEN (1998, p. 281)

³⁶⁶ VAN EYCK (1962, p. 85)

Par ailleurs, Charney avait également écrit au sujet des répétitions de formes reconnaissables dans différentes traditions architecturales dans ses articles «A Journal of Istanbul: Notes on Islamic Architecture», en 1962, et, aussi, dans «The Old Montreal No one Wants to Preserve», publié en 1964. Charney y avait notamment souligné – et représenté par ses photographies - les répétitions observables dans l'architecture de mosquées turques et de maisons montréalaises. Quant à Van Eyck, il avait soutenu, dans son article «Steps towards a configurative discipline » publié en août 1962 dans *Forum Voo Architectuur*, que la répétition d'éléments architecturaux pouvait contribuer au renforcement de l'identité d'un groupe et convenait autant à l'échelle du bâtiment qu'à celle de la petite ville³⁶⁷. En fait, il avait lui-même utilisé ce principe pour organiser les circulations et l'articulation (ou l'imbrication) des espaces de vie dans le développement des plans d'une école pour le village de Nagele (1948-54) et de l'orphelinat d'Amsterdam (1955-60).



Figure 61 L'orphelinat municipal d'Amsterdam, Aldo Van Eyck, 1955-1960.
Photographie tirée de STRAUVEN (1998, p. 288)

Plus tard, Charney a aussi écrit quelques articles au sujet de la conception des environnements propices à l'apprentissage dont «An Environment for Education », en mars 1967, dans *The Canadian Architect*, et, en mars 1968, dans *Architecture Canada*, « Learning Environments : Planning beyond Flexibility ». D'une part, Charney soulignait les potentiels du béton préfabriqué dans la construction de ces environnements (Charney avait reçu, en 1966, une bourse de *Schokbeton* pour étudier et, aussi, promouvoir l'utilisation du béton dans l'architecture québécoise). D'autre part, il continuait à communiquer ses préoccupations d'ordre anthropologique. Notamment, il soutenait dans ces écrits, qu'étant donné que l'homme interagit avec son environnement et vice-versa, l'un et l'autre se transformaient mutuellement. En ce sens, selon lui, les

³⁶⁷ VAN EYCK (1962, p. 85)

installations scolaires généraient des étudiants et, à la fois, étaient générées par des étudiants³⁶⁸. De la sorte, les activités des écoliers et des étudiants pouvaient guider la conception de l'environnement d'apprentissage et, inversement, les élèves ou les étudiants pouvaient bénéficier du processus dynamique de transformation de leur environnement d'apprentissage. Charney avait pensé un cadre propice à un type d'enseignement progressif. D'une certaine manière, il avait imaginé une école répondant à des problèmes soulevés, en 1938, par Dewey. Ce dernier, dans *Expérience et éducation*, insistait sur l'idée que le schéma général de l'organisation de l'éducation traditionnelle était inadéquat. Il avait écrit :

Imaginez un instant la salle de classe ordinaire, ses emplois du temps, ses habitudes de compétitions [...], et vous comprendrez ce que j'entends par le schéma de l'organisation scolaire. Or, si vous comparez l'image ainsi obtenue à celle qui, par exemple, se déroule dans la famille, vous apprécierez le sens de cette formule : l'école est une institution profondément éloignée de toutes les autres institutions sociales.³⁶⁹

Selon lui, une importante critique formulée au sujet des bases de l'éducation traditionnelle venait du fait que le savoir était imposé du dehors; le maître imposait ses méthodes, son programme, ses points de vue³⁷⁰. Dès lors, cette façon de faire s'opposait, disait Dewey, à l'expression et la culture de la personnalité; à l'activité libre; au commerce avec un monde en perpétuel changement; à l'expérience³⁷¹. Dewey soulignait également que l'environnement scolaire physique fait de bureaux et de tableaux ne fournissait pas les éléments nécessaires à un développement qui procède du dedans et à l'élaboration d'expériences de valeur³⁷². De plus, dans l'école traditionnelle, proposait-il, « on violait [...] le principe de l'interaction »³⁷³. Enfin, les écoles conçues par Charney offraient un cadre encourageant l'établissement de transactions, à la fois, entre l'élève et son enseignant, et entre l'élève et son environnement. Charney créaient des lieux où pouvaient naître des expériences valables.

³⁶⁸ CHARNEY (1968a), consulté dans MARTIN (2013b, p. 179-187).

³⁶⁹ DEWEY (1968 [1938], p. 58)

³⁷⁰ DEWEY (1968 [1938], p. 59)

³⁷¹ DEWEY (1968 [1938], p. 60)

³⁷² DEWEY (1968 [1938], p. 86)

³⁷³ DEWEY (1968 [1938], p. 89)

Somme toute, s'est installée, dans la seconde moitié des années 1960, une hybridité dans les champs d'intérêt de Charney entre avancées technologiques et préoccupations sociales. Toutefois, les préoccupations sociales sont devenues plus importantes au fil des années, et ce, au détriment de ses recherches sur les nouveaux matériaux et procédés de fabrications. Une remarque de Georges Baird, dans un essai de sur les ambitions et les thèmes privilégiés de Charney publié en 2013, paraît d'ailleurs très juste : il soulignait que la vision de la technologie en architecture de Charney et sa fascination pour la nouvelle avant-garde internationale de l'architecture s'étaient obscurcies considérablement à la fin des années 1960. En revanche, son engagement pour le potentiel libérateur de l'architecture, disait Baird³⁷⁴, et aussi son intérêt pour les phénomènes sociaux de l'urbanité avaient persisté. D'ailleurs, en 1969, Charney soulignait que ce qu'il importait de retenir chez les architectes de la nouvelle avant-garde, dont, en particulier, les membres d'Archigram, plus que leur vision et leurs utilisations de la technologie, c'était leur implication pour une organisation physique reconnaissant l'action humaine et pour une nouvelle échelle donnée à la problématique de l'individualisation³⁷⁵.

4.1.2 Stratégies expérimentales de la recherche en architecture

En étroite relation avec ses recherches sur l'organisation de l'environnement bâti, telle que pensée par les nouvelles avant-gardes, Charney examinait aussi différentes stratégies expérimentales du design, dont les potentiels de stratégies photographiques comme outil de communication et de la recherche en architecture. De manière flagrante, l'article « Experimental Strategies : Note for environmental design » publié en 1969 dans *Perspecta, The Yale Architectural Journal*, atteste que Charney avait d'ailleurs considéré et analysé plusieurs manières d'utiliser l'image photographique dans la construction et la diffusion d'un discours architectural. Pour compléter et mieux faire comprendre ses propos, Charney a, sous d'autres rapports, abondamment illustré son article d'images photographiques. Pour apprécier le rôle des images dans la construction du texte et des idées de Charney, il est toutefois préférable de consulter l'article tel que publié en 1969 : les images y apparaissent comme un

³⁷⁴ BAIRD (2013, p. 10)

³⁷⁵ CHARNEY (1969a), consulté dans MARTIN (2013b, p. 156-157).

commentaire complémentaire inséré dans le texte en concordance avec les idées proposées, alors que dans l'anthologie éditée par Martin en 2013, la mise en page ne rend pas justice à la force des images dans la construction progressive de son argumentaire.

En fait, dans l'article « Experimental Strategies », non seulement Charney exprimait sa désillusion – déjà clairement assumée depuis le début de sa formation - face aux idées architecturales modernes trop axées sur l'esthétique de la forme, il portait également un regard critique sur les récents travaux théoriques des nouvelles avant-gardes. Entre autres observations, Charney soutenait que, bien que ces nouvelles avant-gardes aient fait la promotion d'une vision architecturale novatrice en se servant d'une imagerie à la Pop Art, leurs images restaient prostrées dans un cadre de références visuelles bien établies depuis un demi-siècle³⁷⁶. Charney soulignait en particulier qu'elles avaient proposé de nouvelles idées de la ville en calquant les formes de la production industrielle – tout comme les architectes modernes - et ce, sans que le design soit sensiblement ajusté à l'échelle humaine. Pour illustrer son constat, Charney avait ajouté à son écrit, d'une part, la photographie « Birmingham Steel Mill and Workers' Houses », 1936, de Walker Evans (sans toutefois lui donner le crédit). Cette photographie, tirée d'*American Photographs* d'Evans, montre bien l'échelle imposante et oppressante des structures de l'Amérique industrielles. D'autre part, Charney présentait le photomontage « Carrier City in the landscape », 1964, de l'architecte autrichien Hans Hollein. L'échelle de la plateforme imaginée est en totale rupture avec celle du paysage préexistant. Charney avait ajouté une légende qui introduisait conjointement les images d'Evans et de Hollein. Celle-ci mettait l'accent sur le gigantisme des structures industrielles du début du XX^e siècle et faisait un lien avec la proposition théorique et graphique d'Hollein:

Transplants of hardware at the scale of new technology have been part of the existing landscape for over a half-century. Yet montages that displace and exaggerate objects in landscape are needed to tune design sensibilities to the new scale, and suggest to the designer to go to the things themselves.³⁷⁷

³⁷⁶ CHARNEY (1969b, p. 22)

³⁷⁷ CHARNEY (1969b, p. 21)

Cette légende ajoutée par Charney concernait le gigantisme des formes déposées dans le paysage agricole. Il soulignait aussi, par l'ajout d'une légende et l'association de deux images, le fait que les nouvelles avant-gardes, tout comme les architectes modernes, s'étaient nourri et avait diffusé des images de silos, de convoyeurs et d'autres machines et structures industrielles.

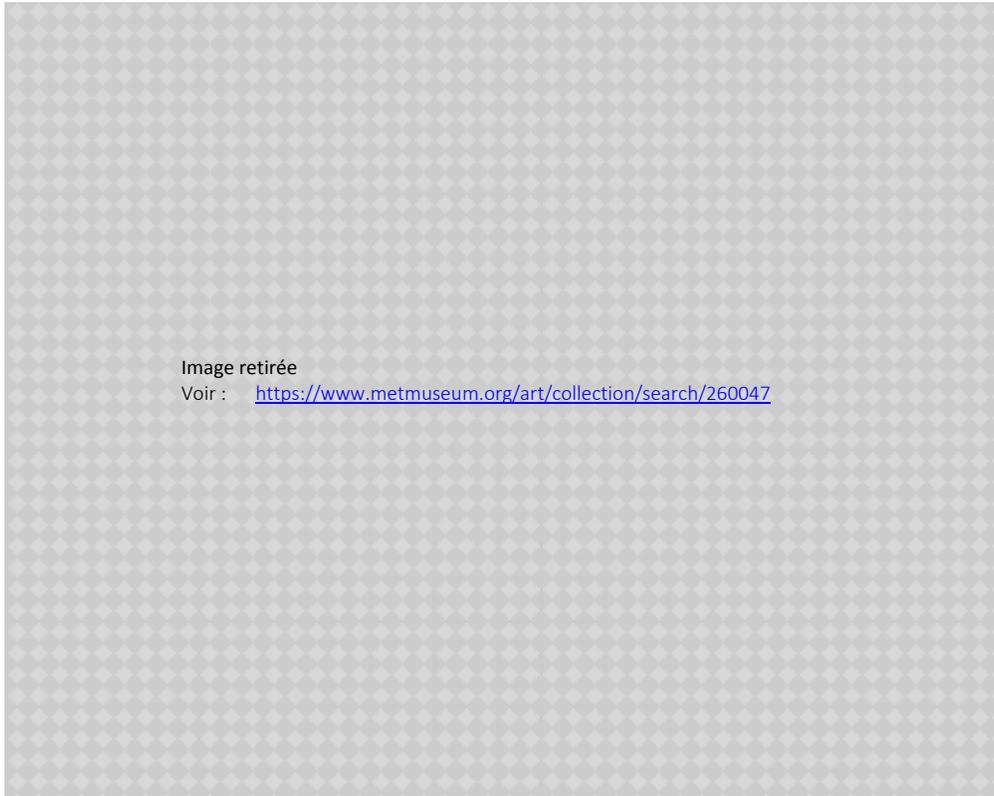


Figure 62 Walker Evans, *Birmingham Steel Mill and Workers' Houses*, 1936
© Walker Evans Archive, The Metropolitan Museum of Art. Purchase, The Elisha Whittelsey Fund, 1972.
N° de référence: 1972.555.2



Figure 63 Hans Hollein, *Aircraft-Carrier-City in the Landscape*, 1964
© Hans Hollein. MoMA's collection. N° de référence: 434.1967

En somme, Charney suggérait que les travaux de la nouvelle avant-garde en disent davantage sur la situation du designer contemporain en tant qu'émetteur et récepteur d'images de la nouvelle technologie qu'au sujet du transfert de la

technologie de pointe dans l'environnement bâti³⁷⁸. Cette remarque démontre d'ailleurs que la fonction des images photographiques, dans le cadre du projet architectural théorique, devenait pour Charney l'objet d'une plus vaste réflexion. Par ailleurs, la même année où l'article « Experimental Strategies » avait été publié, du côté de l'Italie, les groupes Superstudio et Archizoom, créés à Florence en 1966 et Haus-Rucker-Co, à Vienne, en Autriche, en 1967 - qui s'étaient dotés d'un mode de pensée résolument critique envers l'architecture moderne - ont contribué au numéro de décembre (no 481) de *Domus* en proposant des photomontages - produits dans le cadre de projets architecturaux théoriques - réunis sous le titre de « Discorsi per immagini » (Discours par les images). Superstudio y présentait le « Monument Continu », un photomontage réalisé à partir d'une vue aérienne de New-York, alors que les membres d'Archizoom proposaient une série de photomontages donnant à voir différentes visions urbaines et territoriales. Même si Charney ne soulignait pas spécifiquement ces productions des groupes italiens dans son article, celles-ci illustrent davantage la tendance qu'il relatait. Enfin, d'une manière comparable à *Amerika de Mendelsohn*, les publications des nouvelles avant-gardes ont perturbé le système en place, notamment grâce à la force des images proposées toujours accompagnées de commentaires explicatifs et souvent ironiques.

Dans l'article « Experimental Strategies », Charney avait aussi spécifiquement critiqué la façon dont Le Corbusier avait utilisé des images pour communiquer ses idées architecturales. Charney a alors proposé des alternatives aux associations d'images faites par Le Corbusier, en 1923, dans *Vers une architecture*. L'architecte français y avait juxtaposée une représentation du Parthénon à la photographie d'une voiture sport, la Delage *Grand-Sport* 1921 (**Figure 25**), un icône de beauté formelle issu de la culture industrielle et populaire - voire une sorte de Parthénon sur roues. Or, Charney croyait souhaitable que les architectes cessent de faire du recyclage formel pour se concentrer davantage sur l'observation d'un processus ou d'une fonction sociale. Ainsi, soutenant qu'un changement d'attitude dans la conception de l'environnement bâti était nécessaire, Charney a proposé, dans un commentaire cinglant, de substituer l'image de la voiture par la photographie d'une presse

³⁷⁸ CHARNEY (1969b, p. 21)

hydraulique - dont la forme ressemble à celle d'une colonne du Parthénon - qui compacte la carcasse désuète d'une Ford 1927³⁷⁹. C'est comme si le Parthénon avait survécu à sa fonction d'usage ou, précisait-il, à son inutilité préconisée. Charney a également présenté la photographie des silos à grains canadiens utilisée dans *Vers une architecture* (**Figure 4**). Le Corbusier vénérât les silos pour la pureté de leurs belles formes et leurs surfaces. En réponse à ce non-sens (pour Charney) et pour illustrer l'idée d'une conception orientée sur la fonction ou le rôle de l'artéfact, Charney a proposé de substituer les photos de silos par le plan de leurs intérieurs dans lequel se découvrent les mécanismes d'un système de transport et de distribution à l'échelle mondiale. En fait, la valeur fondamentale de ces ensembles se découvrait, selon Charney, dans leurs vides intérieurs, là où circule le blé.

Dans le même ordre d'idées, en 1967, dans son désormais très célèbre article «Grain Elevators Revisited» publié dans la revue *Architectural Design*, Charney avait déjà proposé que l'observation des silos à grains et de leurs systèmes internes pouvait offrir aux architectes une façon de sortir de leurs limites auto-imposées³⁸⁰ : par la reconnaissance des processus qui sous-tendent ces structures industrielles et leurs systèmes internes, les architectes pouvaient définir de nouvelles bases pour penser la discipline architecturale. En ce sens précis, le discours de Charney se rapprochait de celui soutenu par les membres d'Archigram, particulier au sujet du « Montreal Tower » de Chalk. Également, Charney accusait les architectes modernes, dans le même écrit, d'avoir observé les silos pour les mauvaises raisons; ils avaient principalement vanté les qualités volumétriques des silos pour des raisons esthétiques. Effectivement, tel que déjà souligné dans cette thèse, les silos avaient été l'objet de plusieurs publications et interprétations, outre celles de Le Corbusier, par Walter Gropius, en 1911, dans la conférence où étaient mis en relation l'art monumental et les constructions industrielles, par Mendelsohn, en 1924, dans *Amerika*, et, aussi, par Taut en 1929. Charney avait, sous d'autres rapports, lui-même observé les silos dans les années 1950 alors qu'il étudiait à McGill. En particulier, dans sa reliure noire consacrée à un cours d'histoire offert par Bland, Charney écrivait quelque part entre 1956 et 1958 - et sans lien évident avec le reste de ses notes - : « In Canada

³⁷⁹ CHARNEY (1969b, p. 22-24)

³⁸⁰ CHARNEY (1967c), consulté dans MARTIN (2013b, p. 177).

– grain elevator are representative »³⁸¹. Charney avait toutefois précisé, dans une entrevue en 1999, que son intérêt pour les silos n'était pas venu de ce cours, mais étant donné qu'on y présentait les travaux de Le Corbusier, ce cours l'avait incité à regarder (et à photographier) plus attentivement ces structures industrielles³⁸². Charney avait d'ailleurs retenu de son enquête sur les silos que le grain y était maintenu en constant mouvement; s'il s'immobilisait, il devenait sujet à exploser³⁸³. Cela dit, Charney critiquait, dans son article de 1967 le fait que des architectes modernes se soient intéressés à ces constructions héroïques, dont en particulier Le Corbusier, pour leurs formes pures et leurs compositions géométriques – tel un neo-monument. Charney soulignait aussi que Le Corbusier avait retouché les photographies des silos pour faire abstraction de certaines imperfections et épurer leurs volumes. Mais Charney était catégorique : les silos méritaient un regard architectural pour bien plus que leurs volumes ou leurs formes³⁸⁴ puisqu'ils sont des systèmes d'organisation. Ainsi, dans l'analyse des silos comme stratégie du design, ce qui importe d'examiner, ce sont les processus dont ils sont une représentation. Ces processus, avançait-il, devraient être étudiés dans une optique où l'architecture participe aux évolutions humaines plutôt qu'à celle des choses construites. Charney décrivait alors, dans son article de 1967, le fonctionnement des silos en insistant sur le fait qu'ils s'inscrivaient dans un système de transport international. Dès lors, essentiellement, ces structures industrielles, dans son discours, ne relevaient pas du beau, du brutal ou du grotesque : elles faisaient partie d'un système qui offrait un service spécifique, disait-il, et que ses mécanismes étaient dominés par le mouvement. Il faut se rappeler, toutefois, que les fonctions, les processus et les mouvements implicites aux silos industriels, avaient aussi été soulignés par Mendelsohn dans son ouvrage *Amerika*, publié en 1926. Charney ne manquait d'ailleurs pas de le mentionner en exergue de son article de 1967.

³⁸¹ CCA item: DR2012:0012:133:005. Dans une reliure noire sur laquelle il est inscrit *Architecture – John Bland – Pattern of Arch. & Teory (sic)*.

³⁸² CHARNEY (1999)

³⁸³ CHARNEY et SIDDIQUI (2009, p. 23-24)

³⁸⁴ Il reprendra cette idée lors des Conférences de J.A. de Sèves en 1971 où il fait la remarque que la photographie de l'élévateur no 2 - en construction - du port de Montréal inséré par Le Corbusier dans *Vers une architecture en 1923*, présente un le volume isolé de son environnement et sans échelle. Ce qui intéressait Le Corbusier, c'est la forme (CHARNEY, 1971, p. 21-22)

En définitive, selon Charney, les architectes auraient eu avantage à se servir de la figure de ces constructions industrielles comme analogie, par exemple, dans la conception des réseaux de transport urbain – comme l’avait d’ailleurs proposé Warren Chalk dans ses travaux publiés dans *Archigram* numéro 4, « Amazing Archigram / Zoom ». Ainsi, la récupération d’une image connue devait servir, selon Charney, à évoquer allégoriquement ou métaphoriquement les fonctions du bâti dans le flux de la vie des gens, des fonctions dans la société qui sont sujettes à changer, soulignait-il à plusieurs reprises, en 1969, dans l’article « Experimental Strategies ». Du même geste, Charney introduisait l’importance de faire de l’indétermination la clef du design. À ce sujet, Charney soutenait que la substance essentielle de l’environnement physique venait des personnes qui l’utilisent³⁸⁵. Dans cette logique, Charney a présenté, dans son article, trois photographies montrant les traces d’interactions entre les personnes et des artefacts libres d’un design imposé : une photographie qu’il avait prise à Manduria en Italie, en 1960, puis deux photos d’une scène observée, dans un bidonville congolais, par le réalisateur italien Gualtiero Jacopetti³⁸⁶.



Figure 64 Photographies utilisées par Charney dans « Experimental Strategies : Note for environmental design », *Perspecta, The Yale Architectural Journal*, 1969, p. 27, pour donner à voir des interactions entre des personnes et des artefacts libres d’un design imposé

© Succession Melvin Charney / SOCAN (2020)

³⁸⁵ CHARNEY (1969b, p. 26)

³⁸⁶ Images tirées de « Adieu l’Afrique », *Paris Match*, 880, no.19, février 1966, un numéro dans lequel on traite, entre autres sujets, du controversé documentaire « Africa Addio » tourné en 1966 par Gualtiero Jacopetti et Franco Prospero, dans la République Démocratique du Congo.

Pour Charney, la photographie de la façade italienne et celles du bidonville donnaient à voir le caractère indéterminé d'objets physiques qui ont été appropriés librement par les hommes. Ces images photographiques traduisaient ainsi directement son idée selon laquelle la substance de l'environnement physique vient des personnes qui l'habitent ou en font usage. En légende, Charney écrivait:

The walls of the street were first built to define the structure of the town. Behind the facades, party walls divide the lots. Within the walls, each tenant family could structure their own home with available resources. Similar Indeterminate forms can be traced through the past in the history of architecture.

An abandoned car lot in the Congo as an instant bidonville. A paneled truck was transformed into a bar, and a bus became a meeting hall.

Housing in the abandoned car lot: The goodness of non-fit that does not limit possible utilization of artifacts.³⁸⁷

Dans la poursuite de cette même idée, Charney soutenait que les artéfacts de la vie quotidienne jouaient un important rôle en tant que dispositifs culturels capables de renseigner sur l'homme et l'environnement qu'il habite et fabrique. En d'autres mots, il voyait le bâti comme un document social ou comme un véhicule de communication culturelle³⁸⁸. En ce sens, Charney – qui développait une approche de l'architecture concernée par l'homme – insistait sur l'idée qu'un architecte devait apprendre à lire attentivement les formes physiques préexistantes. Stirling, lors de ses enseignements à Yale et dans son article « The Functional Tradition and Expression» publié en 1960, avait par ailleurs utilisé d'une façon de faire photographique pour illustrer, lui aussi, l'idée d'une architecture qui devait être reconnaissable par les habitants. Dans son écrit, Stirling dénonçait d'ailleurs le maniérisme de Le Corbusier qu'il avait observé et photographié à Ronchamp en 1955, un maniérisme qui s'exprimait, disait-il en 1956, comme un *objet trouvé*: il n'avait pas de conséquences structurelles, fonctionnelles ou même symboliques. En revanche, Stirling défendait sa propre approche de l'observation de faits bâtis préexistant qui était davantage guidée

³⁸⁷ CHARNEY (1969b, p. 27)

³⁸⁸ CHARNEY (1969b, p. 28)

par l'idée d'une correspondance entre expression symbolique et formes fonctionnelles; la forme n'était pas pour lui purement une affaire de style et d'expression artistique ou structurelle (techniquement parlant), mais bien d'une hiérarchie - des éléments et des espaces - reconnaissable par les gens³⁸⁹. Ceci dit, Charney présentait, toujours dans son article « Experimental Strategies », quelques travaux où le bâti et les photographies avaient été considérés, tels des documents, comme une source de savoir. Charney a alors mentionné l'étude récemment entreprise par Venturi et Scott Brown (Charney ne signalait pas la participation d'Izenour) à Las Vegas. Charney qualifiait leur approche à la rue principale - le *Strip* - des plus inventives³⁹⁰ : Venturi et Scott Brown avaient appréhendé la rue, en elle-même, comme un document informant sur l'esthétique de la société de la consommation intimement liée à la vie quotidienne. Charney a d'ailleurs repris dans son texte la première phrase de leur article « A Significance for A&P Parking Lots or Learning from Las Vegas » publié en 1968 dans *Architectural Forum* : « Learning from the existing landscape is a way of being revolutionary for architect »³⁹¹. Venturi et Scott Brown précisait toutefois dans l'article original (chose que Charney ne mentionnait pas) qu'il ne s'agissait pas d'être révolutionnaire dans le sens promu par Le Corbusier quand il proposait de raser Paris et de tout recommencer, mais d'être révolutionnaire d'une manière plus tolérante. Cela dit, Charney suggérait à juste titre un rapprochement entre ces propos de Venturi et Scott Brown - qu'il appuyait - à l'idée de Husserl selon laquelle il faut retourner aux choses mêmes³⁹² (tout comme il le suggérait aussi dans la légende des images produites par Evans et Hollein présentées plus haut). En d'autres mots, Charney insistait sur l'importance, pour un architecte, d'être conscient de la manière dont les choses apparaissent en elles-mêmes en observant attentivement - et implicitement, en photographiant- leur substance physique pour découvrir leur essence.

Outre les propos de Venturi et Scott Brown, Charney présentait également une image tirée du livre *Some Los Angeles Apartments*, publié en 1965, de l'artiste

³⁸⁹ STIRLING (1956, p. 161)

³⁹⁰ CHARNEY (1969b, p. 25)

³⁹¹ VENTURI et SCOTT BROWN (1968, p. 37)

³⁹² CHARNEY (1969b, p. 26)

conceptuel Edward Ruscha. En montrant la photographie « 6565 *Fountain Ave.*» de Ruscha dans son article de 1969, Charney insistait sur l'absurde maniérisme de l'« Architecture » des façades des rues commerciales. Il analysait alors l'« Architecture » de la rue commerciale comme l'emballage d'un fait urbain consommable³⁹³. Ce commentaire Charney illustre d'ailleurs l'idée que l'expérience attentive d'un paysage construit existant – notamment intensifiée par une pratique photographique réflexive – participait à l'approche de caractéristiques fondamentales d'un environnement donné. Enfin, le *Strip* et son « Architecture » étaient, en tant que tels, des documents de la société de consommation et, par conséquent, la photographie de ces faits urbains contribuait à leur étude; elle était un outil de l'analyse.



Figure 65 Edward Ruscha, 6565 *Fountain Ave.*, 1965
© Ed Ruscha. Courtoisie de l'artiste et Gagosian.

Sous d'autres rapports, l'article « Experimental Strategies » est, en soi, un témoin de l'intérêt de Charney pour le travail de Ruscha, un intérêt qui a été, en définitive, important, tellement que l'architecte montréalais s'était procuré au

³⁹³ CHARNEY (1969b, p. 27)

moins quatre de ses livres d'images : *Twentysix Gasoline Stations*, 1967 (la première édition datait de 1963); *Some Los Angeles Apartments*, 1965; *Thirtyfour Parking Lots in Los Angeles*, 1967; et *Nine Swimming Pools and a Broken Glass*, 1968³⁹⁴. Dans ces quatre livres de photographies, Ruscha présentait trivialement et sans artifice la banalité du cadre bâti étatsunien, toutefois il convenait que ses images provoquaient une sorte de *hein?* [*huh?*] chez les gens qui les regardaient, comme par exemple, le *hein?* que provoquerait, croyait-il, le fait de creuser un trou dans le désert au nom de l'art. En revanche, bien qu'elles puissent procurer un sentiment de déroute, ses œuvres photographiques présentées dans leur entièreté dans des livres, avaient du sens, du moins, l'espérait-il. Au sujet de son approche, photographique, il disait être d'un sérieux redoutable et travailler de façon très méthodique lors de ses campagnes photographiques³⁹⁵. Ainsi, il avait intentionnellement adopté une approche quasi-documentaire dans le but de laisser la scène parler d'elle-même. En fait, il captait les scènes observées en s'assurant de produire une image des plus neutres possible, sans expression particulière ni artifice; ses photographies étaient, en ce sens, des documents d'un avoir-été, voire, elles étaient *index* : les photographies de Ruscha donnaient à voir des figures – des bâtiments - portant les signes de la société de consommation contrôlée par les technologies et les matériaux standardisés. Il faut aussi signaler que Ruscha, tout comme Charney d'ailleurs, avait été profondément bouleversé par la photographie d'Evans, à la fin des années 1950³⁹⁶.

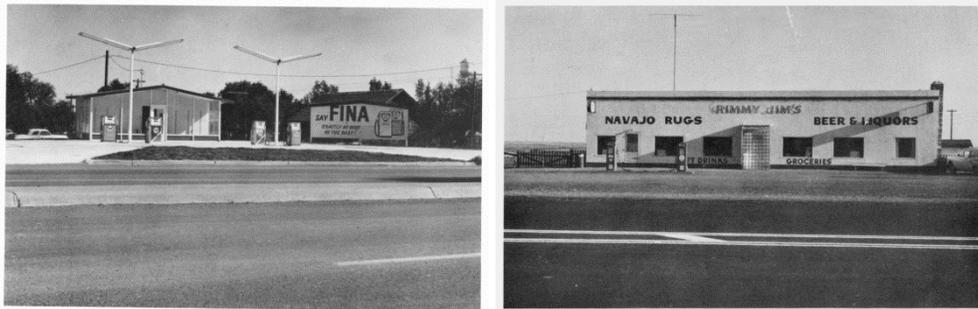


Figure 66 Edward Ruscha, *Fina, Groom, Texas*, 1962; *Rimmy Jim's Chevron, Rimmy Jim's, Arizona*, 1962
Repéré dans Ruscha, E. (1967), *Twentysix Gasoline Stations*. (2e éd.). Alhambra, CA: Cunningham Press, pp.47, 29.
© Ed Ruscha. Courtoisie de l'artiste et Gagosian.

³⁹⁴ Tous ces livres ont été offerts au CCA suite au décès de Melvin Charney, en 2012.

³⁹⁵ RUSCHA et SHARP (1973), entretien consulté dans RUSCHA (2010, p. 79-83).

³⁹⁶ Propos de 1992, publié dans BOIS et HOPPS (1993), lus dans RUSCHA (2010, p. 205).

Finalement, l'article « Experimental Strategies » confirme que Charney avait réfléchi – depuis quelques années d'ailleurs - sur les potentiels des images photographiques dans une pratique en architecture. En fait, il avait déjà compris, connaissant bien le travail de Mendelsohn et des nouvelles avant-gardes, que les photographies pouvaient provoquer les gens. Cette provocation visuelle pouvait notamment contribuer à éveiller le public face aux enjeux de la fabrication de la ville. Charney avait aussi constaté – et illustré parlant de l'usage des images par Le Corbusier - que les photographies contribuaient, par analogie, à la communication d'idées architecturales. De plus, Charney a analysé, dans le cadre de cet article, les images photographiques comme une manière d'approcher l'essence de la ville sous l'angle des interactions entre l'homme et son environnement.

En somme, Charney avait en quelque sorte reconnu les potentiels des images suivant les trois classes de signes définies par Peirce, c'est-à-dire l'icône (qui représente, par ressemblance); le symbole (qui signifie ou évoque quelque chose à travers l'emploi de codes ou de références qui doivent être interprétés); et l'indice (qui est la trace d'un fait physique). En ce sens, la photographie, lorsqu'utilisée comme un icône, mettait en évidence des ressemblances formelles : c'est ce qu'avait fait Le Corbusier en juxtaposant des représentations de temples grecs à celles de silos de blé; et c'est aussi une approche que James Stirling avaient utilisé, en 1975, dans ses articles «Methods of Expression and Materials » et « Stirling Connexions » (**Figure 29**) où il mettait en relation deux images d'artéfacts construits partageant des similitudes physiques ³⁹⁷ . Lorsqu'utilisée dans le cadre d'une comparaison d'ordre symbolique, la photographie pouvait plutôt évoquer ou suggérer une idée. Par exemple, le diptyque composé par Le Corbusier d'une voiture sport et du Parthénon évoquait la beauté et l'élégance des formes construites. En revanche, l'association proposée par Charney entre l'image d'une presse hydraulique et celle d'un temple symbolisait un certain rapport de force exercé sur la population par les institutions politiques et religieuses, dont le temple est une représentation. Enfin, étant donné que l'image photographique pouvait également être considérée comme la trace d'un fait physique observable (ou un

³⁹⁷ STIRLING (1975b)

indice), elle s'offrait comme document utile à l'analyse de l'environnement. Par exemple, elle donnait à voir des faits bâtis eux-mêmes documents d'un savoir urbain inscrit dans la matière. Charney avait, en ce sens, présenté sa propre photographie des ouvertures d'une façade italienne et, aussi, convoqué des photographies de Ruscha et de Jacoppetti. Toutes ces images montraient et documentaient des lieux ou des artéfacts construits informant sur la vie des gens et leurs rapports à l'environnement qu'ils habitent.

4.1.3 Spécificité de la forme urbaine

Au début des années 1970, selon Charney, la discipline de l'architecture évoluait toujours dans une atmosphère dominée par l'idée d'une modernité importée d'Europe et où l'histoire essentielle de l'architecture populaire n'était guère valorisée par les institutions académiques et politiques. En particulier, Charney, lors d'une allocution aux conférences *de Sèves 13 et 14*, tenu en 1971 et dont l'acte a été publié sous le titre «Pour une définition de l'architecture au Québec», accusait les institutions culturelles de ne pas considérer les racines propres de l'architecture contemporaine québécoise. Il urgedait alors, selon lui, de définir de nouvelles bases et des nouvelles images pour l'architecture au-delà de celles promues traditionnellement par les institutions³⁹⁸. C'est en gravitant autour de ces problématiques, aussi abordées par les nouvelles-avant-gardes, qu'il s'est concentré à l'aube des années 1970, et ce, au détriment des questions liées aux nouvelles technologies. C'est par ailleurs dans ce contexte que Charney fondait en 1968 le programme d'étude supérieure en aménagement, à l'Université de Montréal, qu'il a dirigé jusqu'en 1972.

La philosophie de Charney s'inscrivait alors dans la même lignée que celle de La Tendenza, un groupe formé en Italie dans les années 1960 par, entre autres membres, Vittorio Gregotti, Aldo Rossi, Giorgio Grassi et Carlo Aymonino. Ces derniers, en parallèle de Charney, étaient propulsés par un désir de révolutionner les méthodes modernes jugées obsolètes. Plus tard, dans son article «Montrealness of Montreal»³⁹⁹, publié pour la première fois en 1980

³⁹⁸ CHARNEY (1971)

³⁹⁹ Cet article est originellement publié en 1980 dans *The Architectural Review*, No 999. La version consultée est une traduction française de l'auteur lui-même parue en 1992 sous le titre de

dans *The Architectural Review*, Charney relevait les conséquences de cette importante inflexion de la pensée en architecture à laquelle il avait lui-même substantiellement contribué dans les années 1970. Selon lui, cette tendance avait comblé un vide :

Un cycle en architecture semble maintenant révolu. L'intérêt pour la spécificité des formes urbaines, la notion de prendre en compte et d'établir des liens de continuité avec le contexte spécifique d'un site urbain, et la reconnaissance d'anciennes typologies urbaines comme une matière donnée de l'architecture contemporaine occupent de plus en plus le devant de la scène. Un discours courant au début du siècle, avant l'avènement du mouvement moderne, a ressurgi à la façon d'un écho qui comble un vide : on y parle de règle de composition, de monumentalité, de narration, d'une mémoire culturelle⁴⁰⁰.

Quant à Gregotti, tel qu'il le soutenait en 1966 dans *Il territorio dell'architettura*, il s'avérait nécessaire de développer des méthodes de lecture d'un site, d'une ville ou d'un territoire et leur substance naturelle et bâtie pour guider leur transformation et pour les comprendre dans toute leur spécificité et leur dimension affective. Ces moyens de lecture, selon Gregotti, devaient aller de « l'identification des caractéristiques morphologiques structurantes, des ensembles et sous-ensembles, jusqu'à l'analyse du processus historique, qui a influencé leur genèse; de l'inventaire des matériaux à leurs caractéristiques de forme, de texture et de couleur »⁴⁰¹. Selon ce courant de pensée, les architectes devaient donc faire passer la ville devant l'architecture ou, du moins, l'architecture devait être en communion avec la ville. Ceci impliquait une approche architecturale donnant priorité à l'identité collective devant l'affirmation d'originalité individuelle.

L'approche architecturale en question faisait spécifiquement référence à la linguistique structurale de Ferdinand de Saussure où les choses mêmes pouvaient évoquer, par référence commune, une idée ou un sens. Cette approche sollicitait à la fois le *signifié* et le *signifiant* d'un lieu, concepts clefs de la

Montréal: *Formes et figures en architecture urbaine* dans I. LATEK (Ed.), *Ville Métaphore Projet - Architecture urbaine à Montréal : 1980-1990* (pp. 17-30). Montréal: Éditions du Méridien.

⁴⁰⁰ CHARNEY (1992 [1980], p. 17)

⁴⁰¹ GREGOTTI (1982 [1966]) tel que rapporté par Von Meiss (2012 [1986], p. 207-208).

linguistique saussurienne et repris par les penseurs de la vague structuraliste postmoderne, dont, par exemple, Claude Lévi-Strauss, Michel Foucault, Jacques Lacan et Jacques Derrida. En 1970, dans un article de *L'architecture d'aujourd'hui*, Roland Barthes avait par ailleurs envisagé «la possibilité d'une sémiologie de la cité »⁴⁰². Il ne proposait pas de méthode claire, sinon l'intuition que « l'approche la meilleure [...] sera une certaine ingéniosité du lecteur »⁴⁰³. Dans un même ordre d'idées, était publié, en 1972, *Meaning in Architecture*⁴⁰⁴, un ouvrage rassemblant les textes, entre autres, de Françoise Choay, Reyner Banham, Aldo Van Eyck et Kenneth Frampton et abordant la problématique de la lecture de la ville et de son sens. Les auteurs y questionnaient la syntaxe de la ville, la sémantique du système construit; on voulait octroyer à la ville une nouvelle lisibilité. Choay, dans un post-scriptum adressant un texte initialement écrit en 1966, confiait que « L'hypothèse sémiologique [lui avait] servi surtout à faire apparaître le remplacement progressif du "langage de la ville" par un "langage sur la ville" »⁴⁰⁵. Au regard de cette nouvelle conjoncture dans le domaine de l'architecture à la fin des années 1960, Charney a écrit, en 1980 :

[...] l'intérêt retrouvé pour la forme de la ville indique une mutation dans le répertoire d'analogies qui servent à conceptualiser la ville. Ainsi, une analogie linguistique (vocabulaire, signification, syntaxe, narration) est en train de remplacer une analogie mécanique et biologique (organisme, croissance, tissu cœur, artères). Ceci semble également indiquer un glissement structurel en ce qui concerne la définition de l'architecture comme pratique sociale : en effet, cette analogie linguistique est basée sur la prémisse de liens référentiels communs auxquels les œuvres humaines communiquent un sens. Quelles soient biologiques ou établies par convention, ces références communes sont étroitement liées au fait social : toute société transforme les usages en signe d'elle-même⁴⁰⁶.

Charney réfléchissait alors de façon marquée sur la question de la spécificité des formes urbaines. Il préférait toutefois au terme *forme* celui de *figure* : il s'intéressait à la notion de la figuration comme, disait-il lors d'une interview en

⁴⁰² BARTHES (1970, p. 11)

⁴⁰³ BARTHES (1970, p. 13)

⁴⁰⁴ Traduit en 1972 et publié sous *Le sens de la ville*, CHOAY (1972)

⁴⁰⁵ CHOAY (1972, p. 28-30)

⁴⁰⁶ CHARNEY (1992 [1980], p. 17)

1991 avec Phyllis Lambert, « une dimension du savoir et de la mémoire collective qui imprègne l'acte de bâtir »⁴⁰⁷. Plus précisément encore, il a parlé en termes de *figuration critique*. Cette figuration critique, confiait-il à Mme Lambert, était devenue omniprésente dans son œuvre au cours des années 1970. Charney soutenait en ce sens que la « "figure" des figures est matière première [de son œuvre], ce sont des indices divers sous la surface de figures qui subsument les notions de "représentation" et d' "abstraction" »⁴⁰⁸. Bref, selon Charney, les formes urbaines (qu'il nommait les figures dans le dernier extrait cité) portaient les traces d'un élément essentiel et significatif (qu'il désignait, dans l'extrait, comme la « figure »). En lui-même, cet élément (la figure) était, selon le discours de Charney, porteur de sens.

Un réel rapprochement se dessinait alors entre les idées de Charney et celles du philosophe français Michel Foucault, publiées dans *L'archéologie du savoir*, en 1969. Foucault parlait de l' « archéologie » comme l'analyse d'une archive qui, elle, est considérée comme un discours obéissant à des règles. Par archive, Foucault ne comprenait pas les documents écrits ni les institutions qui conservent les discours dont on veut garder la mémoire; l'archive c'est ce qui définit en soi les énoncés (choses ou événements) :

[...] elle fait apparaître les règles d'une pratique qui permet aux énoncés à la fois de subsister et de se modifier régulièrement. C'est le *système général de la formation et de la transformation des énoncés*.⁴⁰⁹

L'analyse de cette archive était nommée, par Foucault, « archéologie ». Elle impliquait une démarche où c'est la compréhension, disait-il, du système général de la formation et de la transformation des choses qui permet d'accéder à un certain savoir. Foucault inscrivait cette réflexion dans une discipline difficile à caractériser : l'histoire des idées. Cette histoire serait celle « de ces philosophies d'ombre qui hantent les littératures, l'art, les sciences, le droit, la morale et jusqu'à la vie quotidienne des hommes », ce serait aussi la « discipline des langages flottants, des œuvres informes, des thèmes non liés »⁴¹⁰. Elle était, pour

⁴⁰⁷ CHARNEY et LAMBERT (1991, p. 27)

⁴⁰⁸ CHARNEY et LAMBERT (1991, p. 29)

⁴⁰⁹ FOUCAULT (1969, p. 178-179)

⁴¹⁰ FOUCAULT (1969, p. 185-186)

ainsi dire, l'histoire des marges et elle avait pour tâche de décrire, comme le propose Foucault :

[...] les connaissances qui ont servi de fond empirique et non réfléchi à des formalisations ultérieures; elle essaie de retrouver l'expérience immédiate que le discours transcrit; elle suit la genèse qui, à partir des représentations reçues ou acquises, va donner naissance à des systèmes et à des œuvres [...]. L'histoire des idées est alors la discipline des commencements et des fins, la description des continuités obscures et des retours, la reconstitution des développements dans la forme linéaire de l'histoire [...], la description des cercles concentriques qui entourent les œuvres, les soulignent, les relient entre elles et les insèrent dans tout ce qui n'est pas elles.⁴¹¹

L'analyse archéologique était donc « la description systématique d'un discours-objet »⁴¹², dans toute sa spécificité, ses régularités et ses discontinuités. Par exemple, si l'« archéologie » étudiait la formation d'un objet bâti – comme Charney l'a fait en Méditerranée -, elle rencontrait sur son passage les champs ou les conditions dans lesquels l'objet s'était formé, spécifié et transformé et elle mettait en lumière les réseaux de causalités qui lui ont servi de support. C'est selon une approche tout à fait comparable que Charney avait d'ailleurs examiné les petites maisons de Turquie (**Figure 50**) - pour ne nommer qu'un seul exemple. Bref, cette archéologie, comme le disait Foucault, s'intéressait audit objet non pas comme *document* qui est trace d'autres choses – puisque l'archéologie « se refuse à être "allégorique" »-, mais comme *monument* dans son volume propre, un *monument* qui est en soi un savoir⁴¹³. En ce sens, par exemple, la figure de la rue commerciale devenait un document, voire un monument, de la société de consommation et, également, l'habitation vernaculaire était le monument d'une population et de ses mœurs.

Dans cet ordre d'idées, Charney a aussi soutenu en 1971, lors d'une allocution et dans son article «Pour une définition de l'architecture au Québec», que l'habitation soit le reflet d'un mode de vie et que « la structure physique de cet

⁴¹¹ FOUCAULT (1969, p. 186-187)

⁴¹² FOUCAULT (1969, p. 190)

⁴¹³ FOUCAULT (1969, p. 188)

habitation [soit], au mieux, le support du contenu de ce mode de vie »⁴¹⁴. En fait, selon Charney, l'habitation occupait une position clef dans l'histoire de l'architecture. Plus spécifiquement, il la considérait même comme le véhicule d'un savoir populaire. Dans la construction de son argumentation, en 1971, Charney avait par ailleurs trouvé des appuis dans les idées de l'historien Ramsay Traquair. Dans son livre *The Old Architecture of Quebec* publié en 1947, Traquair disait : «là où le vieux Québec était à son apogée, c'était dans les ouvrages populaires, en dehors du cadre de l'architecture académique»⁴¹⁵. Charney a alors insisté sur l'intérêt de retracer l'évolution de ces ouvrages jusqu'aux années 1960 et, selon lui, c'était dans les rues qu'il fallait commencer à chercher⁴¹⁶.

Plutôt que de se tourner vers les images diffusées dans les livres de l'architecture *officielle*, Charney s'est intéressé aux quartiers urbains populaires et à l'architecture vernaculaire des milieux ruraux qui, malgré leurs qualités formelles et l'idée, du moins selon Charney, qu'ils soient en eux-mêmes sources de savoirs architecturaux, avaient été boudés par les institutions. Aussi, Charney déplorait les propos tenus par des institutions culturelles du Québec et du Canada annonçant que « l'inventaire de l'architecture contemporaine au Québec est jugé "plutôt mince" et ses sources d'"inspiration nationale" quasi inexistantes »⁴¹⁷. Pourtant, Charney disait lui-même être capable de reconnaître «une véritable architecture contemporaine aussi intéressante et réelle que partout ailleurs»⁴¹⁸. En plus de la non-considération de l'architecture contemporaine proprement québécoise, l'habitation avait été institutionnalisée, suggérait Charney. Il en a découlé des projets comme les Habitations Jeanne-Mance⁴¹⁹, un parfait exemple, disait toujours Charney, pour lequel l'écologie d'un quartier authentique a été démantelée pour entasser les gens dans des tours⁴²⁰. Bref, par un discours mordant, Charney dénonçait en 1971 l'institutionnalisation des références architecturales et, plus largement, des signes, ce qui rendait, à

⁴¹⁴ CHARNEY (1971, p. 36)

⁴¹⁵ Ramsay Traquair, *The Old Architecture of Quebec*, Toronto, Macmillan Co. Of Canada, 1947, p.93, tel que cité par Charney (1971, p. 17)

⁴¹⁶ CHARNEY (1971, p. 23)

⁴¹⁷ CHARNEY (1971, p. 12)

⁴¹⁸ CHARNEY (1971, p. 13)

⁴¹⁹ Ce cas exemplaire choisi par Charney est éloquent. Mais sachant que l'un des architectes de ce grand projet était John Bland, son professeur d'histoire à McGill avec qui il avait de grandes divergences d'options, ce choix témoigne également de l'esprit provocateur de Charney.

⁴²⁰ CHARNEY (1971, p. 37)

son avis, l'architecture inaccessible aux gens du peuple. Il était alors «grand temps» disait-il, «que l'on essaie de faire le point sur l'architecture québécoise»⁴²¹. Charney venait ainsi de se doter d'une mission : apprendre du paysage construit existant et des relations subjectives entre l'homme et son environnement perceptible par une lecture attentive.

L'article « À qui de droit: au sujet de l'architecture contemporaine au Québec », écrit par Charney et publié en 1982 dans la revue *ARQ*, permet d'ailleurs d'approcher les thèmes explorés, par Charney, au cours des années 1970 – des années fastes en termes d'expériences photographiques et de productions artistiques où il *mettait en jeu l'architecture*⁴²². Entre autres thèmes, Charney traitait de l'appel à la mémoire, de l'image essentielle de la maison, du savoir des ruines, etc. Sous d'autres rapports, Charney avait aussi utilisé ces thèmes, parmi d'autres, pour organiser, dans l'espace de la page, son article. Ainsi, la mise en page bien structurée de l'article « À qui de droit », tel que publié originalement, était en elle-même révélatrice de son approche méthodique et classificatoire, voire archéologique, de l'environnement bâti. En plus, plusieurs passages de cet article confirmaient des références primaires de Charney. Par exemple, lorsque Charney traitait du *savoir de l'ordinaire*, il prenait appui sur l'expérience directe de la ville américaine de Mendelsohn et de la lecture de l'architecture moderne que l'architecte allemand avait « trouvée » - disait Charney - et photographiée dans les ruelles de New York et de Chicago dans les années 1920. Rappelons que Charney s'était particulièrement intéressé à l'œuvre photographique de Mendelsohn et à ses idées alors qu'il était à McGill et que, déjà à cette époque, il portait attention aux contre-courants en architecture. Aussi, quand Charney parlait du *délire du savoir*, il renvoyait son lecteur à l'exemple présenté en photographies par Stirling lors de ses enseignements à Yale, c'est-à-dire, la chapelle de Ronchamp de Le Corbusier. Charney nommait comme exemples le toit lourd et sans supports visibles de la chapelle et, aussi, ses murs porteurs troués au hasard⁴²³. De plus, Charney parlait du «banal» et de l'«ordinaire», tout comme Venturi, son contemporain, le faisait. Or, une distinction s'établissait entre l'usage que faisait Venturi de ces termes à la même période. Pour Venturi, comme

⁴²¹ CHARNEY (1971, p. 11)

⁴²² En référence à des termes utilisés par Charney (1991, p. 26) pour définir sa pratique

⁴²³ CHARNEY (1982, p. 15)

le remarquait avec raison Adamczyk, ces termes renvoyaient « à une pratique esthétique inclusive et distinctive à la fois, à une distanciation ironique mais aussi complice des réalités du marché »⁴²⁴. Chez Charney, l'introduction du banal et de l'ordinaire appelait davantage, toujours en accord avec ce qu'Adamczyk proposait, à « une comparaison entre ce qui se prétend architecture et la manifestation concrète de celle-ci en tant que fait culturel dans les ouvrages les plus humbles, lesquels ont souvent guidé les plus grands maîtres »⁴²⁵. Bref, pour Charney le banal et l'ordinaire étaient des concepts indissociables de la culture, des savoirs populaires et de la mémoire collective. À ce titre, les architectures banales et ordinaires, voire les « autres *cabanes rustiques* », proposait-il en faisait référence à la figure de la cabane rustique évoquée par Vitruve, Blondel, Laugier et Viollet-le-Duc, constituaient un modèle essentiel de la création architecturale :

[Les autres *cabanes rustiques*] confirment la venue d'une architecture qui se trouve dans la refiguration nouvelle et la conscience des images d'images, des symboles de symboles et des signes de signes. Tout se passe comme si l'architecture commence par un refus d'un refus, un vouloir d'affirmer une continuité entre l'art et la vie.⁴²⁶



Figure 67 Fragments des pages 15 et 16 de l'article de Charney « À qui de droit : au sujet de l'architecture contemporaine au Québec », ARQ, 1982

⁴²⁴ ADAMCZYK (1992, p. 13)

⁴²⁵ ADAMCZYK (1992, p. 13)

⁴²⁶ CHARNEY (1982, p. 23)

Charney soulignait également dans son article de 1982 quelques travaux d'architectes, dont Paul-Marie Côté, Roger D'Astous et Henri Brillon, qu'il jugeait intéressants. Ces architectes, disait-il, avaient pris « conscience du pays » et avaient tenté « de créer des formes symboliques ». Ceux-ci faisaient exception puisque, toujours selon Charney, les bâtiments conçus au Canada dans les années 1960 et 1970 révélaient « une hésitation face à la conjoncture de l'architecture contemporaine. Comme si l'histoire s'était arrêtée »⁴²⁷. Charney suggérait d'ailleurs que ces trois architectes, avec quelques autres, avaient « engendré un authentique mouvement d'avant-garde » qui, toutefois, s'était épuisé dès le début des années 1980. En somme, Charney signalait que l'émergence, dans les années 1970, de préoccupations figuratives avait mené à l'essor d'une architecture figée dans des formes historiques. Or, selon lui, l'observation de maison ordinaire pouvait même contribuer à l'invention : il ne devrait pas être « question de recréer le passé mais plutôt de le comprendre et le situer par rapport au présent »⁴²⁸. Il soulignait d'ailleurs, qu'on commençait, lors de la rénovation de quartiers montréalais, à sauver les anciennes façades : elles devenaient le début de quelque chose de nouveau. Autrement dit, l'« archéologie d'un savoir urbain, c'est-à-dire d'une architecture, [servait] comme point de repère à l'invention du nouveau »⁴²⁹.

4.2 Les rôles des expériences photographiques dans l'œuvre de Charney

L'image photographique – en tant qu'*image-trace* – a été pour Charney un outil stratégique pour approcher un savoir ou un élément essentiel, non pas inscrit dans l'image photographique en tant qu'objet, mais dans les objets – les faits construits – que l'image photographique lui donnait à voir et qui, en eux même, étaient, pour reprendre un terme proposé par Jean-François Chevrier, des *documents-monuments*⁴³⁰. Charney, par diverses expériences photographiques, analysait l'architecture de l'ordinaire. Les réalisations de Charney (des œuvres et des expositions produites entre 1969 et 2000), dont une courte sélection est

⁴²⁷ CHARNEY (1982, p. 13)

⁴²⁸ CHARNEY (1982, p. 14)

⁴²⁹ CHARNEY (1982, p. 19)

⁴³⁰ CHEVRIER et al. (1998, p. 175)

présentée dans la deuxième partie de ce sous-chapitre, en sont d'excellents porte-étendards : Charney a cherché à accéder – et de faire accéder par son art - à des connaissances tacites et des éléments essentiels (des figures) inscrits dans la matière de l'environnement bâti (lui-même monument). Ses œuvres, d'ailleurs alimentées de façon substantielle par ses réflexions sur les usages de la photographie, étaient des *figurations critiques* de l'architecture. Dès lors, deux axes ou deux temps intimement liés se dessinaient dans les stratégies de recherche de Charney : la lecture critique de ce qui préexiste – stratégie, par ailleurs, qu'il a introduit à certains de ses étudiants - et la figuration critique de l'architecture qui, elle, ne peut en soi exister sans une préalable lecture critique de ce qui est déjà là.

4.2.1 Lecture critique et analyse de l'architecture

Charney avait fait, avant la publication *L'archéologie du savoir* de Foucault, des expériences photographiques qui pourraient être qualifiées d'archéologiques, en particulier lors de son voyage en Méditerranée et aussi lorsqu'il s'intéressait aux façades des bâtiments du Vieux-Montréal vers 1964. À partir de 1969, cette tendance est devenue chez Charney encore plus marquée. Il a notamment commencé à collectionner des cartes postales et d'autres images d'architectures anonymes et populaires datant de la première période d'industrialisation du Québec (années 1870 à 1920) tirées, parmi d'autres sources, de livres de photos et de brochures touristiques ou gouvernementales. Charney a également amassé quelques fragments de matière provenant de la démolition de bâtiments⁴³¹ - ils étaient *traces* d'un passé. En 1975, Charney avait d'ailleurs affiché plusieurs de ces évidences photographiques du passé sur le mur de son atelier. Parmi celles-ci, se retrouvait le livre d'images *American Photographs* d'Evans, ouvert aux pages 134-135 où est présentée la photographie «Country Store and Gas Station, Alabama», 1936. S'y retrouvent également, entre autres évidences d'un avoir-été, des photographies de modestes maisons, de temples grecs et d'églises.

⁴³¹ CHARNEY (1977)

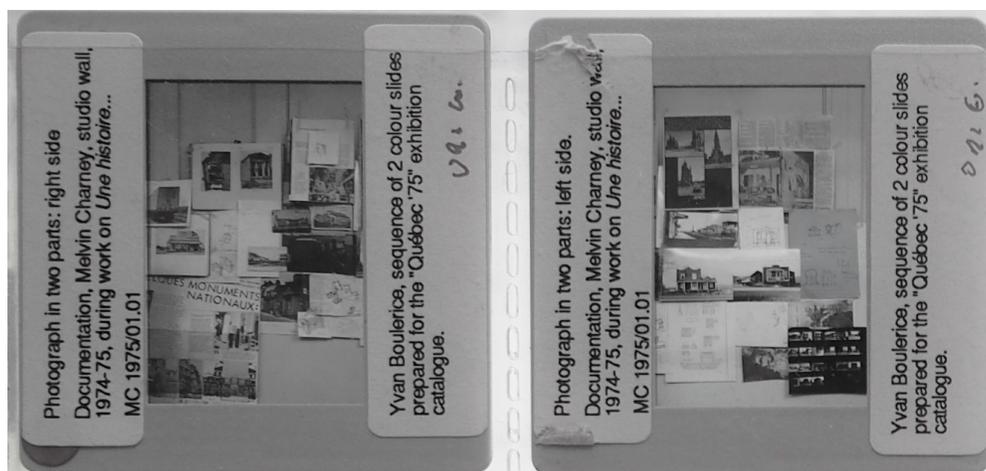


Figure 68 Yvan Boulerice, *Documentation, Melvin Charney, studio wall, 1974-75, during work on Une histoire...*, 1975 Melvin Charney fonds, Collection Centre canadien d'architecture, Montréal. N° de référence: DR2012:0012:083:001. Photo © Éliane Levasseur/avec l'autorisation d'Yvan Boulerice et du CCA.

Tel que souligné par le commissaire et professeur David Harris, les différentes pièces assemblées sur le mur de l'atelier du studio de Charney témoignent d'une manière qu'il avait de travailler : la collection, le classement et l'organisation. Ce mur agissait, toujours selon Harris, « comme le "plan" abstrait de l'histoire où se déroule la recherche et l'investigation »⁴³². Charney avait en quelque sorte, créé un dictionnaire visuel, voire une matériauthèque, de l'architecture québécoise. Les images collectionnées étaient *index*. Dans les mots de Chevrier, l'architecte montréalais s'intéressait « à la multiplication dispersée et réglée du document-monument de l'archive urbaine »⁴³³. Mais non seulement il s'intéressait à ces fragments et les collectionnait, par une mise en réseau, Charney a aussi su connoter l'ensemble de ces traces; Barthes⁴³⁴ aurait pu dire que par une syntaxe ou par l'emploi d'une forme narrative, Charney avait donné à lire, directement sur son mur, une situation bien particulière. En fait, Charney avait mis en évidence des sources de l'architecture vernaculaire du Québec. Dans le même schème de pensée, tel un archéologue, Charney a parcouru le territoire canadien, davantage à partir de l'an 1975, avec son appareil photo, pour décrypter l'histoire et découvrir et l'essence du bâti. La photographie, comme pratique, s'affirmait alors chez Charney comme un outil d'une recherche *archéologique* motivée par le désir, tel que stipulé en 1971, dans son article «Pour une

⁴³² HARRIS (2002, p. 14)

⁴³³ CHEVRIER et al. (1998, p. 175)

⁴³⁴ BARTHES (1961, p. 130-133)

définition de l'architecture au Québec», de « faire le point sur l'architecture québécoise»⁴³⁵.

Ainsi, tout comme Evans, Charney faisait du bâti vernaculaire un sujet, mais aussi une méthode de la connaissance d'un savoir-faire architectural populaire et, plus largement, de l'histoire de l'architecture contemporaine nord-américaine. Charney a donc photographié le « banal » et l'« ordinaire », c'est-à-dire les plus humbles ouvrages architecturaux qu'il a identifiés dans un vaste territoire s'étendant au-delà de la zone montréalaise densément peuplée. De façon évidente, et tout comme il l'avait aussi signalé dans son article de 1971, il s'est intéressé à l'habitation comme un marqueur pour retracer l'évolution de l'architecture, mais aussi, tel qu'en témoignent ses propres photographies, il portait un regard attentif sur les bâtiments de services, dont les granges, les garages, les magasins et les bâtiments agricoles. Parmi les secteurs photographiés par Charney, on compte, au Québec, La Prairie, Rivière-des-Prairies, Trois-Rivières, Carignan, Saint-Hubert, Saint-Rémi, Sainte-Catherine-de-Hatley, Saint-Malo, Lachine, Hampstead, Rouyn-Noranda, Eastman, Lennoxville. Dans les années 1980, il a aussi parcouru des régions rurales des Prairies canadiennes. Charney a donc patiemment apprivoisé et observé le territoire et son architecture pour, ensuite, produire un imposant corpus de photographies qu'Evans aurait pu qualifier de *style documentaire*. De sa campagne photographique, a résulté une imagerie savamment composée; Charney avait vraisemblablement intégré des manières de faire d'Evans (**Figure 22**) et, également d'Edward Ruscha (**Figure 66**). Les vues souvent frontales produites par Charney contribuaient, lors de la lecture des images, à mieux comprendre les éléments structurants des façades qui participaient à la vie sociale. Plusieurs photographies de Charney montraient, par exemple, les traces d'anciennes ouvertures et, par le fait même, les traces des moyens utilisés par les gens pour transformer les bâtiments.

⁴³⁵ CHARNEY (1971, p. 11)

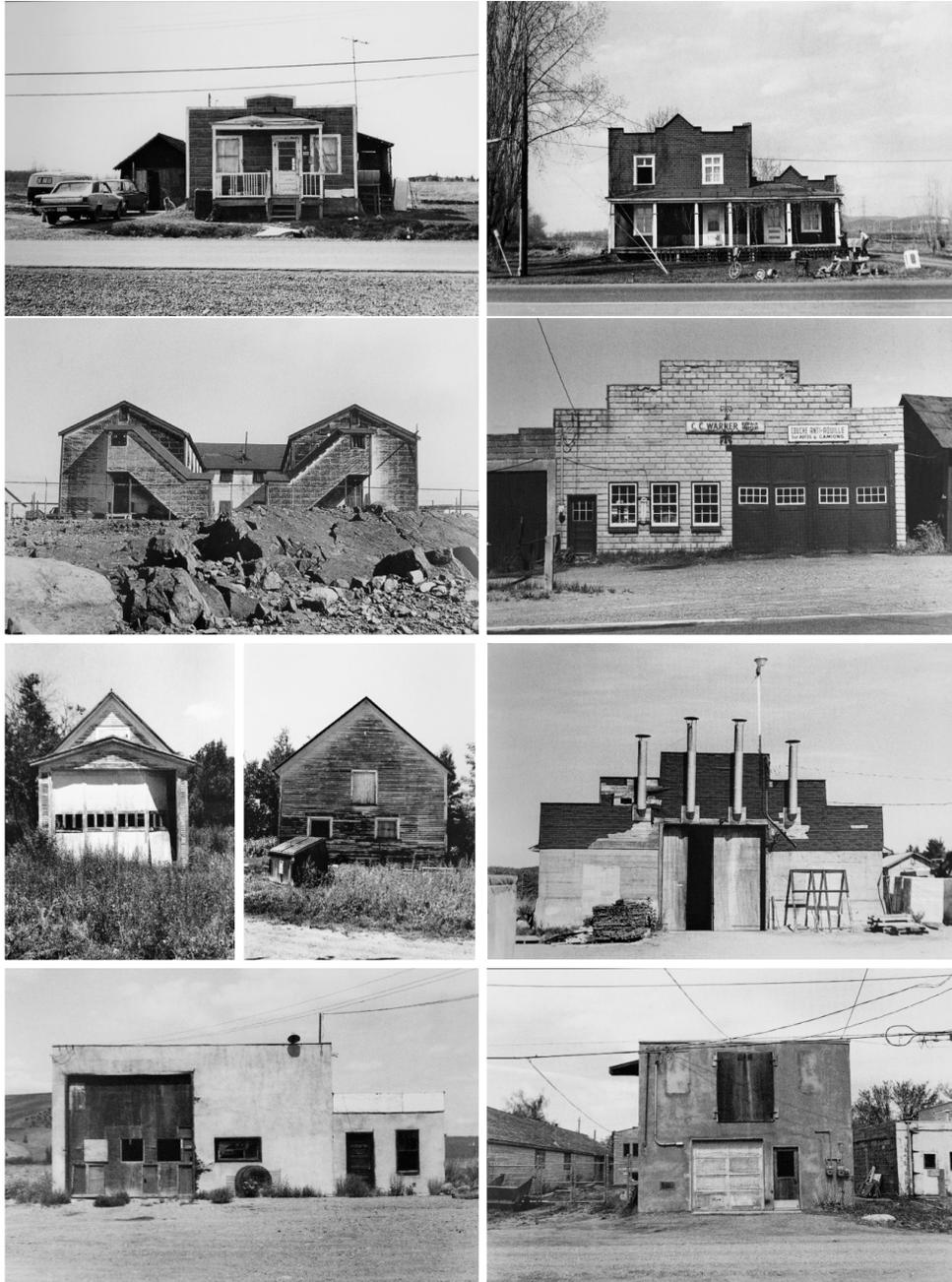


Figure 69 Quelques photographies de Melvin Charney, Canada, 1975-88
 © Succession Melvin Charney / SOCAN (2020). Toutes sont publiées dans *Melvin Charney* (LANDRY, 2002) : *Maison Carignan, Québec, 1975*; *Maison au bord de la route, Saint-Hubert, Québec, 1975*; *Logements des mineurs, Noranda, Rouyn-Noranda, 1976*; *Garage, Lennoxville, Québec, 1977*; *Garage, Eastman, Québec, 1988*; *Garage, Sainte-Catherine de Hatley, Québec, 1988*; *Scierie, Saint-Malo, Québec, 1978*; *Garage, Lethbridge, Alberta, 1985*; *Garage, Saskatoon, Saskatchewan, 1988*.

Charney avait par ailleurs suggéré, dans « *Experimental Strategies : Note for environmental design* », en 1969, que c'est dans l'interaction entre les gens et leur cadre de vie que se découvre l'essence de l'environnement bâti. Et aussi, dans cet article, il proposait que la forme du bâti devait être pensée comme

indéterminée. Bref, Charney avait photographié les traces des transformations physiques du bâti pour mieux comprendre, entre autres sujets, les mutations de leurs usages. Il voulait approcher, à l'image de la philosophie de Foucault, les systèmes de formation et de transformation d'œuvres informes qui, en elles-mêmes, détiennent un savoir. Charney était intéressé - tout comme Foucault⁴³⁶-, par l'histoire des marges, de l'ordinaire, du populaire, du quotidien. Il a d'ailleurs lui-même dit :

Je semble être toujours 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 camouflés⁴³⁷.

Il est à mentionner que l'approche photographique de Charney s'inscrivait dans un plus vaste phénomène : autant dans le domaine de l'architecture que dans celui de la photographie on s'intéressait au bâti populaire et au paysage de l'ordinaire. Un écrit de Martino Stierli⁴³⁸, présenté au premier chapitre de cette thèse, faisait état de ce phénomène. Principalement dans les années 1960 et 1970, des photographes créaient, par leur art, de nouveaux rapports au réel : ils mettaient au jour des lotissements populaires, des quartiers en ruine ou réhabilités, des bâtiments d'usine, des installations nucléaires, des cultures extensives, de grandes artères de la ville, des motels, des stationnements, etc. Cette approche du territoire s'inscrit dans la lignée de l'œuvre d'Evans – qui a par ailleurs enseigné de 1964 à 1970 à l'école d'art et d'architecture à Yale – et aussi de Ruscha, un représentant de cette tendance contemporain à Charney. Les images photographiques alors produites, bien que parfois esthétiques dans leurs présentations, étaient pratiquement toujours informatives, banalisées et dépourvues d'affects. Elles étaient aussi parfois qualifiées, non sans ambiguïté, de « topographiques ». Cependant, la « photographie topographique » n'a jamais été un courant en tant que tel, ni même une école. Cette appellation vient en fait de l'exposition conçue par William Jenkins, en 1975 à la Georges Eastman House de Rochester : *New Topographics, Photographs of a man-altered landscape* (photos d'un paysage modifié par l'homme). Dans son exposition, Jenkins avait

⁴³⁶ FOUCAULT (1969, p. 185)

⁴³⁷ CHARNEY (2002, p. 54)

⁴³⁸ STIERLI (2011)

réuni intuitivement une dizaine de photographes, dont la plupart étaient américains : Robert Adams, Lewis Baltz, Bernd et Hilla Becher (seuls représentants de l'Allemagne), Joe Deal, Frank Gohlke⁴³⁹, Nicolas Nixon, John Schott, Stephen Shore et Henry Wessel Jr. Pour Jenkins, catégoriser les photographies de cette exposition n'était pas facile, et sans doute non nécessaire, mais dans le texte introductif du catalogue de l'exposition, Jenkins proposait le mot « topographique » qui connectait entre elles, pensait-il, toutes ces photographies qui « décrivent » une place particulière, une ville, un village, un état, un territoire, une terre, etc. Enfin, quelques architectes, dont Charney et, aussi, Venturi, Scott Brown et Izenour, se sont ouvertement inspiré de ce genre de productions photographiques dans le cadre de leurs propres études et, aussi, de leurs enseignements.

Se réaffirmait en quelque sorte la vocation instrumentale de la photographie, une vocation qui avait d'abord été célébrée par les anthropologues, ethnographes, physiciens et autres scientifiques de la fin du XIXe siècle qui avaient compris les potentiels de l'*image-trace* – ou de l'image comme *index*-, dont celui d'attester, comme le soulignait notamment Barthes, Dubois et Krauss, de l'existence de ce qu'elle offrait à la vue. Or, Charney n'utilisait pas seulement ces images que pour étudier les formes construites pour ce qu'elles sont physiquement ou matériellement; il les analysait pour y déceler des éléments informant les relations entre l'homme et son environnement. Dès lors, ses expériences photographiques, bien qu'elles impliquaient des *images-traces* (un objet quasi objectif) qu'il avait amassées ou qu'il avait produites, contribuaient à son approche subjective de processus sociaux - tout comme Evans l'avait d'ailleurs fait, notamment en s'intéressant aux enseignes peintes à la main, elles-mêmes témoins des gestes et d'un savoir de l'homme. En repositionnant, dans le cadre de la pratique de Charney, les évidences photographiques qu'il avait accumulées – à première vue des photographies banalisées et produites sans effet de style – il s'avère finalement que l'architecte montréalais avait exploité le principe qu'une expérience d'image puisse permettre d'approcher une certaine forme narrative – un message informant sur une situation sociale particulière - dans l'image elle-même. Un important témoin des réflexions qu'il a eues à ce

⁴³⁹ Gohlke a rencontré Walker Evans en 1966 à Yale.

sujet, est, en soi, l'article « Montrealness of Montreal »⁴⁴⁰. Il s'y intéressait à l'image de ville de Montréal, la décomposait et commentait le système de référence informant la genèse de ses formes, un système construit par les hommes. Tel que Charney le remarquait au début du son texte, « [quelles] soient biologiques ou établies par convention, [les] références communes sont étroitement liées au fait social : toute société transforme les usages en signe d'elle-même »⁴⁴¹. Charney voyait donc en ces signes les traces d'un langage enraciné dans un inconscient collectif. Avec raison, Martin a souligné dans un écrit biographique sur Charney, que «The Montrealness of Montreal» a agi, en 1980, comme un manifeste pour une refonte symbolique de la ville de Montréal basée sur la réévaluation du contenu figuratif de son architecture urbaine⁴⁴².

Conscient des potentiels des expériences photographiques comme outil de l'analyse du contenu figuratif d'artéfacts bâtis - comme produits d'une collectivité spécifique -, Charney les a par ailleurs instrumentalisées dans le cadre d'un cours intitulé « Design des lieux bâtis »⁴⁴³ offert à l'École d'architecture de l'Université de Montréal, à la fin des années 1970. Pour mettre en contexte, il faut mentionner qu'à la fin des années 1970, Charney fondait, avec les professeurs Denys Marchand et Alan Knight, l'Unité d'architecture urbaine de l'École d'architecture de l'Université de Montréal. Formée en 1978, cette unité pédagogique verticale aussi rejointe par Irena Latek en 1984, était un lieu de recherche et de création où on encourageait, comme le rapportait Georges Adamczyk, critique et théoricien de l'architecture, la « lecture architecturale des formes urbaines et de leurs significations dans la culture comme un *passage* vers l'appropriation d'un savoir-faire consigné dans la ville elle-même »⁴⁴⁴. En fait, la pensée architecturale promue par Charney et ses pairs s'inscrivait dans la tendance postmoderne en architecture influencée par la linguistique structurale de Saussure. Charney a d'ailleurs mentionné plus tard, lors d'une conversation

⁴⁴⁰ Cet article est originellement publié en 1980 dans *The Architectural Review*, No 999. La version consultée est une traduction française de l'auteur lui-même parue en 1992 sous le titre de *Montréal: Formes et figures en architecture urbaine* dans I. LATEK (Ed.), *Ville Métaphore Projet - Architecture urbaine à Montréal : 1980-1990* (pp. 17-30). Montréal: Éditions du Méridien.

⁴⁴¹ CHARNEY (1992 [1980], p. 17)

⁴⁴² MARTIN (2013b, p. 445), traduction libre

⁴⁴³ Titre du cours mentionné par Réjean Legault, ancien étudiant de Melvin Charney et professeur à l'École de design de l'Université du Québec à Montréal, lors d'un échange de courriels entre lui et moi le 17 décembre 2018.

⁴⁴⁴ ADAMCZYK (1992, p. 12)

avec Mme Lambert en 1991, qu'il avait reconnu un avantage à œuvrer dans une université francophone, avec des collègues et des étudiants qui avaient, soutenait-il, une bonne connaissance des philosophes français contemporaines, et ce, « bien avant que leurs textes ne subissent les aléas des traductions et des interprétations des écoles américaines »⁴⁴⁵. Mais ce qu'il faut davantage retenir des propos qu'il a tenus lors de cette rencontre, c'est que le Québec, à ses yeux, était riche en termes historiques et le fait d'y vivre avait alimenté sa réflexion sur l'histoire réelle de l'architecture. Il a dit en ce sens :

Si les États-Unis se sont façonné une destinée et une histoire dans les décennies suivant la guerre de Sécession – et le Canada anglais éprouve encore des difficultés avec la notion même d'histoire-, le Québec pour sa part vit son histoire : il la célèbre tout en la rejetant avec passion. Vivre au Québec incite à considérer les bâtiments comme des composantes de la psyché collective et culturelle.⁴⁴⁶

Dans ce contexte, lors d'enseignements, Charney a insisté sur l'importance, comme architecte, d'apprendre à lire, mais surtout, d'apprendre à comprendre pourquoi, comment et *pour qui* les typologies des lieux et des formes historiques existaient. Charney voulait faire réfléchir librement ses étudiants sur les sources authentiques de l'architecture contemporaine québécoise. Plus précisément, comme il l'a mentionné dans son article « À qui de droit: au sujet de l'architecture contemporaine au Québec » publié en 1982 dans la revue *ARQ*, il avait demandé aux étudiants au baccalauréat en architecture inscrits à ce cours de photographier et d'analyser des lieux bâtis du Québec qu'ils jugeaient significatifs de l'architecture contemporaine⁴⁴⁷. Les étudiants étaient ainsi encouragés à prendre le temps d'observer et d'apprécier ce qui était déjà là. En fait, selon Charney, le *savoir* et le *plaisir* que procurait l'observation attentive d'un lieu bâti allaient de pair. Plus spécifiquement, il a soutenu que la recherche d'un imaginaire formel dans les choses construites familière contribuait à la « réconciliation de ce qu'on désire faire et de ce qui existe, du savoir et du plaisir du regard en architecture »⁴⁴⁸. Cela dit, plusieurs travaux des étudiants de

⁴⁴⁵ CHARNEY et LAMBERT (1991, p. 27)

⁴⁴⁶ CHARNEY et LAMBERT (1991, p. 27)

⁴⁴⁷ CHARNEY (1982)

⁴⁴⁸ CHARNEY (1982, p. 13)

Charney sont toujours conservés au CCA⁴⁴⁹. Par ailleurs, les quelques 37 photographies utilisées par Charney pour appuyer ses propos dans son article « À qui de droit » sont, pour la vaste majorité, celles de ses étudiants.

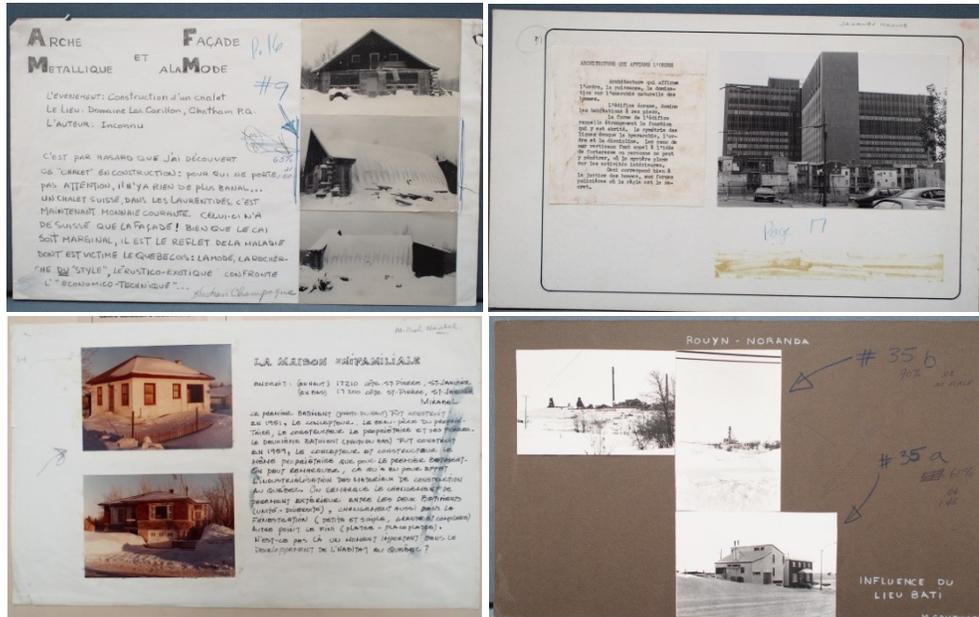


Figure 70 Travaux de Kristian Champagne, Jacques Madore, Michel Nantel et Madeleine Gauthier, cours « Design des lieux bâtis », circa 1978. Travaux conservés au CCA. Melvin Charney fonds, Collection Centre canadien d'architecture, Montréal. N° de référence : DR2012:0012:103:009. Certaines photographies ont été utilisées par Charney, dans l'article « À qui de droit » au sujet de l'architecture contemporaine au Québec », ARQ, 1982. Photo © Èlène Levasseur / avec l'autorisation du CCA.

Par l'exercice proposé dans le cadre dudit cours, non seulement Charney encourageait ses étudiants à faire de la photographie, mais, plus fondamentalement, il les avait invité à faire l'expérience critique d'œuvres bâties préexistantes.

Dès lors, les potentiels de l'expérience d'un art, telle que pensée par Dewey, étaient mis à profit de deux manières : Charney avait invité ses étudiants à faire l'expérience de la pratique d'un art pour apprendre à apprendre et pour apprendre à penser et, aussi, à faire la lecture critique d'œuvres bâties, comme

⁴⁴⁹ Plusieurs travaux sont conservés dans le dossier DR2012-0012-103-009, au CCA. Les auteurs, énumérés dans l'ordre d'apparition de leur(s) photographies respectives dans l'article de Charney (1982), sont : Michel Nantel, Pierre-Yves Séguin, Simon Labrecque, Jacques Madore, Katia Montillet, Ann-Lynn St-Cyr, Kristian Champagne, Philippe Bastien, Lucie Ruelland, Michel Coriveau, François Emery, Réjean Legault, M. Chapierre, Christiane Bergeron, Jean Duchaine, Michel Baudry, Manon Guité, Luc Mandeville, Claude Lamoureux, Denys Bérubé-Larouche, Jean Mercier, Madeleine Gauthier et François Jean.

document d'un passé, pour approcher un savoir. D'ailleurs, tel que le soulignait Carroi qui maîtrise bien la pensée de Dewey, *apprendre*, « c'est apprendre le sens des choses »⁴⁵⁰. Dewey insistait dans cette logique sur l'importance d'examiner l'histoire non pas pour savoir trivialement *ce qui a été*, mais par souci de *continuité*. Comme le récapitulait Carroi au sujet de la pensée de Dewey :

Il ne s'agit pas - sous prétexte qu'on regarde vers l'avenir - de négliger le passé, mais au contraire, de le connaître d'autant mieux qu'on prétend l'utiliser dans la construction de l'avenir. L'histoire est maîtresse d'expérience et de vie, à la condition de n'être pas seulement apprise; chaque fois que, sous telle ou telle forme, on pénètre dans l'expérience du passé, on fait de l'histoire, et chaque fois qu'on veut, avec quelque chance de succès, faire dans le présent, un travail complexe, il faut le référer à elle, non pour s'asservir à ce qui est déjà mort, mais pour servir le présent et l'avenir par une action plus efficiente et mieux ajustée.⁴⁵¹

Tel que Dewey le précisait aussi dans les dernières pages de son texte de 1938, il avait pensé la familiarité avec le passé comme « un *MOYEN* de comprendre le présent »⁴⁵². La vraie question qu'un éducateur devrait se poser, selon Dewey, était alors : comment une personne peut-elle « entrer en rapports avec le passé pour que ce commerce lui devienne un facteur important d'appréciation du présent? »⁴⁵³. S'intéresser au passé, c'est, par exemple, ce qu'Evans faisait sur le terrain à la même époque où Dewey produisait ses écrits sur l'art comme expérience. Effectivement, Evans s'intéressait au vernaculaire et, comme le soulignait Chéroux⁴⁵⁴, le vernaculaire était devenu pour lui une méthode et une source d'inspiration. S'intéresser au passé, c'est aussi ce qu'a fait Charney lors de sa propre éducation et ce qu'il a exigé de ses étudiants : il les encourageait à entrer en rapports avec le construit préexistant, et ce, par une expérience photographique critique. Cependant, comme le signalait également Dewey, l'observation du passé ne suffisait pas : « il [fallait] comprendre la *signification* de ce qu'on voit, qu'on entend et qu'on touche »⁴⁵⁵. Il était alors nécessaire, une

⁴⁵⁰ Dans la présentation de Carroi, DEWEY (1968 [1938], p. 32)

⁴⁵¹ Dans la présentation de Carroi, DEWEY (1968 [1938], p. 40-41)

⁴⁵² DEWEY (1968 [1938], p. 131)

⁴⁵³ DEWEY (1968 [1938], p. 65)

⁴⁵⁴ CHÉROUX (2017, p. 189)

⁴⁵⁵ DEWEY (1968 [1938], p. 118)

fois tous les matériaux d'une problématique amassée par l'expérience réflexive d'un passé, de formuler un jugement. Dans les mots de Dewey, un jugement devait « [synthétiser] observations et souvenirs pour en dégager la signification »⁴⁵⁶. En ce sens, Mendelsohn, lorsqu'il qui avait photographié les silos de l'Amérique du Nord, avait certes reconnu la clarté de leurs formes comme ses contemporains, dont Le Corbusier et Gropius, l'avaient fait. Mais bien qu'il se soit lui-même mesuré, dans l'espace, à leur gigantisme, il a plutôt qualifié ces formes – portant claires - d'enfantines, de maladroit, mais pleines de force primitive. En fait, ils étaient primitifs dans leurs fonctions : aspirer et cracher le grain. En ce sens, il avait davantage reconnu leur monumentalité pour leur rôle essentiel dans la distribution des céréales à l'échelle mondiale⁴⁵⁷ que leur monumentalité en termes d'échelle et de volume. De ce fait, Mendelsohn, par un jugement davantage systématique ou global que celui de Le Corbusier, avait pu approcher, dans le cadre d'une pratique réflexive de la photographie, leur essence comme monument de l'histoire mondiale agroalimentaire.

Cela étant dit, dans le cadre du cours « Design des lieux bâtis », Charney avait fait de l'expérience photographique un outil pédagogique, voire un outil de la pensée critique en architecture, tout comme elle l'avait aussi été pour lui lors de sa formation en architecture. Cette façon de faire était toutefois peu répandue dans les écoles d'architecture et même, aucune trace ne laisse croire que Charney a continué, suite à l'année 1982, à encourager ses étudiants à explorer photographiquement l'environnement bâti dans le cadre d'un travail d'analyse en architecte. Il serait intéressant de découvrir pourquoi. Mais bien que peu utilisée dans les écoles d'architecture, l'expérience artistique libre, avec divers médium, était déjà une stratégie courante dans les écoles d'arts. Par exemple, Evans, alors qu'il enseignait à Charney à Yale dans les années 1960, avait opté pour un style d'enseignement plutôt libre, sans cadre imposé. Il ne voulait pas vraiment former des photographes, mais faire découvrir aux étudiants ce qu'est l'art en partageant, par exemple, ses propres expériences⁴⁵⁸. Ses étudiants devaient tout de même présenter un portfolio à la fin du semestre, mais aucun

⁴⁵⁶ DEWEY (1968 [1938], p. 119)

⁴⁵⁷ MENDELSON (1992 [1926], p. 112-115)

⁴⁵⁸ Propos recueillis par Paul Cumming, le 13 octobre 1971, dans la maison de Walker Evans au Connecticut (EVANS, 1971)

sujet n'était imposé. Plus largement, et sans connexions apparentes avec les expériences de Charney, la photographe Hilla Becher⁴⁵⁹ affirmait ne pas avoir reçu d'enseignements stricts et rigides lors de sa formation à l'académie publique des beaux-arts de Düsseldorf dirigée Walter Breker dans les années 1950. Les professeurs encadraient leurs étudiants et attendaient plutôt, disait Becher, qu'ils développent leur propre curiosité. C'est exactement ce qu'avait d'ailleurs suggéré Dewey à la fin des années 1930 : une expérience artistique encouragerait la curiosité et la découverte chez l'étudiant⁴⁶⁰. C'est aussi exactement ce qu'a prôné Hilla Becher lorsqu'elle est devenue professeure à Düsseldorf. Cette curiosité s'était traduite chez Hilla Becher, alors qu'elle étudiait, en une dévotion pour le métal et, plus spécifiquement, pour la photographie en noir et blanc du métal, et ce, même si la photographie ne faisait pas encore partie des médiums enseignés à son académie. Becher disait même avoir été « crazy » et « absolutely obsessed » pour les objets faits de métal. Photographiés en noir et blanc, ils révélaient, affirmait-elle, des qualités esthétiques étonnantes. Elle a alors photographié des outils métalliques – elle aimait simplement leur apparence-, mais aussi de grandes structures industrielles également faites de métal. Becher classifiait aussi - comme une biologiste disait-elle-, les images produites lors de ses expériences photographiques. Elle voulait les analyser pour découvrir l'ordre des choses qui se révèle dans les images photographiques. Quelques années plus tard, elle et son conjoint Bernd Becher ont mis au jour, par leurs séries photographiques, le vocabulaire de l'architecture industrielle et vernaculaire des régions rurales de l'Allemagne. En contraste avec la photographie d'objets en métal, la photographie de la brique ne lui avait rien appris de nouveau, disait Hilla Becher. Elle a même affirmé qu'elle trouvait que les bâtiments en briques avaient l'air stupide en photographie. Or, pour Stirling, l'observation de bâtiments en briques lui avait permis d'approcher un savoir-faire architectural. Jeune architecte dans les années 1950, il s'intéressait particulièrement aux détails de la maçonnerie – et à leur fonctions - des grands entrepôts des ports anglais. Comme quoi la photographie et l'analyse visuelle des choses n'introduisent pas tout le monde aux mêmes rapports et aux mêmes savoirs.

⁴⁵⁹ BECHER et WEAVER (2013, p. 23)

⁴⁶⁰ DEWEY (1968 [1938], p. 83)

Dewey insistait, en ce sens, sur l'idée que, dans les processus éducatifs et de la formation de la pensée, ce qui comptait vraiment n'était pas la leçon apprise, mais bien les attitudes durables développées, notamment, une attitude qui résidait en le désir de continuer à apprendre et en une liberté de jugement et de création⁴⁶¹. En fait, la pensée était conçue par le philosophe comme un ajournement de l'action immédiate. Dewey citait en ce sens un « vieux dicton », disait-il, qui trouve sa place en psychologie de l'éducation : « Si vous voulez penser, arrêtez-vous ». Il expliquait :

[...] la pensée suppose l'arrêt de toutes manifestations impulsives jusqu'à ce que l'impulsion soit mise en rapport avec les autres tendances actives, de manière que soit conçu un plan plus cohérent et plus compréhensif. Quelques-unes des autres tendances actives aboutissent à l'usage de l'œil, de l'oreille, de la main qui permettent des observations objectives; d'autres s'éveillent au rappel de ce qui s'est produit dans le passé⁴⁶².

C'est précisément là que la pratique d'un art, dont la photographie, pouvait entrer en jeu. La pratique d'un art, dans un état de pleine conscience, était appréhendée comme une tendance active, entre le *penser* et le *manipuler*⁴⁶³ – ce que Dewey appelait aussi une *occupation*. Cette tendance active permettait d'ailleurs des observations plus objectives. Par exemple, la campagne photographique de Le Corbusier sur un paquebot transatlantique en 1936 peut être analysée comme une *occupation* ayant favorisé une lecture analytique des formes mécaniques et de leurs fonctions. On pourrait en dire autant des campagnes photographiques de Charney dans le bassin de la Méditerranée et dans les régions rurales du Canada. Ces expériences ont contribué à sa lecture patiente et analytique des formes de l'environnement bâti. Mais si Le Corbusier réfléchissait sur le vocabulaire visuel de l'architecture moderne, Charney, lui, en prenant le temps d'observer, réfléchissait sur l'origine des formes et sur des manières visuelles d'aborder les espaces civiques.

Se pose alors la question du rôle de l'enseignant dans le développement de la pensée critique d'un étudiant et de sa capacité à porter un jugement. D'après

⁴⁶¹ DEWEY (1968 [1938])

⁴⁶² DEWEY (1968 [1938], p. 115)

⁴⁶³ Dans la présentation de Carroi, 1947 et consultée dans DEWEY (1968 [1938], p. 22)

Dewey, le bon maître était celui qui savait outiller son étudiant pour qu'il puisse lui-même mieux comprendre et juger son milieu⁴⁶⁴. Ce genre de philosophie de l'enseignement fondée sur l'expérience s'accorde également à certaines idées pédagogiques énoncées par Moholy-Nagy. Il avait abordé la question du rôle de l'enseignant, en 1947, dans l'ouvrage *Vision in motion* et, selon lui, « le devoir de l'éducateur est de mettre en évidence les forces qui forment la société pour que l'individu doté de la connaissance des processus puisse se forger sa propre opinion et décider de sa position dans ce monde⁴⁶⁵. Dans cet ordre d'idées, Charney avait encouragé ses étudiants à porter un jugement, à la lumière de leurs propres expériences de faits bâtis au Québec, par exemple, sur les gestes accomplis lors de leur construction, sur les événements et les circonstances qui puissent les avoir fait être, et sur ce à quoi il servent. Quant à Charney, il avait lui-même clairement cherché, dans le cadre de sa propre formation, à comprendre la signification des faits bâti qu'il observait. Une part du crédit de ce trait caractéristique de Charney pourrait être attribuée à Wilson, à McGill, et à Kahn, à Yale, qui l'ont encouragé dans la poursuite de ses propres ambitions. En revanche, avant même de rencontrer Wilson et Kahn, tel que le démontrent les albums qu'il a conservés depuis son enfance, Charney a toujours été doté d'une extraordinaire curiosité et d'un vif désir d'apprendre, de comprendre et, comme Galilée⁴⁶⁶, de contribuer au savoir en refusant les anciennes théories et en expérimentant de nouvelles approches. Dès lors, il est possible d'affirmer que Charney avait été outillé, à un très jeune âge, pour analyser et juger par lui-même ce qui l'entourait. Puis, tout au long de sa pratique, il s'est affairé à mettre en images, souvent par la manipulation d'images photographiques, les bases essentielles – ou celle qu'il jugeait lui-même essentielles – de l'architecture.

4.2.2 Figuration critique et mise en jeu de l'architecture

Comme l'histoire en témoigne, Charney a expérimenté et développé diverses stratégies de lecture et d'analyse du cadre bâti – dont plusieurs photographiques – pour ensuite *mettre en jeu l'architecture*⁴⁶⁷ dans de multiples œuvres présentées à l'échelle internationale, dont en Allemagne, aux États-Unis, en

⁴⁶⁴ Dans la présentation de Carroi, DEWEY (1968 [1938], p. 27)

⁴⁶⁵ MOHOLY-NAGY (1947, p. 354), librement traduit.

⁴⁶⁶ Propos inscrit dans une coupure de journal (non référencée ni datée) collé dans un album assemblé par Charney en 1947 (il avait 12 ans). CCA item: DR2012:0011:012.

⁴⁶⁷ En référence à des termes utilisés par Charney (1991, p. 26) pour définir sa pratique.

France, en Grande-Bretagne, en Israël et en Italie. L'acte même de la création de ces œuvres peut aussi être considéré – au même titre que sa pratique de la photographie – comme une *occupation* ou une tendance active, entre le *penser* et le *manipuler*, pourrait dire Dewey⁴⁶⁸.

Dans les œuvres de Charney des images photographiques, les siennes et d'autres trouvées, ont eu différents rôles. Elles ont été l'étincelle de réflexions (notamment sur la conception de la monumentalité en architecture); des documents utiles à l'analyse des rapports entre les hommes et leur environnement; et, aussi, un support ou un médium dans la figuration critique, strate par state, de l'histoire authentique de faits urbains. Ses expériences photographiques (celles d'images et celles d'une pratique) et, aussi, les expériences d'autres qui l'ont influencé ont contribué à une recherche, pour reprendre librement les critères de qualité visuelle d'une ville selon Kevin Lynch⁴⁶⁹ - de *l'identité* des formes bâties (et leurs origines formelles, fonctionnelles et culturelle), des *structures* spatiales (et des relations entre les objets ou avec un observateur) et de la *signification* de qui est déjà là. En somme, ses expériences photographiques ont été, dans le cadre de sa pratique artistique et de son travail théorique consacrés à la discipline de l'architecture, un outil aux fonctions plurielles oscillant entre la documentation d'un avoir été qualifié d'authentique, la révélation des conventions qui régissent l'architecture et la mise en images des bases jugées *honnêtes* de l'architecture. Une courte sélection de réalisations de Charney démontrant l'omniprésence de la photographie dans son travail est présentée. Elle exemplifie des rôles de la photographie dans la mise en jeu de l'architecture que Charney a opérée et, plus largement, dans la construction de son œuvre artistique et théorique.

« Memo Séries », 1969

En 1969, Charney s'engageait dans une vaste réflexion sur la notion de monumentalité dans le cadre d'un concours organisé par le gouvernement canadien. Le gouvernement avait invité les architectes à soumettre un projet de conception d'un monument dédié à l'aviation. Le monument était pensé par le comité organisateur, *a priori*, comme un édifice servant à la fois de point de

⁴⁶⁸ Dans la présentation de Carroi, 1947 et consultée dans DEWEY (1968 [1938], p. 22)

⁴⁶⁹ LYNCH (1960)

rencontre pour les anciens combattants et un musée de l'Armée de l'Air⁴⁷⁰. Charney croyait que le fait d'envisager un édifice comme monument commémoratif était en soi un acte répressif⁴⁷¹. Pour lui, la monumentalité ne s'exprimait pas par une forme construite – forme qui, par ailleurs, était souvent empruntée à une autre culture. En fait, pour lui, chaque geste construit était susceptible d'être doté d'une connotation monumentale⁴⁷². Par exemple, Charney pouvait très bien imaginer que le lot de voitures abandonnées qu'une communauté congolaise s'était appropriés – et dont il avait montré des images (**Figure 64**) dans son article « Experimental Strategies », d'ailleurs publié en 1969, puisse être *monument*. Enfin, c'est cette monumentalité du quotidien, aussi banale ou dérangeante soit-elle, qu'il importait de mettre au jour selon Charney. C'est cette avenue qu'il a choisi d'explorer dans le cadre du concours, celle-ci contribuant d'ailleurs à restituer, dans le domaine de l'architecture, la véritable signification de la notion de monumentalité.

La ligne directrice de Charney était « d'instaurer un processus qui révélerait les caractéristiques constitutives d'un monument et d'un musée»⁴⁷³. Pour ce faire, il a cherché ces caractéristiques par l'observation attentive de photographies de la presse internationale. Il cherchait, dans les images photographiques, des faits qui évoquent, par exemple, la douleur, l'effort humain, la violence ou la terreur⁴⁷⁴. En ce sens, Charney faisait l'expérience des images, tout comme Barthes le fera dans son aventure de *La chambre claire* autour de 1980 alors qu'il recherchait, dans les photographies de sa mère, l'essence de ce qu'elle avait été pour lui, ou, pour reprendre l'idée de Shore⁴⁷⁵ (voir 2.2.2), Charney se construisait une image mentale *des* clichés observés. Notamment, Charney avait envisagé le lieu d'une catastrophe aérienne – vu en photographie – comme un site commémoratif. Ou encore, l'image de bâtiments laissés à l'abandon pouvait suggérer, selon

⁴⁷⁰ CHARNEY (1979, p. 14)

⁴⁷¹ CHARNEY (1979, p. 20)

⁴⁷² CHARNEY (1977), consulté dans MARTIN (2013b, p. 294).

⁴⁷³ CHARNEY (1998b, p. 27)

⁴⁷⁴ CHARNEY (1977), consulté dans MARTIN (2013b, p. 294).

⁴⁷⁵ Shore suggérait qu'un lecteur puisse se construire image mentale *du* cliché observé (2007, p.97)

Charney, une éventuelle reconversion⁴⁷⁶. Suite à ses recherches documentaires, Charney a produit des séries d'images-types, les « MEMO Séries »⁴⁷⁷, qui, disait-il :

[...] mettent en évidence les caractéristiques du monument et les formes qui les dénotent. Le recours aux images types permet de suggérer des expressions possibles d'un monument commémoratif, de là, son architecture, plutôt que d'imposer une solution.

Les objets élaborés dans ces images-types sont directement issus d'une conscience collective. Ce sont les individus qui les inventent, car chacun possède une expérience différente des choses bien que les mécanismes engendrant ces expériences peuvent être considérés comme identiques.⁴⁷⁸

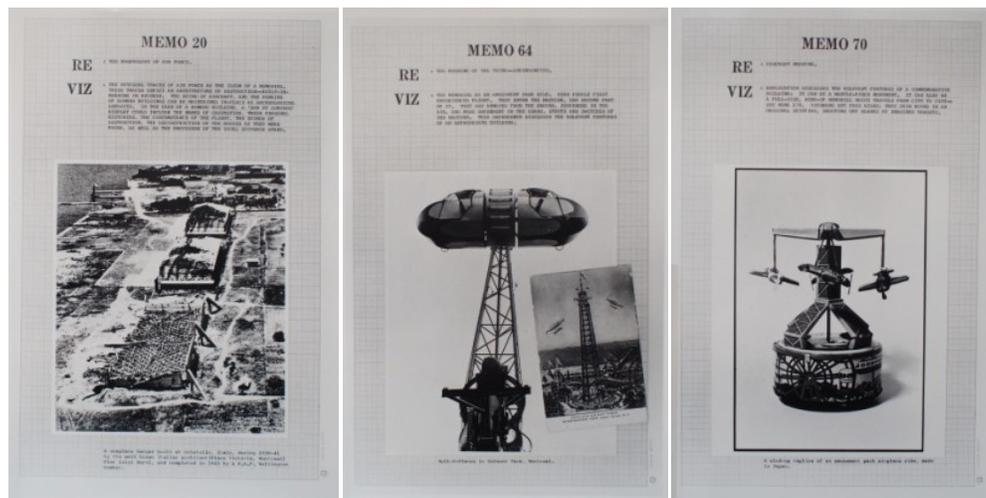


Figure 71 Melvin Charney, MEMO 20, MEMO 64 et MEMO 70. 1969-1970
© Succession Melvin Charney / SOCAN (2020). Melvin Charney fonds, Collection Centre canadien d'architecture, Montréal. N° de référence : DR2012:0012:103

Les images médiatiques trouvées par Charney présentent, en ce sens, des *monuments*; des artefacts physiques et les lieux qui sont en eux-mêmes la matérialisation (ou le document) d'un événement monumentalisé par un imaginaire collectif. Charney sera ainsi parvenu à instrumentaliser la proposition de Foucault qui suggérait, aussi en 1969, qu'un objet ou un lieu peuvent être discours dans leurs caractéristiques physiques propres – leur figure-, à titre de *monuments*. L'analyse « archéologique » - au sens où Foucault

⁴⁷⁶ CHARNEY (2000, p. 29)

⁴⁷⁷ En tant que tels, les MEMO Series consistent en 62 montages photographiques, xerox, dessins et textes sur papier quadrillé; 11 ½" x 18" chaque. Les montages ont notamment été présentés à l'Université d'Harvard en 1977.

⁴⁷⁸ CHARNEY (1979, p. 14)

concevait l'archéologie - de ces objets et ces lieux comme documents-monuments devait effectivement servir à identifier et décrire, en phase avec ce que Foucault proposait, « des types et des règles de pratiques discursives »⁴⁷⁹.

Sous d'autres rapports, la stratégie employée par Charney dans la réalisation de cette œuvre est étroitement liée à ses réflexions sur la photographie qu'il mettait à l'épreuve, la même année, dans son article « Experimental Strategies » : il avait démontré que des associations d'images pouvaient contribuer à la communication d'idées architecturales nouvelles. Et par ses associations d'images, Charney voulait sans doute provoquer le jury ou, du moins, le faire réfléchir. Néanmoins, par l'analyse d'images photographiques, Charney a approché l'essence d'une situation donnée, et par une mise en page bien structurée de ces images, il a figuré autrement la monumentalité en architecture. L'ensemble des « Memo Séries » proposait en ce sens un inventaire de symboles, des codes, invitant le spectateur à se remémorer, à se recueillir.

Enfin, par l'analyse d'archives photographiques, la mise en réseau de représentations d'artéfacts (des images types) jugés significatifs pour la collectivité et, également, par l'ajout de commentaires explicatifs, Charney a imaginé une œuvre qui défiait les règles établies de l'approche architecturale conventionnellement utilisée pour commémorer une histoire. Par le fait même, les « Memo Séries » remettaient en question les fondements de la conception de la monumentalité en architecture.

« Quelques monuments nationaux » et « Un Dictionnaire... », dès 1970

Poursuivant l'idée que les événements auxquels participent les gens ou ceux dont ils sont témoins sont riches de significations, Charney a élaboré l'œuvre « Quelques monuments nationaux » ou, en anglais « Learning from de Wire Services » - un titre ouvertement inspiré de l'étude *Learning from Las Vegas* de Venturi, Scott Brown et Izenour et qui a été l'objet d'une livre devenu célèbre publié en 1972. L'œuvre « Learning from de Wire Services » a été présentée à l'exposition « Canada-Trajectoires 73 » tenue à l'été 1973 au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris. À cette occasion, avaient été réunis de récents

⁴⁷⁹ FOUCAULT (1969, p. 189)

travaux d'artistes canadiens de différentes disciplines, dont la peinture, la sculpture, le film et la vidéo. La proposition de Charney interrogeait l'héroïcité de monuments générés par des événements photographiés et rapportés dans les médias entre octobre 1970 et mars 1973.

En amont de la production de son œuvre, Charney avait reconnu la capacité des événements à propulser des faits construits dans le champ de la conscience. Il avait notamment déjà cherché dans des photographies d'événements, lors de la conception des « Memo Séries », des éléments qu'il jugeait signifiants. Dans le cadre de la conception de « Quelques monuments nationaux », Charney s'est, par exemple, intéressé aux faits traduisant l'impact des événements sur la construction matérielle; l'ordre interne des formations construites; les mécanismes du pouvoir; l'oppression humaine infligée par l'environnement physique; etc. Ces faits visibles dans les images et décelés par Charney n'étaient cependant pas ceux que les photographes de presse avaient consciemment voulu montrer. Ces derniers photographiaient des événements (des scènes de guerre et de crime, des manifestations, les dégâts causés par le passage d'un ouragan, des événements politiques, des soirées d'inaugurations, etc.), alors que Charney analysait des faits construits qui étaient, dans les images de la presse, des arrière-plans, des accessoires, des éléments résiduels.

En tant que telle, l'œuvre « Quelques monuments nationaux », notamment présentée à Paris en 1973, était conçue comme une archive linéaire sans limite déterminée (*an open-ended archive*), disait Charney⁴⁸⁰. Elle mettait en relief un contenu qui informe, par exemple, sur diverses relations entre l'homme (autant celui au pouvoir que celui vivant en marge de la société) et l'environnement bâti. « Quelques monuments nationaux » constitue en fait la première mouture de ce qui est devenu « Un Dictionnaire... », une œuvre qui a évolué pendant une trentaine d'années. Tel que Charney parlait de ces réalisations lors d'une allocution à Harvard en 1977⁴⁸¹, à l'occasion d'une exposition où il présentait quelques travaux⁴⁸², son *dictionnaire* concernait des monuments nationaux qui

⁴⁸⁰ CHARNEY (1974), consulté dans MARTIN (2013b, p. 276).

⁴⁸¹ CHARNEY (1977), consulté dans MARTIN (2013b, p. 294).

⁴⁸² Quatre travaux de Charney ont été présentés du 3 au 30 mars 1977 à l'Université Harvard : *Memo Séries*; *Dictionnaire d'architecture : Learning from the Wire Services*; *Une histoire d'architecture - Le trésor de Trois-Rivières*; *Corridart*.

avaient à voir avec une représentation des formes construites du quotidien, plus qu'à celles institutionnalisées. « Un Dictionnaire... » était en quelque sorte, disaient-ils, « un inventaire d'images et de monuments imprégnés de significations »⁴⁸³ qui présentait une manière de voir le monde par la mise en évidence des monuments créés par les événements en dehors des pratiques architecturales. Toutefois, par l'accumulation d'images, Charney ne mettait pas en évidence les traits caractéristiques d'architectures observés comme le faisaient les Becher dans les années 1970; il mettait en évidence la substance essentielle – à ses yeux - des lieux habités.

En fait, en 2000, Charney avait rassemblé plus de 1400 demi-pages de journal contenant une photographie d'événement dans laquelle il avait repéré, disait-il en 1998, « des codes grandiloquents [se détachant] du contenu essentiel de monuments architecturaux »⁴⁸⁴. Ainsi, pour Charney, la signification d'une porte pouvait se dessiner; un arrêt d'autobus ou un caniveau devenaient un lieu de vénération. À partir des images trouvées, Charney a produit 232 planches regroupées en 9 séries - condensant la réalité complexe contenue dans les images - et organisé selon 38 thématiques générées par, par exemple, « l'état de décomposition d'un bâtiment » ou « la position des gens par rapport aux fragments de constructions »⁴⁸⁵. Soigneusement regroupées en séries, les images se définissaient les unes par rapport aux autres. L'œuvre, en tant que système formel, suggérait Charney en 1998⁴⁸⁶, était ainsi autoréférentielle, et ce, de manière analogue à un dictionnaire où des mots étaient définis par d'autres mots. Chacune des images permettait à une autre « d'accéder à la visibilité », indiquait aussi Charney, et, de ce fait, des relations nouvelles qui méritaient d'être considérées dans le domaine de l'architecture pouvaient émerger. Chevrier a d'ailleurs souligné que Charney, par cette œuvre, était parvenu à détourner « le choc de l'image en la replaçant dans l'ordre d'un savoir »⁴⁸⁷.

⁴⁸³ CHARNEY (1998d, p. 17)

⁴⁸⁴ CHARNEY (1998d, p. 19-21)

⁴⁸⁵ CHARNEY (1998d, p. 19)

⁴⁸⁶ CHARNEY (1998d, p. 19)

⁴⁸⁷ CHEVRIER (2000, p. 26)



Figure 72 Fragment d'Un Dictionnaire... de Melvin Charney, 2000
 © Succession Melvin Charney / SOCAN (2020). Images des thématiques (2) Flux, (4) Décomposition, (7) Ruines et (9) Décombres, de la série 10-19, La structure des structure. Fragment tel que représenté dans CHARNEY (2000, p. 49).

Un lien s'établit d'ailleurs entre les mécanismes de cette œuvre et les réflexions de Charney sur les usages des images par les artistes et les architectes modernes et aussi par la nouvelle avant-garde architecturale – des réflexions mises au jour dans son article « Experimental Strategies » publié en 1969 (année où il avait commencé à collectionner des images de la presse). Charney traitait notamment des photomontages de la nouvelle génération d'architectes qui s'inscrivait dans la lignée de travaux des modernes. Comme produit fini, ces photomontages étaient une construction, dans l'espace d'une page, qui favorisait un mouvement de la pensée par la mise en tension de différents objets – toute échelles confondues. De manière comparable, Le Corbusier, dans *Vers une architecture*, juxtaposait des images empruntées à des univers différents. Tous cherchaient ainsi à évoquer des idées ou provoquer, chez un spectateur, des mises en relation idéelles, des associations abstraites ou de nouvelles façons de voir le monde. En ce sens, « Un Dictionnaire... » de Charney s'inscrit dans cette généalogie de façons de faire. Grâce à l'accumulation d'informations visuelles et l'analyse du contenu d'images donnant, notamment, à voir des artefacts physiques en construction ou en destruction, Charney a identifié différentes couches d'un assemblage architectural traduisant, par exemple, l'effort humain et la douleur inhérente à la production et au maintien de cet assemblage⁴⁸⁸.

« Montréal... plus ou moins » et « The Main... », 1972

L'exposition « Montréal, plus ou moins? » dirigée par Charney a été présentée en 1972 au Musée des Beaux-arts de Montréal. Le titre de l'exposition n'aurait toutefois pas dû être « Montréal, plus ou moins? », mais bien, comme le proposait Charney dans un entretien avec René Rozon, en 1973: « Montréal... plus ou moins / Montreal ... more or less »⁴⁸⁹. Charney soutenait que le titre affiché avait été mal traduit et mal ponctué. Ce manque de rigueur avait par ailleurs été, selon Charney, une source de confusion quant à l'interprétation, par les visiteurs et les critiques, des motivations des artisans. Ce titre suggérait à tort, pensait Charney, qu'il y soit question de l'application, à Montréal, d'un modèle d'aménagement additif ou soustractif. Cependant, corrigeait Charney, l'exposition traitait *plus ou moins* de Montréal, voire « oui ou non, de Montréal ».

⁴⁸⁸ CHARNEY (1974), consulté dans MARTIN (2013b, p. 277).

⁴⁸⁹ CHARNEY et ROZON (1973)

Or, le deuxième niveau de signification concernant des problématiques de villes d'un même calibre que Montréal disparaissait à cause de la mauvaise appellation. Effectivement, tel qu'on le proposait dans le catalogue de l'événement:

Montréal et les gens qui y vivent, voilà ce qu'est essentiellement cette exposition. Mettre en évidence ce qu'est Montréal physiquement, dire ce que la ville signifie pour la majorité des Montréalais, par le biais d'une information visuelle ou écrite, tel fut le but visé⁴⁹⁰.

Cela dit, le sujet véritable de l'exposition résidait, selon Charney, «dans la relation qui existe entre la ville et la vie de ses habitants»⁴⁹¹. La mise en espace de l'exposition reflétait d'ailleurs, selon Charney, les interactions entre la ville et les gens qui l'habitent. L'exposition traitait, par exemple, de la destruction rapide de la culture amérindienne au XVIIe siècle (Charney disait toutefois «culture indienne») et de celle de secteurs d'habitation pour la construction d'une autoroute en 1972; de la crise du logement; de la violence urbaine; et de la culture dans les villes. L'exposition se consacrait ainsi à un quotidien visuel populaire que Charney explorait depuis quelques années, notamment, à travers une pratique de la photographie. L'exposition était aussi en elle-même un commentaire critique : elle voulait dénoncer, d'une part, un urbanisme jugé déshumanisé et dangereux et, d'autre part, un courant de pensée dominant qui faisait des musées d'art un lieu s'adressant à une culture d'élite. Bref, par cette exposition, Charney voulait faire entrer la rue et les gens ordinaires dans un musée d'art. En ce sens, un rapprochement s'observe entre la conception de ce que devrait être un musée selon Charney et celle de Dewey. Ce dernier, en 1934, dénonçait dans son ouvrage *Art as Experience* la montée du capitalisme qui «a exercé une influence puissante sur le développement du musée comme foyer pour accueillir les œuvres d'art et sur l'idée que celles-ci sont à séparer de la vie quotidienne»⁴⁹². Dans le même ordre d'idées, dans l'exposition chapeautée par Charney, l'art invitait les gens ordinaires à redécouvrir, en pleine conscience, «ce qui est vu dans la ville»⁴⁹³.

⁴⁹⁰ CHARNEY (1972, p. 8)

⁴⁹¹ CHARNEY (1972, p. 12)

⁴⁹² DEWEY (2010 [1934], p. 37-38)

⁴⁹³ CHARNEY (1972, p. 12)

Dans le cadre de l'exposition « Montréal, plus ou moins? », Charney a présenté son œuvre « The Main... », un panorama composé de vingt-sept photographies coupées et ajustées du boulevard Saint-Laurent. Le montage photographique de Charney reprend à la lettre la grammaire de « On the Sunset Strip », qu'Edward Ruscha avait produit en 1966 et dont Charney avait présenté un segment dans son article « Experimental Strategies : Note for environmental design » publié en mars 1969 dans le journal de Yale, *Perspecta*. Au sujet de cette œuvre de Ruscha, il l'avait produite dans le but initial de documenter les mutations du célèbre boulevard hollywoodien – le photographe a d'ailleurs refait le même relevé photographique au moins cinq années différentes⁴⁹⁴. Ruscha avait capté les façades des bâtiments, frontalement, grâce à un appareil Nikon fixé à un camion utilitaire (un pickup truck). En particulier, le relevé réalisé en 1966 a été l'objet d'une publication méticuleusement conçue tirée à seulement 1000 exemplaires où le panorama du *strip* d'Hollywood est présenté en un peu plus de 8 mètres de long, soit 27 pieds de papier plié en accordéon⁴⁹⁵.

Il faut aussi se rappeler que le groupe d'architectes formé par Venturi, Scott Brown et Izenour, dans le cadre de leur étude *Learning from Las Vegas* débutée à l'automne 1968 à de l'École d'art d'architecture de Yale, avait été influencé par le travail photographique de Ruscha. L'un des étudiants, Douglas Southworth, qui a par ailleurs personnellement rencontré Ruscha dans son studio de Los Angeles⁴⁹⁶, a aussi produit un tel panorama. À la manière du *Sunset Strip* de Ruscha, il a donc construit un montage photographique donnant à voir les deux côtés de la rue en vis-à-vis, un des côtés étant, en conséquence, montré à l'envers. C'est aussi à l'aide de caméras fixées à une voiture – comme l'avait fait Ruscha - qu'a été produit un enregistrement quasi objectif de chacun des côtés de la Route 91 qui relie l'aéroport au centre de la ville. Ainsi prises du centre de la rue, les images photographiques révélaient certains aspects de la ville qui n'avaient auparavant presque jamais suscité de discussions dans le milieu de l'architecture, notamment, les relations souvent chaotiques entre les multiples éléments qui se juxtaposent dans le paysage de la ville.

⁴⁹⁴ RUSCHA et MITCHUM (1979), entretien consulté dans RUSCHA (2010, p. 85-89).

⁴⁹⁵ PHILLPOT (1999)

⁴⁹⁶ SALOMON et KROETER (2013)

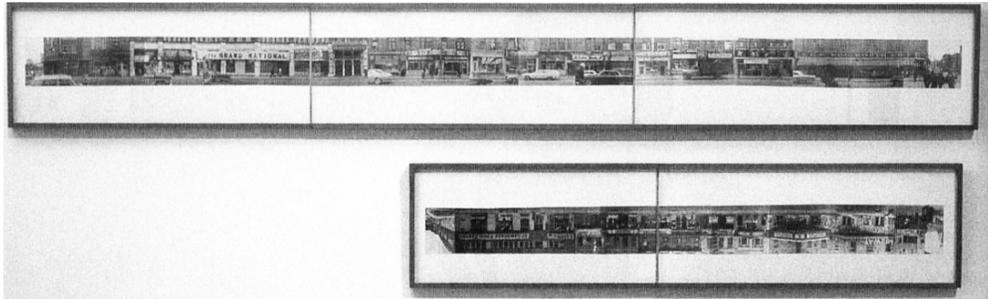


Figure 73 Vue du panorama *The Main... Montreal, November 16th 1965, 1972*, de Melvin Charney
 © Succession Melvin Charney / SOCAN (2020). Panorama photographique tel qu'assemblé par Charney et présenté en 1972. Image repérée dans Landry (2002, p.34).

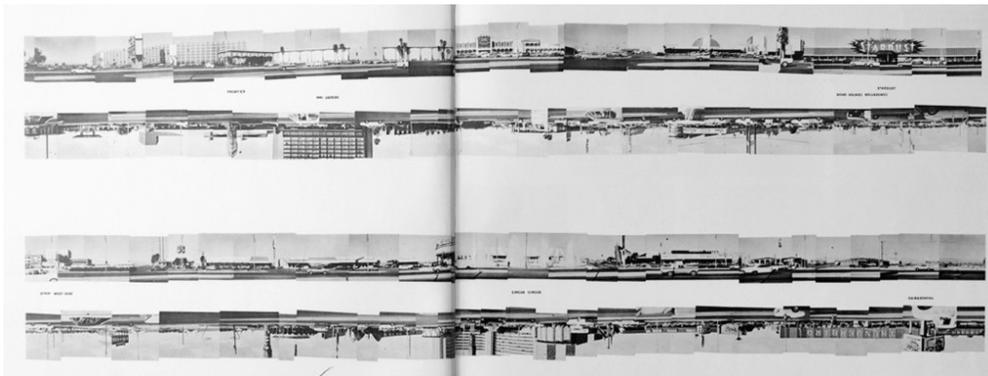


Figure 74 Détail d'An 'Edward Ruscha' *elevation of the Strip*, Douglas Southworth, avant 1972
 Dans Venturi, R., Scott Brown, D. et Izenour, S. (1972) . *Learning from Las Vegas*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, illus 65, pp 28-29. Courtoisie de The MIT Press.

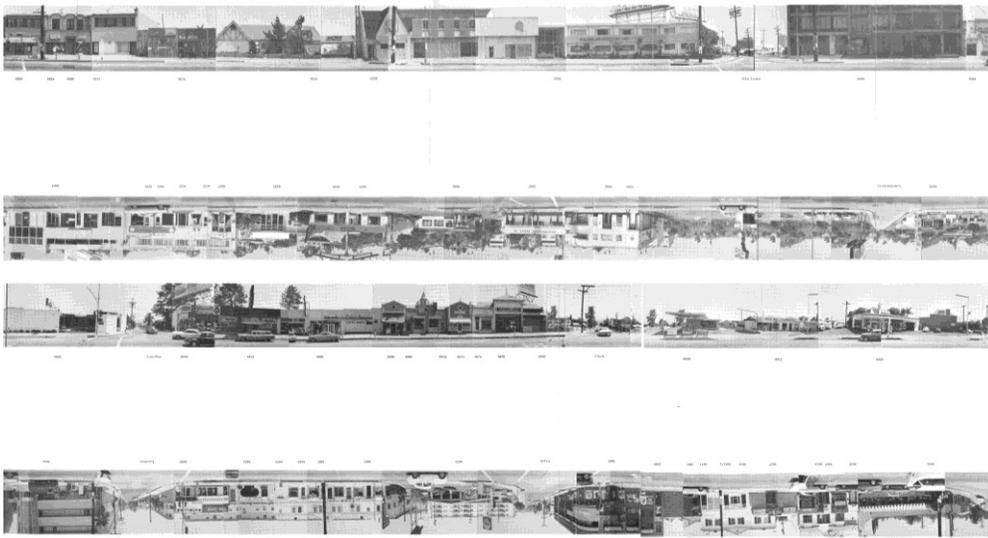


Figure 75 Détail d'*Every building on the Sunset Strip*, Edward Ruscha, 1966
 © Ed Ruscha. Courtoisie de l'artiste et Gagosian.



Figure 76 Vue du livre *Every building on the Sunset Strip*, 1966, d'Edward Ruscha, n/d
© Ed Ruscha. Courtoisie de l'artiste et Gagosian

En ce qui a trait à la réalisation, par Charney, de l'œuvre « The Main... », l'architecte montréalais avait photographié (à pied) les deux côtés d'une rue commerciale. Tout comme Ruscha et Southworth, il a ensuite présenté les panoramas nord et sud en vis-à-vis, un à l'endroit, l'autre à l'envers. Or, le titre même de son œuvre réalisée en 1972 « The Main... Montreal, November 16th 1965 », annonce que les photographies du boulevard Saint-Laurent avaient été prises en novembre 1965 - moment qui coïncide avec la participation de Charney au cours d'Evans, à Yale. Cela dit, Charney avait réalisé son relevé photo avant que Ruscha et Southworth aient assemblé les leurs. Toutefois, Charney n'a procédé au montage et à la disposition des panoramas qu'en 1972, soit, après Ruscha et Southworth. Cela explique peut-être pourquoi les segments nord et sud du panorama photographique « The Main... » n'étaient pas de la même longueur; Charney n'avait peut-être pas imaginé, en 1965, les présenter en vis-à-vis. Charney a ensuite réutilisé cette même technique de montage pour présenter un segment signifiant de la rue Sherbrooke, entre autres occasions, lors de son exposition « Other Monuments : The Work of Melvin Charney », en 1977, à l'Université Harvard. À cette occasion, les segments représentés des deux côtés de la rue étaient de même longueur, tel qu'en témoignent des photographies prise par Alexander Tzonis⁴⁹⁷.

⁴⁹⁷ Une photographie attribuée à Tzonis est présentée dans l'ouvrage *Paraboles et autres allégories - L'œuvre de Melvin Charney*, en page 28.



Figure 77 Photographies de diapositives d'Alexander Tzonis de vues de l'exposition « Other Monuments : The Work of Melvin Charney », Université Harvard, 1977
 © Alexandre Tzonis / SOCAN (2020)
 Diapositives repérées dans Melvin Charney fonds, Collection Centre canadien d'architecture, Montréal.
 N° de référence : DR2012:0012:083 :001. Photo © Élène Levasseur / avec l'autorisation du CCA.

Ultérieurement, dans un écrit publié dans un ouvrage du MACM, Charney attache les fils de quelques idées et façons de faire qu'il avait explorées à l'époque où il avait fait son relevé photo du boulevard Saint-Laurent :

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 la 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 des 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 [...]. 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 [...]⁴⁹⁸.

⁴⁹⁸ CHARNEY (2002, p. 34)

Dans cet extrait, se lit notamment l'évolution d'une réflexion de Charney quant à la manière de regarder (et de photographier) la ville. Alors qu'en 1956, dans le cadre de son essai *Of City and Man*, Charney s'intéressait à l'idée de l'*intérieur urbain* formé par le vide de la rue, en 1965, Charney considérait maintenant cet espace comme un lieu, un objet, un espace intérieur digne de ses fonctions sociales et culturelles. Bref, dans les années 1950, il cherchait à photographier et *montrer* la rue comme un *vide* : les images qu'il produisait, comme traces, présentait des matériaux, des relations spatiales, des jeux de lumière. En revanche, à partir du milieu des années 1960, par l'exercice de sa pratique photographique, il *regardait* et *marchait* la rue – ce *lieu défini*. En ce sens, « The Main... » ne concernait pas les spécifiquement les façades bâtiments photographiés et leur matérialité, elle traduisait davantage la perception de Charney de la rue comme objet dans toute sa spécificité de lieu « intérieur » habité par des gens.

« Une Histoire... Le Trésor de Trois-Rivières », 1975

Une photographie – qui n'était toutefois pas la sienne - a provoqué une percée méthodologique clef chez Charney au milieu des années 1975. Cette photographie – d'ailleurs mise en réseau, par Charney, sur le mur de son atelier avec d'autres évidences historiques des sources de l'architecture québécoise (**Figure 68**)- accompagnait à l'origine un texte d'Hélène Gosselin Geoffrion publié dans *Architecture/Concept 30* au printemps 1975. Comme image trace, elle donnait à voir un segment de rue Sainte-Geneviève, à Trois-Rivières. Charney a été fasciné par l'une des maisons, celle du 1085, rue Sainte-Geneviève. Il avait décelé le contenu formel de cette construction. Elle était dotée, croyait-il, d'une lourde charge symbolique : son volume reproduisait la structure essentielle d'un temple classique, voire d'un tombeau, et les ouvertures de la façade lui rappelaient celles des portiques des architectures mésoaméricaines⁴⁹⁹. Charney avait également découvert, dans l'agencement des cadres de la porte et des fenêtres, une croix massive, symbole de la religion catholique. Bref, par l'expérience attentive d'une image photographique, Charney avait découvert un véritable *document-monument* – le 1085 rue Sainte-Geneviève.

⁴⁹⁹ CHARNEY (1979, p. 32)

Charney a ensuite mis en dessins ses observations directement sur une reproduction de ladite photographie. Il s'est aussi déplacé sur les lieux, disait-il, pour mieux connaître cette maison et, aussi, pour photographier ses environs. Au sujet de son exploration sur la rue Sainte-Geneviève, il a dit, dans une publication datée de 1977, s'être rendu compte qu'elle avait été démolie en 1974⁵⁰⁰. Ce constat lui offrait d'ailleurs un appui comme quoi les quartiers populaires – bien que doté d'attributs monumentaux – avaient peu de valeur aux yeux des gens qui gouvernent. Or, cette maison existait toujours, et en 2017 elle était encore là. Toutefois, la maison voisine n'est plus. Nonobstant cette confusion, Charney avait remarqué que cette maison, malgré que ses formes faisaient référence à des éléments dits monumentaux, elle était très petite, ses murs étaient minces et ses matériaux, pauvres⁵⁰¹. En ce sens, la matérialité de cette maison informait sur la vie des gens modestes qui l'avaient construite et habitée. Mais la meilleure façon de réellement *connaître* cette architecture était, selon Charney, de faire l'expérience de cette maison par les gestes de sa construction; il fallait la reproduire en assemblant physiquement une figure d'elle-même, en bois, grandeur nature. Par cette œuvre, Charney a d'ailleurs dit avoir donné naissance à un totem, à « une effigie de l'objet même »⁵⁰². Selon lui, l'acte de construire ritualisait et donnait une signification à la pièce qu'il analysait.

Charney a suggéré que ce travail lui a permis d'approcher la vie des gens, du moins, mieux que les institutions culturelles ont pu le faire. Ayant tenu ces propos, il n'est pas anodin d'ajouter que son œuvre politisée a été grandement critiquée, justement, par les institutions culturelles. La critique reçue confirmait d'ailleurs un fondement de la pensée de Charney: les institutions du Québec avaient renoncé à la mémoire collective et ne reconnaissaient pas la juste valeur de l'architecture contemporaine de leur propre territoire. Selon Charney, la critique venue des institutions montréalaise était ainsi liée au fait que la culture niait la conscience de son peuple et, en conséquence, les gens n'étaient pas

⁵⁰⁰ CHARNEY (1977)

⁵⁰¹ CHARNEY (1977; 1979, p. 32)

⁵⁰² CHARNEY (1979, p. 32)

capables de voir que leur propre ville étaient devenue une mine à ciel ouvert où les ressources étaient vendues aux spéculateurs étrangers⁵⁰³.



Figure 78 Melvin Charney, *Une histoire... Le trésor de Trois-Rivières*, 1975
 © Succession Melvin Charney / SOCAN (2020). Dessin, crayon de couleur et cire sur photographie n/b, repéré dans CHARNEY (1991, p. 58); Construction en bois, 3,8 × 2,88 × 4,31 m. Photo © Yvan Boulerice, *Vue de l'installation au Musée d'art contemporain de Montréal*, 1975.



Figure 79 Photographies du 1085 rue Sainte-Geneviève, Trois-Rivières, 1975-2017
 Hélène Gosselin Geoffrion, « Trois-Rivières / Centre-Ville : Projet Urbain, *Architecture/Concept* 30, no 328 (mars-avril 1975), p. 22, image tirée de l'article de George Baird (2013, p. 12) – la photographie, dans la publication originale, s'étend à la page 23 ; Cécile Baird, *1085 rue Sainte-Geneviève, Trois-Rivières*, 1982, image tirée de l'article de Louis Martin (2013c, p. 230); Capture de Google Street View, *1085 rue Sainte-Geneviève, Trois-Rivières*, 2017; Capture de Google Street View, *Fragment de la rue Sainte-Geneviève, Trois-Rivières*, 2017.

⁵⁰³ CHARNEY (1977), consulté dans MARTIN (2013b, p. 301).

« Corridart » et « Les maisons de la rue Sherbrooke », 1976

Charney a été à la tête, en 1976, de « Corridart » un projet d'exposition lui aussi très critique et qui n'a pas été épargné par la critique, en particulier, de l'administration de la Ville de Montréal. « Corridart » - le projet qui a, par ailleurs, rendu Charney célèbre, soulignait Baird⁵⁰⁴ - répondait en quelque sorte à ce que Charney avait entrepris en 1972 avec l'exposition « Montréal, plus ou moins? ». Alors que dans la première exposition il a fait entrer la ville et la rue dans le musée, avec « Corridart » en 1976, il a fait sortir le musée et l'art dans la rue. Dans le cadre de ce projet, Charney avait d'ailleurs défini la rue non pas comme un vide de la ville, mais bien comme un lieu intérieur, « un élément d'ensemble » qui fournissait « un lien commun entre les gens » et, ajoutait-il, le trottoir y agissait comme un objet « canalisant les mouvements des piétons »⁵⁰⁵ - une réflexion qui s'approche de celles des nouvelles avant-gardes des années 1960, en particulier celles mises au jour par Archigram.

L'exposition installée sur un tronçon de la rue Sherbrooke et qui retraçait de différentes manières l'histoire réelle de cette artère structurante de la ville, a violemment été démantelée de nuit à l'aube des Jeux Olympiques de 1976, et ce, par des employés de la Ville mandatés par le maire Drapeau. Le gouvernement Bourassa s'est indigné devant la décision de Drapeau, une décision qui avait aussi provoquée de cinglantes réactions de la part des communautés artistiques et architecturales.



Figure 80 Melvin Charney, *Les Maisons de la rue Sherbrooke*, 1976.
Dessin : Melvin Charney, *Les Maisons de la rue Sherbrooke*, 1976. © Succession Melvin Charney / SOCAN (2020).
Melvin Charney fonds, Collection Centre canadien d'architecture, Montréal. N° de référence : DR1984:1571;
Photo © Gabor Szilasi, *Détail de l'installation*, 1976, repérée dans CHARNEY (1991, p. 74);
Photo © Yvan Boulerice, *Démolition des Maisons de la rue Sherbrooke*, 14 juillet 1976.

⁵⁰⁴ BAIRD (2013, p. 13)

⁵⁰⁵ CCA item DR1994:0015:012, document produit dans le cadre de l'exposition « Corridart », octobre 1975.

La contribution de Charney pour « Corridart » était « Les maisons de la rue Sherbrooke ». Charney désirait, par cette œuvre, « tirer parti d'un site en ruine et de mettre en évidence sa forme urbaine : la configuration des maisons à l'intersection de deux rues principales »⁵⁰⁶. Après avoir créé une nouvelle image en dessinant sur une image photographique, puis en y apposant l'image-miroir d'une façade toujours existante, Charney a assemblé une façade grandeur réelle en contre-plaqué et bois brut à la manière, disait-il, des panneaux d'affichages. Les ouvertures laissées béantes et l'échafaudage suggéraient, toujours selon Charney, un édifice délabré ou en construction. Charney y voyait en ce sens « une dialectique entre conception et exécution »⁵⁰⁷. De plus, cadrant à nouveau l'emprise de la rue Saint-Urbain, l'œuvre de Charney devait orienter l'œil du passant vers ce qui clôt la percée visuelle : la Cathédrale Notre-Dame. Il recréait ainsi, à la jonction de deux artères importantes, un square, une structure urbaine dont l'existence entraîne son lot de significations et qu'il comparait à la Piazza del Poppolo à Rome et à la Place de la Concorde à Paris⁵⁰⁸.

En complément de l'installation « Les maisons de la rue Sherbrooke », Charney a présenté quelques planches dans lesquelles il exposait ses réflexions, dont une approfondie dans le processus de création entourant « Une Histoire... Le Trésor de Trois-Rivières ». Il avait notamment dénoté une certaine tendance des gens ordinaires à octroyer un caractère monumental à la façade de leur maison. De la sorte, les façades de ces constructions, de par leur stature, créait un écran à la voie publique. À ce sujet, Charney avait inscrit sur une planche intitulée « Une histoire... Les "billboards" de la rue », où figuraient des photographies prises en 1975 et d'autres de sources inconnues dont la représentation d'un décor de cinéma, que « les gens trouvent des images collectives à travers une expression québécoise véritablement [sic] nord-américaine.... L'avant de chaque maison appartient à la rue.... Un écran public, un "billboard" »⁵⁰⁹. Charney avait choisi, pour rendre plus explicite son idée, des prises de vue obliques laissant ainsi se révéler l'aspect placardé des frontons ornementaux - et héroïques - encadrant la rue, ce lieu intérieur.

⁵⁰⁶ CHARNEY (1979, p. 42)

⁵⁰⁷ CHARNEY (1979, p. 42)

⁵⁰⁸ CHARNEY (1979, p. 42)

⁵⁰⁹ CHARNEY (1979, p. 33)



Figure 81 Melvin Charney, *Une histoire... Les «billboards» de la rue*, 1975
 © Succession Melvin Charney / SOCAN (2020). Photomontage, crayons de couleur publié dans CHARNEY (1979, p. 33); plusieurs diapositives de ce photomontage sont conservées dans le dossier DR2012 :0012:83-001, au CCA, mais la photographie au centre en haut et celle au coin supérieur droit sont manquantes. Ces dernières figures sur les planches présentées en complément de l'installation « Les maisons de la rue Sherbrooke », en 1976.

« Fragments », 1977

Dans une certaine continuité avec ce qu'il avait débuté dans « Une Histoire... Le Trésor de Trois-Rivières » et dans « Les maisons de la rue Sherbrooke », c'est-à-dire, repositionner la signification des choses dans les choses elles-mêmes, Charney a manipulé et retouché, selon diverses techniques, plusieurs photographies qu'il a prises lors de ses campagnes photographiques en marge des zones densément peuplées. Ces images manipulées, dont il en a regroupées plusieurs sous l'intitulé général « Fragments »⁵¹⁰, peuvent être comparées, techniquement parlant, aux photographies retouchées de Le Corbusier : les deux hommes dessinaient ou peignaient directement sur la surface d'une photographie pour mettre en évidence certains traits des bâtiments représentés. Toutefois, si Le Corbusier peignait sur des représentations de ses propres réalisations et autres bâtiments – dont les silos par exemple – pour montrer la pureté de leurs volumes, Charney intervenait sur les images de bâtiments vernaculaires pour mettre en évidence leurs traits génétiques et caractéristiques. À ce sujet, Charney a dit avoir expérimenté « avec des images frontales de bâtiments » pour « tirer le bâtiment vers l'avant dans l'image photographique de façon à le mettre en relation avec "lui-même" dans son

⁵¹⁰ CHARNEY et LATOUR (1991, p. 62)

image »⁵¹¹. En d'autres mots, il exprimait l'essentiel, cherchant à découvrir et de mettre évidence leurs formes primaires, voire, iconographiques.



Figure 82 Melvin Charney, *Fragments [1]*, 1977.

© Succession Melvin Charney / SOCAN (2020). *La maison de Rivière-des-Prairies*, Crayon de couleur et mine de plomb sur photocopie d'une photographie (CHARNEY et LATOUR, 1991, p. 65); *Fragments...Series*, Montage épreuves argentiques à la gélatine et crayon de couleur sur photocopies de photographies, Planches 2, 1 et 17 (CHARNEY et LATOUR, 1991, p. 63)

« Paraboles », 1990

Une photographie prise à Trois-Rivières en 1975, « Pichette Nettoyeur »⁵¹², a également été l'étincelle d'une importante réflexion critique de Charney, à la fin des années 1980, sur la spécificité des formes construites et leurs systèmes de référence. Charney avait dénoté, dans la scène captée, un processus de configuration urbaine :

Les trois éléments clefs de cette image - la boîte, les logements, les silos – évoquent trois courants métaphoriques dans notre conception des choses bâties : la structure héroïque et délibérée, la configuration des 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

⁵¹¹ CHARNEY (2002, p. 67)

⁵¹² CHARNEY (2002, p. 56)

troisième n'est qu'un affluent de la deuxième, et la première et la deuxième sont des composantes binaires d'une même continuité⁵¹³.



Figure 83 Melvin Charney, *Pichette Nettoyeur*, Trois-Rivières, 1975
© Succession Melvin Charney / SOCAN (2020). Photographie publiée dans LANDRY (2002, p. 56)

Cette construction conceptuelle de Charney s'est matérialisée, une quinzaine d'années après la prise de cette photographie, en une série de photographies peintes dans lesquelles, disait-il, la « composante narrative [...] a à voir avec l'élucidation de niveaux de sens insoupçonnés, dont les liens entre eux révèlent et confronte la substance des photographies initiales »⁵¹⁴. En fait, les trois objets principaux de la photographie - un bâtiment de service en bois, un immeuble à logement et les réservoirs cylindriques - lui évoquaient «trois courant métaphoriques clés ». Charney a donc travaillé et retravaillé ces figures sur la photographie, disait-il, « comme pour épuiser l'image et en supprimer le contenu »⁵¹⁵. La photographie de départ est ainsi devenue, en 1990, le support d'une série d'œuvres dont les « Parabole... Trois-Rivières » et « Dancing De Stijl : Study » où Charney a formalisé – ou figuré- les strates historiques observées et dans lesquelles se découvrent des références au suprématisme de Malevitch, à

⁵¹³ CHARNEY (2002, p. 56)

⁵¹⁴ CHARNEY (2002, p. 90)

⁵¹⁵ CHARNEY (2002, p. 90)

De Stijl et à Duchamp⁵¹⁶. En parallèle, Charney a aussi réalisé, entre autres photographies peintes, « In Flight... De Stijl as a Prairie Dog » à partir d'une photographie, prise dans les années 1970 d'un bâtiment commercial des Prairies canadiennes et « Parabole No. 4... Ségeste » sur la surface de la photographie, datant de son voyage d'étude, d'un temple en Sicile.



Figure 84 Melvin Charney, *Parable no.5... Trois-Rivières*; *Parable no.6... Trois-Rivières*; *Parable no.7... Trois-Rivières*, 1990

© Succession Melvin Charney / SOCAN (2020). Photographies peintes publiées dans LANDRY (2002, p. 90-93)

En 1989, Charney avait également initié la production d'autres « Paraboles »⁵¹⁷. Les « sites »⁵¹⁸, disait-il, des nouvelles interventions n'étaient pas l'une de ses photographies, mais des images médiatiques collectées dans le cadre d'« Un Dictionnaire... ». Les images lui avaient suggéré une autre image, voire elles lui avaient « murmuré »⁵¹⁹ ce dont elles avaient besoin, ce qui a incité Charney à mettre en forme « les constructions mentales présentes dans l'image initiale »⁵²⁰. Ces nouvelles « Paraboles » abordaient, selon Charney, « des images de non-événements qui se déroulent dans des non-lieux »⁵²¹. Charney avait ainsi revisité des images d'une manière comparable à celle du photographe et artiste conceptuel Ruscha à la fin des années 1970, en particulier, lorsqu'il produisait ses œuvres peintes inspirées de sa propre photographie d'une station-service

⁵¹⁶ CHARNEY (2002, p. 94)

⁵¹⁷ Près d'une quarantaine de photographies peintes sont présentées dans l'ouvrage du MACM (Landry, 2002) et une trentaine illustre « Les Paraboles » (CHARNEY, 1998c).

⁵¹⁸ CHARNEY (1998a, p. 73)

⁵¹⁹ CHARNEY et SIDDIQUI (2009, p. 34), propos recueillis les 4 et 5 janvier 2008.

⁵²⁰ CHARNEY (1998a, p. 73)

⁵²¹ CHARNEY (2002, p. 99)

(**Figure 16**). Alors que la station service photographié en 1962 était intacte, dans la représentation qu'en a faite Ruscha en 1966, elle était désormais la proie des flammes (**Figure 17**). D'ailleurs, Ruscha a mentionné, lors d'une entrevue en 1988, qu'il arrivait que des images nouvelles sortent d'un de ses livres de photographies pour venir s'incorporer à ses tableaux⁵²². Quant à ses propres œuvres peintes, Charney a, par exemple, expliqué que certaines photographies de la presse lui avaient suggéré une « réalité stimulante » où, d'une part, les plans suprématistes qui avaient « depuis longtemps atterri en catastrophe » et, d'autre part, la table d'échecs de Duchamp signalant « la tradition déclinante des Lumières et du rationalisme » s'étaient rencontrés dans les formes des débris d'avions écrasés à Diên Biên Phu, à Los Angeles ou à Guatemala City⁵²³. D'autres l'avaient invité à imaginer des « maquettes [échappant] à l'emprise de leurs auteurs et les [engloutissant] dans les conséquences des processus qu'ils [avaient] déclenchés », ou encore, une tour à bureaux des années 1970 qui semblait « se fondre au RCA Building des années 1930 [...], alors que les *Architectones* de Malevitch [flottaient] autour »⁵²⁴. Aussi, des images de zones industrielles désaffectées insufflaient la vision de « walking stiffs » (des macchabés qui marchent) parcourant des quartiers ouvriers abandonnés⁵²⁵.

Charney mettaient ainsi en figure les constructions de son esprit induites à la lecture des images. Sontag disait d'ailleurs que les photographies étaient « d'inépuisable incitations [...] à fantasmer »⁵²⁶, certes. En revanche, l'imaginaire révélé par Charney dans ses photo-peintures demeurait toujours étroitement lié à une recherche architecturale : il y mettait en relief « les thèmes primaires d'une iconographie contemporaine et les conventions qui conditionnent [le] champ visuel »⁵²⁷.

⁵²² RUSCHA et FEHLAU (1988), propos repérés dans RUSCHA (2010, p. 177).

⁵²³ CHARNEY (2002, p. 94-97)

⁵²⁴ CHARNEY (2002, p. 99)

⁵²⁵ CHARNEY (2002, p. 105)

⁵²⁶ SONTAG (2008 [1977], p. 41-43).

⁵²⁷ CHARNEY (2002, p. 86)

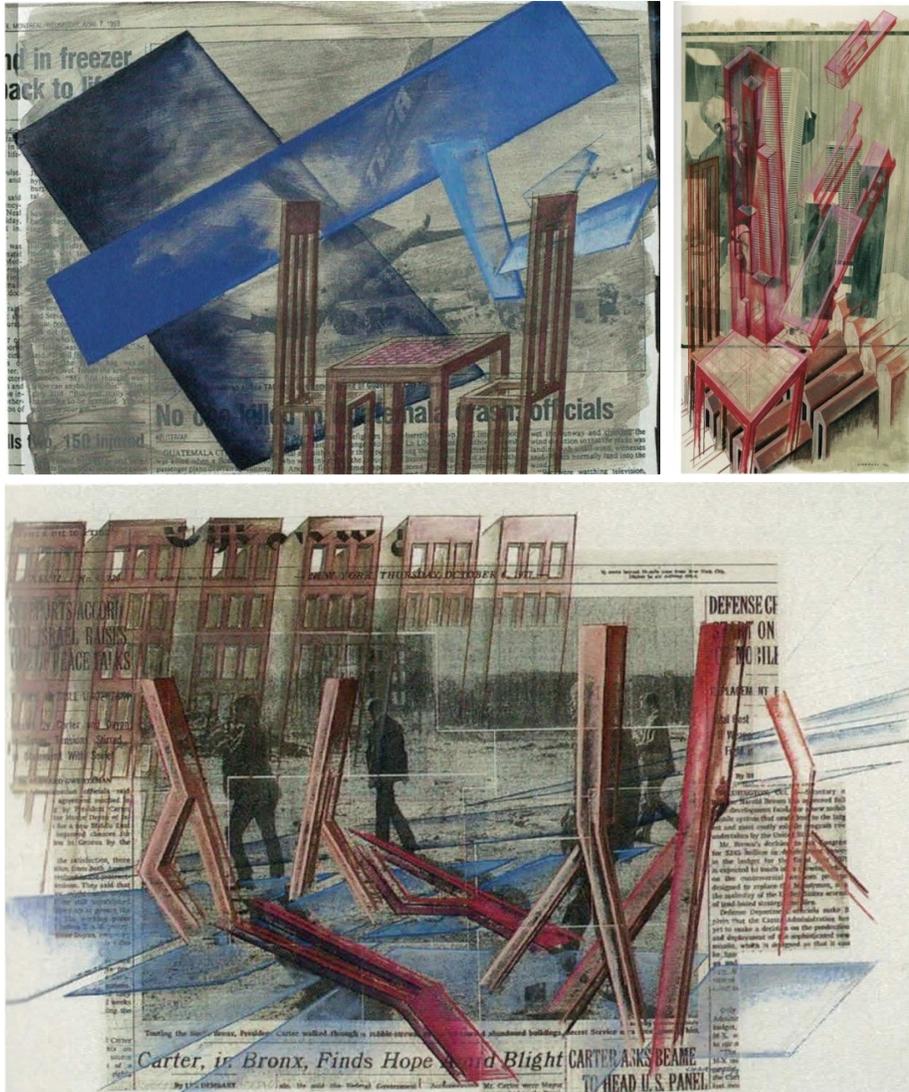


Figure 85 Melvin Charney, *In Flight Series... TACA, Guatemala City, 1993, 1994; Parable No. 11... so be it, 1992; Walking Stiffs... Strutting through the embers, 1993.*
 © Succession Melvin Charney / SOCAN (2020). Photographies peintes publiées dans LANDRY (2002, p. 97, 101, 105)

« Jardin du CCA », 1987-1990

À la même époque - voire même un peu plus tôt - où Charney « épousait » des images photographiques pour en faire des « Paraboles », il appliquait une technique similaire à l'échelle d'un site urbain. Ce site, laissé vacant suite à l'aménagement de voies rapides au cœur de Montréal, est devenu le « Jardin du CCA ». Charney a d'ailleurs spécifiquement parlé de ce projet en termes de « parabole urbaine »⁵²⁸.

⁵²⁸ CHARNEY (1998a, p. 119)

Charney a, pour ainsi dire, épuisé le site montréalais pour en supprimer (ou en exprimer) un contenu caché entre les différentes couches de mémoire qui le constituaient. Il en a retenu des composantes essentielles « comme transfigurations de la ville elle-même »⁵²⁹. Si Charney comparait, en 1976, le square imaginé à l'angle des rue Sherbrooke et Saint-Urbain à la Place de la Concorde à Paris, il voyait maintenant une correspondance entre les figures urbaines que constituent, d'une part, le site enclavé entre le boulevard René-Lévesque et l'autoroute Ville-Marie et, d'autre part, l'emplacement des Buttes-Chaumont à Paris qui, lui, avait antérieurement logé carrière, abattoir et voies ferrées. Ces deux sites, suggérait Charney, ont ensuite été transformés « en figures idéales de verdure dans le but de sauver la réalité de la vie urbaine »⁵³⁰. En ce sens, Charney avait pensé l'organisation du jardin selon l'ancien système de répartition des terres et y a conçu et installé des éléments végétaux – la nature étant en soi une structure culturelle dans le paysage montréalais. En particulier, il a intégré à son projet un tout nouveau verger; il soulignait ainsi la présence de pommiers, au début de XIXe siècle, sur ce site. Aussi, l'arcade créée était un miroir de la façade de la maison Shaughnessy, conçue par William T. Thomas en 1874. Cette maison a par ailleurs été conservée, restauré et intégrée au nouvel édifice du CCA, ouvert en 1989, conçu par Peter Rose, Phyllis Lambert et Erol Argun.

Charney a également conçu des *colonnes allégoriques* qui, notamment, évoquaient « l'architecture de divers édifices qu'on peut voir du belvédère »⁵³¹. Dans ces colonnes sont figurés, entre autres éléments, les maisons québécoises et les logements ouvriers; les silos à grains (symbolisant, outre le port de Montréal, le mouvement moderne en architecture); un « temple-silo » (comme un commentaire sur les écrits des architectes modernes et, en particulier, ceux de Le Corbusier et de Mendelsohn); des cheminées de l'ère industrielle; les églises à deux clochers et les structures des aciéries des quartiers adjacents, etc.⁵³² Charney avait ainsi fait se joindre les lexiques de deux discours architecturaux distincts : l'un étant dérivé de la théorie et des bases de

⁵²⁹ CHARNEY (1998a, p. 125)

⁵³⁰ CHARNEY (1998a, p. 121)

⁵³¹ CHARNEY et LATOUR (1991, p. 184)

⁵³² CHARNEY et LATOUR (1991, p. 182-193)

l'architecture moderne (et élitiste) et l'autre ayant émergé de sa lecture sensible de la ville de Montréal de laquelle il avait su dégager des éléments significatifs pour la collectivité.



Figure 86 Marc-André Gosselin, *Vues du jardin du Centre canadien d'architecture, esplanade Ernest-Cormier, 2017*
 Photographies du jardin du CCA conçu par Melvin Charney, 1987-1991.
 Calypso / Collection Images d'aménagement © Marc-André Gosselin.
 N° de référence : NUMA001632 (recadrée); NUMA001637 (recadrée).



Figure 87 Chloé Lévesque, *Vues du jardin du Centre canadien d'architecture, esplanade Ernest-Cormier, 2017*
 Photographies des colonnes du jardin du CCA conçues par Melvin Charney, 1987-1991.
 Calypso / Collection Images d'aménagement © Chloé Lévesque.
 N° de référence : NUMA001642; NUMA001643 (recadrée); NUMA001646; NUMA001651.

Enfin, l'approche de Charney dans la réalisation de cette œuvre, voire de son approche architecturale en général, aurait pu être qualifiée et expliquée par ces mots de Ricœur :

Habiter comme réplique à construire. Et de même que la réception du texte littéraire inaugure l'épreuve d'une lecture plurielle, d'un accueil patient fait à l'intertextualité, de la même manière, l'habiter réceptif et actif implique une relecture attentive de l'environnement urbain, un réapprentissage continu de

la juxtaposition des styles, et donc aussi des histoires de vie dont les monuments et tous les édifices portent la trace.

Faire que ces traces ne soient pas seulement des résidus, mais des témoignages réactualisés du passé qui n'est plus mais qui a été, faire que l'avoir-été du passé soit sauvé en dépit de son ne-plus-être; c'est ce que peut la « pierre » qui dure.⁵³³

En définitive, Charney habitait la ville (ou était habité par la ville) et il aspirait à en révéler les pierres qui durent.

⁵³³ RICŒUR (1998, p. 51)

Créer est excéder la pensée;
Excéder la pensée
ouvre de nouveaux modes d'existence;
Ces modes d'existence
créent des mondes inattendus;
La recherche-crédation
est un index qui pousse la pensée
vers ses forces immanentes;
Une pratique émergente qui invente
de nouvelles formes de savoir
est nécessairement politique;
Le politique n'est ici aucunement
orienté vers le contenu de la pratique;
Le politique est l'orientation même
d'un processus qui active
de nouveaux modes d'existence;
Ces modes d'existence
doivent excéder l'humain;
La recherche-crédation n'est aucunement
centrée sur l'humain, sur l'artiste
comme porteur de nouveaux mondes;
C'est la pratique elle-même
qui porte le processus [...].

CONCLUSION

*La créativité,
c'est l'intelligence qui s'amuse!*

Albert Einstein

Retour sur l'étude des expériences photographiques de Charney

La prémisse à la base de ce projet de thèse a été mise à l'épreuve : l'étude des travaux de Charney démontre qu'une expérience photographique critique peut contribuer à l'articulation d'idées et de façons de faire originales en architecture. Très largement, Charney a appris à penser, notamment, à travers de multiples expériences photographiques. Ses expériences étaient, à la fois, une méthode pour approcher un savoir inscrit dans la matière et un instrument de cette méthode qui, lui suscitait la curiosité et favorisait les découvertes. Grâce à la photographie, il a par exemple développé son aptitude à percevoir l'espace; analysé ce qui a été fabriqué et habité par l'homme, figuré de manière critique l'architecture, voire, il a réévalué et redéfini, par l'exercice de son art, les bases de l'architecture – l'architecture étant pour lui une pratique sociale. Bref, l'expérience photographique a été au fondement de la pensée architecturale de Charney.

Or, étant donné la nature même de l'œuvre de Charney - par ailleurs déjà largement analysée et, aussi, commentée par l'architecte lui-même - ce constat n'est pas nouveau. En revanche, cette thèse a mis au jour les sources de ses expériences photographiques et de ses réflexions sur les usages de la photographie en architecture. Notamment, des ramifications d'expériences photographiques, non exclusivement, de Moholy-Nagy, de Mendelsohn, d'Evans et de Ruscha dans l'œuvre de Melvin Charney ont été mises en relief.

L'expérience photographique comme fondement de la pensée architecturale

La validité de la thèse de *l'expérience photographique comme fondement de la pensée en architecture* repose d'abord sur l'acceptation de la définition de ce qu'est, en soi, une *expérience photographique*. Au début de cette étude, le terme *expérience photographique* avait été choisi pour désigner tous procédés créatifs (donc intellectuels) où la photographie entre en jeu. L'expérience photographique avait alors été appréhendée en étroite relation avec la notion d'*expérience artistique* ou d'*art comme expérience* chez Dewey. L'expérience photographique était, en ce sens, conçue entre image et acte, entre produit de la création et processus de création, et comme, à la fois, une méthode d'accès à un savoir préexistant et un instrument de cette méthode. Aussi, *l'expérience* était considérée, toujours selon la philosophie de Dewey, comme un outil pédagogique d'une méthode d'éducation nouvelle qui favorise l'autonomie dans l'acte d'apprendre.

Cette conception s'arrime avec ce qui a été observé dans ce projet doctoral autant, par rapport aux expériences photographiques de Charney alors qu'il était étudiant, que par rapport aux stratégies d'enseignement qu'il a déployées dans le cadre de son cours « Design des lieux bâtis ». Par des expériences photographiques (autant la pratique de la photographie que la lecture d'images), Charney cherchait, comme étudiant, à apprendre *de* la ville. Puis, comme enseignant, il a encouragé ses étudiants à apprendre eux-mêmes à apprendre *de* la ville. De plus, Charney croyait essentiel qu'un architecte doive apprendre à comprendre la source des systèmes qui ont historiquement constitué la ville. Ainsi, en faisant l'expérience d'un passé – grâce à des expériences photographiques critiques-, Charney a accumulé (lui-même) et a fait accumuler (à ses étudiants) des matériaux cognitifs et culturels (des connaissances, des représentations symboliques, des construits conceptuels etc.) nécessaires à l'articulation d'une pensée architecturale éclairée et originale, et ce, par exemple, par la découverte en toute autonomie et l'analyse de traces d'un savoir-faire ou d'une culture inscrites dans la substance physique de l'environnement bâti – construit et habité par l'homme. Ainsi, pour reprendre les idées de Dewey⁵³⁴, des expériences photographiques de Charney - souvent inspirées de celles d'autres

⁵³⁴ DEWEY (1968 [1938], p. 115)

architectes et d'autres artistes – peuvent être analysées comme des *tendances actives* ou des *occupations*, entre le *penser* et le *manipuler*⁵³⁵, favorisant l'observations des faits sociaux observées. En d'autres mots, ses expériences photographiques ont été instruments d'une recherche *honnête*⁵³⁶ sur l'architecture.

Les contours des expériences photographiques formatrices de Charney

Très tôt dans son parcours, Charney a instrumentalisé la photographie dans sa lecture non pas distraite, mais attentive de l'environnement bâti. Walter Benjamin⁵³⁷ disait d'ailleurs qu'il existe deux façons de recevoir l'architecture : l'usage qu'on en fait (le tactile) et la perception qu'on en a (le visuel). Et tout ça se ferait, selon Benjamin, par habitude. Or, la photographie a vraisemblablement été pour Charney un outil pour déjouer les mécanismes perceptifs du flux de la vie quotidienne.

Charney photographiait la ville depuis son adolescence : la photographie, disait-il, lui a permis de s'approprier le monde urbain qui l'entourait⁵³⁸. Aussi, lors de ses études de premier cycle à l'École d'architecture de McGill, Charney a sérieusement réfléchi aux approches visuelles et photographiques de l'analyse de la ville. En particulier, Charney s'est intéressé aux travaux photographiques de l'architecte allemand Erich Mendelsohn, aux méthodes d'analyse visuelle de la ville de Gordon Cullen et à la photographie dite *non-conventuelle* des avant-gardes artistiques modernes, dont des travaux abordés par Moholy-Nagy dans son ouvrage *Vision in Motion*.

De plus, à l'École d'art et d'architecture de Yale, Charney a été en contact avec l'architecte James Stirling, lui-même un photographe enthousiaste. La photographie avait été pour Stirling un important compagnon de travail, autant pour la conception physique de ses architectures que dans le développement d'un discours, parfois critique, parfois tempéré, sur l'architecture moderne.

⁵³⁵ Dans la présentation de Carroi, 1947 et consultée dans DEWEY (1968 [1938], p. 22)

⁵³⁶ L'honnêteté est le qualificatif employé par Rodchenko au sujet de l'approche photographique de Mendelsohn, aux États-Unis en 1924, et, aussi, par Johansen dans une lettre de recommandation, au sujet de l'approche architecturale que Charney avait adoptée alors qu'il était encore étudiant.

⁵³⁷ BENJAMIN (2012 [1939], p. 88)

⁵³⁸ CHARNEY (2002, p. 23)

Aussi, Stirling a lui-même constitué une importante banque d'images d'architectures anonymes (des fermes, des maisons de campagne, des entrepôts, des bâtiments industriels, des structures d'ingénierie) et ce, de manière marquée à l'aube des années 1960, époque où il devenait pour Charney une figure importante dans son parcours académique. Selon l'architecte britannique, l'observation de ce qui préexiste était une clef du bon design de l'environnement. Elle permettait de découvrir les fonctions primaires et la symbolique des formes de l'architecture d'une région donnée, pour, ensuite, produire une architecture dans laquelle la collectivité pouvait se reconnaître. Par exemple, la Staatgalerie de Stuggart (**Figure 46**), projet conçu par Stirling entre 1977 et 1984, est le résultat de l'application de l'approche architecturale *contextuelle-associative* qu'il enseignait déjà à la fin des années 1950. Ce musée d'art a d'ailleurs été doté de la réplique jaune d'un château d'eau que Stirling avait photographié et, aussi, s'y découvrent, dans la maçonnerie, des textures comparables à celles des quais de Liverpool, aussi photographiés par l'architecte britannique. Enfin, la Staatsgalerie de Stuttgart pourrait être analysée comme une figuration critique d'une architecture proprement régionale. Dans des termes davantage privilégiés par Stirling, elle était en soi un assemblage d'éléments fonctionnels et reconnaissables⁵³⁹.

Plus largement, Louis Kahn, celui que Charney considérait comme son mentor, et, aussi Vincent Scully, insistaient aussi dans leurs enseignements à Yale sur le rôle de l'observation dans la recherche en architecture. Ces derniers prodiguaient un enseignement critique de l'architecture et de son histoire, notamment en proposant un récit alternatif : selon eux, des sources authentiques de l'architecture étaient à découvrir dans l'art et l'architecture indigène. Kahn est d'ailleurs l'une des personnes ayant encouragé Charney à faire un voyage d'étude dans le bassin de la Méditerranée pour découvrir *de visu* et être confronté directement aux sources réelles de l'architecture.

Charney a ensuite bénéficié des enseignements du grand photographe américain, Walker Evans, à l'automne 1965. L'expérience photographique – derrière la lentille - devenait pour Charney une méthode d'une recherche vouée

⁵³⁹ STIRLING (1987), consulté dans MAXWELL (1998, p. 226)

à découvrir, en toute honnêteté, l'essence de l'architecture nord-américaine, et en particulier, de l'architecture contemporaine québécoise *ordinaire*. Il est à noter que, dans les années 1960 et 1970, s'établissaient plus globalement de nouveaux liens entre les domaines de l'architecture et de la photographie. D'une part, des architectes – dont Charney, le groupe formé par Izenour, Scott-Brown et Venturi, et aussi, Rudofsky - s'inspiraient ouvertement d'approches de photographes ou utilisaient leur travaux et, d'autre part, des photographes se passionnaient pour l'architecture sans architectes. Parmi eux, se sont illustrés les photographes, principalement des américains, ayant participé à l'exposition « *New Topographics* »⁵⁴⁰ et, aussi, Ruscha. Charney a d'ailleurs cultivé un réel intérêt pour l'œuvre photographique de Ruscha, tel qu'en témoignait l'existence de quatre de ses livres dans la bibliothèque de l'architecte montréalais. Aussi, des références au travail de Ruscha ont été retracées dans l'article « *Experimental Strategies: Note for environmental design* », 1969, écrit par Charney, et dans quelques-unes de ses œuvres, dont « *The Main...* », un panorama photographique présenté en 1972.

Les contributions des expériences photographiques chez Charney

Riche de ses rencontres humaines et nouveaux apprentissages, Charney s'est notamment intéressé photographiquement, dans les années 1950, aux effets de la lumière, ce qui l'a mené à la considérer comme une composante de la ville. En ce sens, dans le cadre d'un travail scolaire à McGill et lors de son voyage en Europe, Charney a fait l'expérience d'une approche visuelle de la ville et, entre autres éléments, de ses vides et de ses pleins. Son approche était comparable à celle décrite par Cullen à la fin des années 1940 – Cullen proposait notamment que l'œil agisse comme une caméra vidéo, voyageant d'ouvertures en fermetures ou de la lumière à l'obscurité⁵⁴¹.

Au retour de son voyage, la photographie a ensuite été utilisée par Charney comme outil dans son analyse de façades de bâtiments montréalais. Il était alors particulièrement sensible aux répétitions d'éléments architecturaux fonctionnels et reconnaissables – un thème d'ailleurs abordé par Stirling dans ses articles

⁵⁴⁰ Exposition conçue par William Jenkins, en 1975 à la Georges Eastman House de Rochester : *New Topographics, Photographs of a man-altered landscape* (photos d'un paysage modifié par l'homme).

⁵⁴¹ CULLEN (1949)

publiés à la fin des années 1950 et au début des années 1960. Davantage à partir des années 1970 – et comme il l’a lui-même avancé dans son article « À qui de droit » en 1982 - il a ensuite appréhendé plus largement le territoire habité du Canada comme un grand musée⁵⁴². Dans ce contexte, ses photographies⁵⁴³ se comportaient comme *documents-traces* de *monuments* (souvent des habitations ou des bâtiments utilitaires) examinés non pas pour apprécier leur apparence, mais pour approcher leur histoire, pour découvrir les fonctions primaires de leurs formes, pour mieux comprendre leurs relations aux éléments avec lesquels ils cohabitent et avec les gens qui les habitent et, également, pour les situer comme entités spatiales, sociales et politiques. L’imagerie produite par Charney – qui est d’ailleurs comparable en plusieurs points avec celle du bâti vernaculaire étatsunien produite par Evans dans les années 1930 ou celle de Ruscha qui était son contemporain - présente une architecture du quotidien, bien que banale, qui devient monumentale par ses relations aux gens pour qui elle existe. En somme, par son analyse des documents photographiques qu’il avait réalisés et d’autres qu’il avait amassés, Charney a su identifier les traits caractéristiques, voire génériques, de constructions - elles-mêmes documents - relevant du banal et de l’ordinaire. D’une certaine manière, Charney avait instrumentalisé l’énoncé de *l’archéologie du savoir* de Foucault dans sa propre pratique pour élever, le banal et l’ordinaire à l’ordre d’un savoir.

Plus largement, dès la fin des années 1960, s’observait, comme Charney l’a lui-même écrit en 1980, « un glissement structurel en ce qui concerne la définition de l’architecture comme pratique sociale »⁵⁴⁴. Du modèle de la ville comme organisme mécanique ou biologique, on passait aux analogies linguistiques, c’est-à-dire au modèle de ville comme un texte qui communique un sens. Charney avait d’ailleurs rejoint ce courant architectural émergent où on aspirait à la redéfinition des bases de l’architecture en réaction aux modes de conception rationaliste des architectes modernes. Il faut toutefois souligner que Charney nourrissait déjà, lors de ses études à McGill dans les années 1950, une pensée critique : pour lui, l’architecture était une discipline ayant résolument affaire aux

⁵⁴² CHARNEY (1982)

⁵⁴³ Plusieurs de ces photographies sont publiées dans l’ouvrage *Melvin Charney* édité par le Musée d’art contemporain de Montréal (LANDRY, 2002).

⁵⁴⁴ CHARNEY (1992 [1980], p. 17)

sciences sociales (à l'histoire, à la sociologie, à l'anthropologie, aux études urbaines, etc.). Des fondements de sa pensée se révélaient d'ailleurs dans le choix des sujets de ses travaux et, également, dans le choix des méthodes d'analyse qu'il privilégiait. Notamment – et pour tracer un lien probant avec le rôle des expériences photographiques dans la construction de sa pensée –, Charney apparaît avoir compris, grâce à la lecture et à la mise en contexte de l'œuvre *Amerika* de Mendelsohn, la photographie comme outil de l'analyse critique de l'environnement bâti et, encore davantage, comme un outil de la communication d'idées critiques. Il faut aussi se rappeler que Mendelsohn avait donné à voir la ville sous une perspective peu exploitée, dans les années 1920, dans le domaine de l'architecture. Ces photographies agissaient dans son livre comme des arguments, voire comme des pièces à conviction dans l'énonciation de son discours critique sur la façon dont la ville américaine se développait et, aussi, sur la façon dont ses contemporains – les architectes modernes – pensaient l'architecture et ses formes. Cela dit, davantage à partir de la seconde moitié des années 1960, Charney a sérieusement réfléchi sur les usages de la pratique photographique et des images photographiques au service de projets théoriques en architecture concernant, notamment, la conception de la monumentalité, les structures sociales et physiques qui influencent la vie des gens, la dimension politique de l'architecture et la spécificité de la forme urbaine. Charney a d'ailleurs compris que la photographie, utilisée dans le cadre d'un projet artistique et théorique en architecture, pouvait contribuer à interroger et à défier, pour éventuellement redéfinir les conventions qui conditionnent les formes bâties. L'article « Experimental Strategies : Note for environmental design » publié en 1969 le démontre bien : Charney y soulignait le rôle probant de l'imagerie dans la construction de la pensée architecturale et sa diffusion, et ce, depuis le début du siècle. D'une part, il relevait le fait que Le Corbusier avait mis en correspondance des images photographiques qui, par analogie formelle, incitaient le lecteur à découvrir des ressemblances volumétriques par exemple. Le Corbusier développait et faisait la promotion des bases de l'architecture moderne. Quant aux manipulations photographiques des avant-gardes postmodernes, elles avaient notamment contribué, selon Charney, à la diffusion de leurs idées révolutionnaires au sujet des manières de penser l'organisation des villes en fonction des besoins changeants ou évolutifs des gens. De plus, dans

son article « Experimental Strategies », Charney avait lui-même exploité le pouvoir des images photographiques à exprimer des idées architecturales originales. Charney a alors mis à profit ce potentiel pour communiquer ses préoccupations architecturales liées à des enjeux sociaux, politiques et culturels, dont la prise en compte, en architecture, de références collectives.

Dans cet ordre d'idées, Charney s'est intéressé, au tournant des années 1970, « à la notion de la figuration comme une dimension du savoir et de la mémoire collective qui imprègne l'acte de bâtir »⁵⁴⁵. Il cherchait alors à définir les caractéristiques constitutives réelles des monuments, à mieux cerner l'identité de l'architecture québécoise et à mieux comprendre ce qui structure l'environnement bâti – physiquement, humainement, culturellement, institutionnellement et politiquement parlant. Plusieurs de ses travaux en témoignent. En ce sens, les « Paraboles » et le Jardin du CCA pourraient être considérés comme la consécration de cette démarche : ces œuvres sont des figurations nouvelles d'une *image* d'images, d'une *représentation* de représentations collectives. Ces œuvres sont allégories : elles révèlent, comme le mentionnait Charney, « les thèmes primaires d'une iconographie contemporaine »⁵⁴⁶.

Sous d'autres rapports, Charney a aussi référé à « Memo Series » comme une œuvre clef : en 1969, il avait créé, à partir d'images photographiques publiées principalement dans les journaux et les pamphlets publicitaires, « une multiplicité de lieux, d'objets, d'événements et de discours narratifs collectifs et personnels pour proposer un index de signes imbriqués dans la matérialité des choses et évoquant les faits de la vie contemporaine »⁵⁴⁷. En fait, poursuivant le désir d'exprimer les *figures* des figures urbaines, Charney avait collectionné et analysé des images tirées principalement de la presse locale et internationale. Il étudiait ainsi, dans des images traces d'un avoir-été, les structures sociales et physiques observables dans les villes du monde entier. Or, la collection n'était pas une technique nouvelle chez Charney. Plusieurs cahiers découverts dans ses archives personnelles démontrent que Charney, enfant, amassait déjà des

⁵⁴⁵ CHARNEY et LAMBERT (1991, p. 27)

⁵⁴⁶ CHARNEY (2002, p. 86)

⁵⁴⁷ CHARNEY et LAMBERT (1991, p. 27)

coupages de journaux renseignant, notamment, sur la structure des formes naturelles. Ceci dit, cette même technique a rendu possible, outre la réalisation de ses « Memo Séries », la naissance de son important œuvre « Un Dictionnaire... ». En 1998, Charney disait d'ailleurs au sujet de sa démarche classificatoire, avoir « eu cette idée affolante de couper et de classer les images en fonction de différents thèmes ». Ceci l'avait mené, a-t-il précisé, « à voir que tout était structuré, que l'on pouvait découvrir dans les événements des règles de composition architecturale! »⁵⁴⁸. La collection d'*images-traces* et de divers *documents-monuments* étaient par ailleurs caractéristique de manières de faire de Walker Evans.

Finalement, des expériences photographiques – dans la posture du photographe – ont nourri, chez Charney, une manière de voir qui activait les mécanismes de sa pensée et qui alimentait constamment ses réflexions. Charney a d'ailleurs révélé, au début des années 2000, avoir déjà rencontré des vues qui lui évoquaient des photographies réalisées dans le passé : comme « une manière de voir qui [l']accompagne »⁵⁴⁹, tels des « réverbérations » d'une scène déjà observée bien que séparée dans le temps et l'espace. Enfin, de telles expériences photographiques réflexives ont enrichi quasi continuellement, depuis son enfance, le paysage de sa pensée. Charney a également usé des potentiels d'images photographiques comme documents et, aussi, de la photographie comme moyen de produire des documents utiles à l'étude des sources de l'architecture et des systèmes qui ont forgés la ville. D'autres images qu'il a traitées et manipulées ont servi à faire émerger les figures essentielles et symboliques – croyait-il - de la ville, à représenter ce qui lui apparaissait importer collectivement. Par ses expériences photographiques, Charney disait mettre en jeu les fondements d'une pratique architecturale institutionnalisée; il aspirait à établir les bases de *l'architecture comme une pratique sociale*⁵⁵⁰.

⁵⁴⁸ Extrait de la transcription originale d'un entretien de Melvin Charney avec Catherine Millet repérée au CCA dans le dossier : DR2012:0015:021:003. Cet entretien, tel qu'écrit sur le document, a eu lieu alors que se tenait au Centre Georges-Pompidou l'exposition *la Ville, art et architecture en Europe. 1870-1993*, du 10 février au 9 mai 1994, dans laquelle Melvin Charney présentait un dessin représentant un temple à Jérusalem.

⁵⁴⁹ CHARNEY (2002, p. 73)

⁵⁵⁰ Charney parlait en termes d'architecture comme pratique sociale dans « The Montrealness of Montreal » (CHARNEY, 1992 [1980], p. 17).

Ouverture

Cette étude sur des travaux académiques de Charney et certaines de ses œuvres confirme que des expériences photographiques ont été outil de l'articulation et l'affirmation d'une pensée architecturale critique forgée en rupture avec celle des architectes modernes, ses prédécesseurs. Plus largement, l'examen d'expériences de Charney et de celles d'autres artistes et architectes qui l'ont influencé révèle d'une façon plus générale que d'apprendre à penser l'architecture en s'autorisant l'emploi d'approches *autres* que celles prescrites d'emblée favorise l'élévation de l'esprit critique et donne à comprendre *autrement*. Des approches *autres*, dans les cas examinés, ont notamment contribué à la réévaluation d'idées préétablies au sujet de la conception des formes en architecture et, à un autre niveau, sur l'architecture comme discipline. À cet égard, Giovanna Borasi, alors conservatrice en chef du Centre canadien d'architecture, proposait en 2015 :

To find another way of building architecture, we have to be willing to broaden our understanding of what architecture is and what architects can do.

From a set of varied approaches drawn from many people, places, and times, the other architect emerges: searching for different operating models, aiming for collaborative strategies, introducing strange concepts, and experimenting with new kinds of tools.

These efforts left marks in letters, books, drawings, photographs, videos, T-shirts, boats, and buses. Reading and analyzing these traces, we can begin to understand the other architect's ingenuity and to consider different ways of defining the roles and responsibilities of architecture.

Taken together, these experiments remind us that architecture has the potential to do more than resolve a given set of problems: it can establish what requires attention today.⁵⁵¹

⁵⁵¹ BORASI (2015)

Ainsi, l'expérience d'approches *autres* de l'architecture et en architecture peut être - en empruntant les mots employés par Charney dans « Grain Elevators revisited » -, un moyen pour les architectes de sortir de leurs limites auto-imposées⁵⁵². En ce sens, au-delà de l'éclairage nouveau apporté sur l'œuvre de Charney et, surtout, sur sa généalogie, ce qu'il importe de retenir de ce projet de thèse, ce n'est pas tant les objets, les relations ou les notions que les expériences photographiques ont contribué à penser, mais bien de reconnaître que l'expérience photographique en architecture et, plus inclusivement, l'expérience *autre* menée en toute liberté intellectuelle sont des leviers d'une pensée originale et critique qui porte à l'invention et qui alimente les débats.

Enfin, pour penser et inventer ce qui reste à construire, il faut commencer par apprendre à regarder et comprendre *honnêtement* ce qui est là.

Et c'est là qu'une expérience photographique peut entrer en jeu.

La fin.

⁵⁵² CHARNEY (1967c), consulté dans MARTIN (2013b, p. 177)

Bibliographie

- ABOUT, I. et CHÉROUX, C. (2001). L'histoire par la photographie. *Études photographiques*(10), 8-33.
- ADAMCZYK, G. (1992). La ville comme école. Dans I. LATEK (dir.), *Ville Métaphore Projet - Architecture urbaine à Montréal : 1980-1990* (p. 9-16). Montréal: Éditions du Méridien.
- ADAMCZYK, G. (2013). Displacements and Fragments in the Work of Melvin Charney. Dans L. MARTIN (dir.), *On Architecture - Melvin Charney: A Critical Anthology* (p. 17-27). Montréal: McGill-Queen's University Press.
- ADAMS, R., BALTZ, L., BECHER, B. a. H., DEAL, J. D., GOHLKE, F., NIXON, N., . . . WESSEL, H. J. (1975). *New Topographics. Photographs of a Man-altered Landscape*. Rochester, New York: International Museum of Photography, George Eastman House.
- The Archigram Archival Project. Repéré le 8 février 2019 à <http://archigram.westminster.ac.uk/>
- BAIRD, G. (2013). From Liberatory Technology to Critical Figuration. Dans L. MARTIN (dir.), *On Architecture, Melvin Charney: A Critical Anthology* (p. 9-16). Montréal: McGill-Queen's University Press.
- BAKER, G. H. (2011). *The Architecture of James Stirling and His Partners James Gowan and Michael Wilford: Study of architectural creativity in the twentieth century*. Farnham ; Burlington: Ashgate.
- BALTZ, L. (1975). The New West. *Art In America*, 63(2), 41-43.
- BALTZ, L. (1980). Notes on Park City. Dans C. DI GRAPPA (dir.), *Landscape: Theory* (p. 23-39). New York: Lustrum Press.
- BALTZ, L. (1996). Jeff Wall, peintre de la vie moderne *L'Architecture d'aujourd'hui*(305), 13-15.
- BALTZ, L. (2012). *Texts*. Göttingen: Steidl.
- BALTZ, L. et CAMPANY, D. (2014). Lewis Baltz in conversation with David Company. *AA Files*(69), 48-91.
- BANHAM, R. (1970). *Le brutalisme en architecture; éthique ou esthétique?* Paris: Dunod.
- BAQUÉ, D. (1993). Préface: «Écriture de la lumière». Dans L. MOHOLY-NAGY (dir.), *Peinture, photographie, film et autres écrits sur la photographie* (p. 8-64). Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon.
- BARTHES, R. (1961). Le message photographique. *Communications*, 1(1), 127-138.
- BARTHES, R. (1970). Sémiologie et urbanisme. *L'Architecture d'aujourd'hui*(153), 11-13.
- BARTHES, R. (1980). *La chambre claire*. Paris: Le Seuil.
- BASILICO, G. et SNOZZI, L. (1996). *Monte Carasso : la ricerca di un centro : un viaggio fotografico de Gabriele Basilico con Luigi Snozzi = Monte Carasso : la recherche d'un centre : un voyage photographique de Gabriele Basilico avec Luigi Snozzi*. Baden: Swiss Federal Office of Culture with Lars Müller.
- BECHER, B. et BECHER, H. (2002). *Industrial landscapes*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- BECHER, H. et WEAVER, T. (2013). Hilla Becher in conversation with Thomas Weaver. *AA Files*(66), 16-36.

- BENJAMIN, W. (2000 [1923]). La tâche du traducteur (Traduit par M. DE GANDILLAC). Dans W. BENJAMIN (dir.), *Œuvres I* (p. 244-262). Paris: Éditions Gallimard.
- BENJAMIN, W. (2012 [1931]). *Petite histoire de la photographie*. (Traduit par L. DUVOY). Paris: Allia.
- BENJAMIN, W. (2012 [1939]). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductivité technique*. (Traduit par L. DUVOY, 2^e éd.). Paris: Éditions Allia.
- BENTON, T. (2012). Le Corbusier photographe secret. Dans N. HERSCHDORFER & L. UMSTÄTTER (dir.), *Construire l'image : Le Corbusier et la photographie* (p. 31-53). Paris: Textuel.
- BENTON, T. (2013). *LC Foto, Le Corbusier Secret Photographer*. Zürich: Las Müller Publishers.
- BOIS, Y.-A. et HOPPS, W. (1993). *Edward Ruscha: Romance with Liquids - Paintings, 1966-1969* New York: Gagosian Gallery / Rizzoli International Publications.
- BORASI, G. (dir.). (2015). *The Other Architecte, Another Way of Building Architecture*. Montréal: Centre canadien d'architecture, Spector Books.
- BURKE, P. (2001). *Eyewitnessing : the uses of images as historical evidence*. London: Reaktion.
- CHARNEY, M. (1962). A Journal of Istanbul: Notes on Islamic Architecture. *Journal of the Royal Architecture Institute of Canada*, 39(6), 60-64.
- CHARNEY, M. (1964). The Old Montreal No one Wants to Preserve. *The Montrealer*, 38(12), 20-24.
- CHARNEY, M. (1965a). Architecture sans architectes: les trulli de l'Apulie. *Vie des Arts*(38), 54-57.
- CHARNEY, M. (1965b). Projet "88". *Architecture Bâtiment Construction*, 20(228), 31-33.
- CHARNEY, M. (1967a). École primaire Curé Grenier, Notre-Dame des Laurentides. *Architecture Bâtiment Construction*, 22(259), 36-37.
- CHARNEY, M. (1967b). An Environment for Education. *The Canadian Architect*, 12(3), 30-33.
- CHARNEY, M. (1967c). Grain Elevators Revisited. *Architectural Design*, 37(7), 328-334.
- CHARNEY, M. (1968a). Learning Environments: Planning beyond Flexibility. *Architecture Canada*, 45(3), 39-49.
- CHARNEY, M. (1968b). Transitional Flexibility, École Curé Grenier, Notre-Dame-des-Laurentides, Quebec. *Architecture Canada*, 45(3), 46-47.
- CHARNEY, M. (1969a). Environmental Conjecture: In the Jungle of the Grand Prediction. Dans S. ANDERSON (dir.), *Planning for Diversity and Choice: Possible Futures and Their Relation to the Man-Made Environment* (p. 311-327). Cambridge, MA: MIT Press.
- CHARNEY, M. (1969b). Experimental Strategies: Notes for Environmental Design. *Perspecta*(12), 21-29.
- CHARNEY, M. (1969c). A Self-Erecting Exhibition System. Project for the Canadian Pavilion, Osaka, Expo 70. *Architecture Canada*, 46(3), 34-36.
- CHARNEY, M. (1971). Pour une définition de l'architecture au Québec. Dans M. CHARNEY & M. BÉLANGER (dir.), *Architecture et urbanisme au Québec*. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal.

- CHARNEY, M. (1972). *Montréal, plus ou moins? Montreal, plus or minus?* Montréal: Musée des beaux-arts de Montréal.
- CHARNEY, M. (1974). National monuments. *Architectural Design*, 44(4), 241-243.
- CHARNEY, M. (1977). Other Monuments: Four Works, 1970-1976. *Vanguard*, 6(2), 3-8.
- CHARNEY, M. (1979). *Melvin Charney : Oeuvres, 1970-1979*. Montréal: Ministère des Affaires culturelles, Musée d'art contemporain de Montréal.
- CHARNEY, M. (1980). The Montrealness of Montreal: Formations and Formalities in Urban Architecture. *Architectural Review*, 167(999), 299-302.
- CHARNEY, M. (1982). À qui de droit: au sujet de l'architecture contemporaine au Québec. *ARQ-Architecture Québec*(5), 12-23.
- CHARNEY, M. (1992 [1980]). Montréal: Formes et figures en architecture urbaine. Dans I. LATEK (dir.), *Ville Métaphore Projet - Architecture urbaine à Montréal : 1980-1990* (p. 17-30). Montréal: Éditions du Méridien.
- CHARNEY, M. (1998a). La cité incontournable. Dans J.-F. CHEVRIER, J. LAMOUREUX & J. TESHIGAWARA (dir.), *Parcours : de la réinvention* (p. 118-161). Frac Basse-Normandie.
- CHARNEY, M. (1998b). La ville en transparence. Dans J.-F. CHEVRIER, M. CHARNEY, J. LAMOUREUX & J. TESHIGAWARA (dir.), *Parcours : de la réinvention* (p. 25-53). Caen, France: Frac Basse-Normandie.
- CHARNEY, M. (1998c). Les Paraboles. Dans J.-F. CHEVRIER, M. CHARNEY, J. LAMOUREUX & J. TESHIGAWARA (dir.), *Parcours : de la réinvention* (p. 73-103). Caen, France: Frac Basse-Normandie.
- CHARNEY, M. (1998d). Un Dictionnaire... . Dans J.-F. CHEVRIER, M. CHARNEY, J. LAMOUREUX & J. TESHIGAWARA (dir.), *Parcours : de la réinvention* (p. 17-23). Caen, France: Frac Basse-Normandie.
- CHARNEY, M. (1999). Melvin Charney. Dans DONALDSON (dir.), *Alumni interview*. Montréal: Université McGill.
- CHARNEY, M. (2000). *Tracking images : Melvin Charney, Un Dictionnaire...* Montréal: Centre canadien d'architecture.
- CHARNEY, M. (2002). Melvin Charney : Œuvres et commentaires. Dans P. LANDRY (dir.), *Melvin Charney* (p. 23-135). Montréal: Musée d'art contemporain de Montréal.
- CHARNEY, M. et LAMBERT, P. (1991). Une entrevue avec Melvin Charney. Dans M. CHARNEY (dir.), *Paraboles et autres allégories : l'œuvre de Melvin Charney, 1975-1990* (p. 25-34). Montréal: Centre canadien d'architecture.
- CHARNEY, M. et LATOUR, A. (1991). *Paraboles et autres allégories : l'œuvre de Melvin Charney, 1975-1990*. Montréal: Centre canadien d'architecture.
- CHARNEY, M. et ROZON, R. (1973). La ville au Musée. *Vie des arts*(69), 29-33.
- CHARNEY, M. et SIDDIQUI, Y. (2009). In Conversation, Yasmen Siddiqui with Melvin Charney, Montréal, January 4 and 5, 2008. Dans G. RANGEL & G. OWENS (dir.), *Between Observation and Intervention : The Painted Photographs of Melvin Charney* (p. 20-41). New York : Americas Society ; Québec: Musée national des beaux-arts du Québec.

- CHARRE, A. (1999). Melvin Charney : pour une culture du regard. *Visuel(s) revue d'arts*(7-8), 18-22.
- CHÉROUX, C. (dir.). (2017). *Walker Evans*. Paris: Centre Pompidou Éditions; San Francisco : Museum of Modern Art.
- CHEVRIER, J.-F. (2000). Le monument comme matière imprimée : une collection (*Tracking images : Melvin Charney, Un Dictionnaire...* (p. 11-26). Montréal: Centre canadien d'architecture.
- CHEVRIER, J.-F., CHARNEY, M., LAMOUREUX, J. et TESHIGAWARA, J. (1998). *Parcours : de la réinvention*. Caen, France: Frac Basse-Normandie.
- CHOAY, F. (dir.). (1972). *Le sens de la ville*. Paris: Éditions de Seuil.
- COHEN, L.-J. (1992). Postface. Dans E. MENDELSON (dir.), *Amerika. Livre d'images d'un architecte* (p. 225-241). Paris: Les Éditions du Demi-Cercle.
- COLOMINA, B. (1998 [1996]). *La publicité du privé, de Loos à Le Corbusier*. (Traduit par M.-A. Brayer). Orléans: Éditions HYX.
- COSTANTINI, P. (1996). *Luigi Ghirri - Aldo Rossi, des choses qui ne sont qu'elles-mêmes*. Montréal : Centre canadien d'architecture; Milan : Electra.
- CRINSON, M. (2010). *James Stirling : early unpublished writings on architecture*. Londres: Routledge.
- CULLEN, G. (1949). Townscape Casebook. *Architectural Review*(106), 363-374.
- DE BIASI, P.-M. (2011). *Génétique des textes* Paris: CNRS Éditions.
- De GROOT, R. (2004). L'Histoire illustrée. Dans P. LANDRY, J. LAMOUREUX & R. Josée (dir.), « *Nous venons en paix...* » *Histoires des Amériques* (p. 45). Montréal: Musée d'art contemporain de Montréal.
- DE SMET, C. (2012). "Attention Imprimeur!" La photographie mise en pages. Dans N. HERSCHDORFER & L. UMSTÄTTER (dir.), *Construire l'image : Le Corbusier et la photographie* (p. 54-79). Paris: Textuel.
- DEWEY, J. (1968 [1938]). *Expérience et éducation*. Paris: Armand Collin.
- DEWEY, J. (1980 [1934]). *Art as Experience*. New York: G.P. Putnam's Son.
- DEWEY, J. (2010 [1934]). *L'art comme expérience*. Paris: Gallimard.
- DUBOIS, P. (1990 [1983]). *L'acte photographique et autres essais*. Bruxelles: Éditions Labor.
- DUBOIS, P. (2016). De l'image-trace à l'image-fiction. *Études photographiques*(34).
- ELKINS, J. (dir.). (2007). *Photography Theory : The Art Seminar*. New York: Routledge.
- EVANS, W. (1971). Oral history interview with Walker Evans, 1971 Oct. 13-Dec. 23. *Archives of American Art*.
- EVANS, W. (1975 [1938]). *American photographs*. New York : East River Press.
- EVANS, W. (1982). *Walker Evans at work: 745 photographs together with documents selected from letters, memoranda, interviews, notes*. New York: Harper & Row.

- FAURE, É. (1935). La Ville Radieuse. *L'Architecture d'aujourd'hui*(11), 1-2.
- FIEDLER, J. (dir.). (1990). *Photography at the Bauhaus* Cambridge: The MIT Press.
- FOUCAULT, M. (1969). *L'Archéologie du Savoir*. Paris: Gallimard.
- FRIZOT, M. (dir.). (2001). *Nouvelle histoire de la photographie*. Milan: Adam Biro.
- GIEDION, S. (1952). Historical Background to the Core. Dans J. TYRWHITT, J. L. SERT & E. N. ROGERS (dir.), *The Heart of the City: Towards the humanisation of urban life* (p. 17-25). London: Lund Humphries.
- GIROUARD, M. (1998). *Big Jim. The Life and Work of James Stirling*. London: Chatto & Windus.
- GREGOTTI, V. (1982 [1966]). *Le territoire de l'architecture* Paris: L'Equerre.
- HARRIS, D. (2002). La photographie et la fabrication d'images. Dans P. LANDRY (dir.), *Melvin Charney* (p. 13-20). Montréal Musée d'art contemporain de Montréal. .
- HAYAKAWA, S. I. (1948 [1944]). The Revision of Vision. Dans G. KEPES (dir.), *Language of vision* (p. 8-10). P. Theobald: Chicago.
- HERSCHDORFER, N. et UMSTÄTTER, L. (dir.). (2012). *Construire l'image : Le Corbusier et la photographie*. Paris: Textuel.
- HIGGOTT, A. (2012). Memorability as Image: The *New Brutalism* and Photography. Dans A. HIGGOTT & T. WRAY (dir.), *Camera constructs : Photography, Architecture and the Modern City* (p. 283-294). Farnham: Ashgate.
- HIGGOTT, A. et WRAY, T. (2012). *Camera constructs : Photography, Architecture and the Modern City*. Farnham: Ashgate.
- HOULD, C. (1980). Melvin Charney, ou les traces d'une mémoire collective. *Vie des arts*, 24(98), 78-79.
- JARVIS, A. (1947). *The Things We See Indoor and Out*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books
- KATZ, L. (1971). "Interview with Walker Evans". *Art in America*, 59(March-April), 82-89.
- KEPES, G. (1948 [1944]). *Language of vision*. Chicago: P. Theobald.
- KRAUSS, R. (1993 [1977]). «Notes sur l'index» (*L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes* (p. 63-91). Paris: Éditions Macula.
- KRIEBEL, S. T. (2007). Theories of Photography: A Short History. Dans J. ELKINS (dir.), *Photography Theory: The Art Seminar*. (p. 3-49). New York: Routledge.
- LAFLEUR, S. (2012). Talent *Astronomie* Avec pas d'casque.
- LAMBERT, P. (1996). Préface. Dans P. COSTANTINI (dir.), *Luigi Ghirri - Aldo Rossi, Des choses qui ne sont qu'elles-mêmes* (p. 6-7). Montréal: CCA; Milan Electra.
- LANDRY, P. (1989). L'architecture comme roman. *Parachute*(56), 9-11.
- LANDRY, P. (2002). *Melvin Charney*. Montréal: Musée d'art contemporain de Montréal.

- LANG, S. (1952). The Ideal City from Plato to Howard. *Architectural Review*, 112(668), 91-101.
- LATEK, I. (2013). L'architecture comme potentiel humain: Réflexion sur la lecture de Montréal par Melvin Charney. *ARQ-Architecture Québec*(163), 5-7.
- LATOURE, A. (1991). Objet et objectivation de l'architecture. Dans M. CHARNEY (dir.), *Paraboles et autres allégories : l'oeuvre de Melvin Charney, 1975-1990* (p. 13-16). Montréal: Centre canadien d'architecture.
- LE CORBUSIER (1925 [1923]). *Vers une architecture*. (2e Édition^e éd.). Paris: Les Éditions G. Crès et C.
- LEGAULT, r. (2013). Montreal on My Mind: Melvin Charney and the Invention of "Montrealness". Dans L. MARTIN (dir.), *On Architecture. Melvin Charney: A Critical Anthology* (p. 28-50). Montreal: McGill-Queen's University Press
- LYNCH, K. (1960). *The Image of the City*. Cambridge: The MIT Press.
- LYOTARD, J.-F. (1971). *Discours, figure*. Paris: Paris, Klincksieck.
- MANNING, E. (2018). 30 propositions pour la recherche-création. *Découvrir Magazine, Dossier : Recherche-création*. Repéré à <http://www.acfas.ca/publications/decouvrir/2018/02/30-propositions-recherche-creation>
- MARTIN, L. (2013a). The Image and Its Double Dans L. MARTIN (dir.), *On Architecture - Melvin Charney: A Critical Anthology*. Montréal 363371: McGill-Queen's University Press.
- MARTIN, L. (2013b). *On Architecture - Melvin Charney: A Critical Anthology*. Montréal: McGill-Queen's University Press.
- MARTIN, L. (2013c). Other Monuments. Dans L. MARTIN (dir.), *On Architecture - Melvin Charney: A Critical Anthology* (p. 223-235). Montréal: McGill-Queen's University Press.
- MAXWELL, R. (dir.). (1998). *Stirling : Writing on Architecture*. Milan: Skira.
- McCAULEY, A. (2007). The Trouble with Photography. Dans J. ELKINS (dir.), *Photography Theory: The Art Seminar* (p. 403-430). London; New York: Routledge.
- MEJÍA MORENO, C. (2014). The "Corporeality" of the Image in Walter Gropius' Monumentale Kunst und Industriebau Lecture. *Intermédialités*(24-25). doi: <https://doi.org/10.7202/1034165ar>
- MENDELSON, E. (1992 [1926]). *Amerika. Livre d'images d'un architecte*. Paris: Les Éditions du Demi-Cercle.
- MOHOLY-NAGY, L. (1932 [1929]). *The New Vision: from Material to Architecture*. New York: Brewer Warren.
- MOHOLY-NAGY, L. (1936). Photographie, forme objective de notre temps. *Telehor*(1-2), 13-15.
- MOHOLY-NAGY, L. (1947). *Vision in Motion*. Chicago Paul Theobald.
- MOHOLY-NAGY, L. (1993). *Peinture, photographie, film et autres écrits sur la photographie* (2^e éd.). Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon.
- MoMA (1964a). *Architecture Without Architects. Press Release No. 78, Wednesday, November 11, 1964*. New York: The Museum of Modern Art.

- MoMA (1964b). *Architecture Without Architects. Press Release No. 87, Thursday, December 10, 1964*. The Museum of Modern Art.
- MORA, G. et HILL, J. T. (2004). *Walker Evans: La soif du regard*. Paris: Seuil.
- MUMFORD, L. (1926). *The Golden Day*. New York: Horace Liveright.
- MUMFORD, L. (1938). *The Culture of Cities*. New York: Harcourt, Brace & World, Inc.
- OSTROW, S. (2009). Melvin Charney: The Art of Reformation, Redeployment, and Subversion. Dans G. RANGEL & G. OWENS (dir.), *Between Observation and Intervention : The Painted Photographs of Melvin Charney* (p. 42-48). New York : Americas Society ; Québec: Musée national des beaux-arts du Québec.
- OWENS, G. (2009). Reading Melvin Charney. Dans G. RANGEL & G. OWENS (dir.), *Between Observation and Intervention : The Painted Photographs of Melvin Charney* (p. 8-19). New York : Americas Society ; Québec: Musée national des beaux-arts du Québec.
- PEIRCE, C. S. (1978 [1895]). The Art of Reasoning (Traduit par G. Deledalle). Dans C. S. PEIRCE (dir.), *Écrits sur le signe*. Paris: Le Seuil.
- PHILLIPS, C. P. (1991). Théâtre de l'architecture, édification de la mémoire. Dans M. CHARNEY (dir.), *Paraboles et autres allégories : l'oeuvre de Melvin Charney, 1975-1990* (p. 1724). Montréal: Centre canadien d'architecture.
- PHILLPOT, C. (1999). Sixteen Books and Then Some. Dans S. ENGBERG (dir.), *Edward Ruscha : editions, 1959-1999 : catalogue raisonné* (p. 58-78): Minneapolis : Walker Art Center.
- PIOTROWSKI, A. (2012). «Le Corbusier and the Representational Function of Photography». Dans A. HIGGOTT & T. WRAY (dir.), *Camera Constructs : Photography, Architecture and the Modern City* (p. 35-45). Farnham: Ashgate.
- POIVERT, M. (2002). *La photographie contemporaine*. Paris: Flammarion.
- RANGEL, G. et OWENS, G. (2009). *Between Observation and Intervention : The Painted Photographs of Melvin Charney*. New York : Americas Society ; Québec: Musée national des beaux-arts du Québec.
- RATHBONE, B. (1995). *Walker Evans, A Biography*. Boston - New York: Houghton Mifflin Compagny.
- REGIMBALD, M. (2000). Partons d'Un Dictionnaire... Dans M. CHARNEY (dir.), *Tracking images : Melvin Charney, Un Dictionnaire...* (p. 75-91). Montréal: Centre canadien d'architecture.
- RICCEUR, P. (1998). Architecture et narrativité. *Urbanisme*(303), 44-50.
- ROCHE, D. (1982). *La disparition des lucioles : réflexions sur l'acte photographique*. Paris: Éditions de l'Étoile.
- ROCHE, D. (1988). *Phototalies. Doubles, doublets et redoublés*. Paris: Éditions Argraphie.
- ROCHE, D. (2007). *La photographie est interminable; entretien avec Gilles Mora*. Paris: Seuil
- ROCHE, D. et MORA, G. (2015). *Denis Roche, Phototalies (1964-2010)*. Pavillon Populaire - Espace d'art photographique de Montpellier: Hazan.
- ROSENBLUM, N. (1992). *Une histoire mondiale de la photographie*. Paris: Éditions Abbeville.

- ROSSI, A. (1988 [1981]). *Autobiographie scientifique*. (Traduit par C. Peyre). Marseille: Parenthèses.
- ROSSI, A. (1992). *Premessa: Altre voci, altre stanze*. Dans A. FERLENGA (dir.), *Aldo Rossi: Architecture 1988-1992*. Milan Electra.
- ROSSI, A. (1996). Pour Luigi Ghirri (1995). Dans P. COSTANTINI (dir.), *Aldo Rossi, Des choses qui ne sont qu'elles-mêmes* (p. 74). Montréal : Centre canadien d'architecture; Milan: Electra.
- ROUILLÉ, A. (2005). *La photographie : entre document et art contemporain*. Paris: Gallimard.
- RUSCHA, E. (1967). *Twentysix Gasoline Stations*. (2^e éd.). Alhambra, CA: Cunningham Press.
- RUSCHA, E. (2010). *Huit textes, vingt-trois entretiens: 1965-2009*. Zurich: JRP Ringier.
- RUSCHA, E. et COPLANS, J. (1965). Concerning Various Small Fires. Edward Ruscha Discusses His Perplexing Publications. *Artforum*, 3(5), 24-25.
- RUSCHA, E. et FEHLAU, F. (1988). Ed Ruscha. *Flash Art*(138), 70-72.
- RUSCHA, E. et MITCHUM, T. (1979). A Conversation with Ed Ruscha. *Los Angeles Institute of Contemporary Art Journal*(January- February 1979), 21-24.
- RUSCHA, E. et SHARP, W. (1973). ... a Kind of a Huh? *Avalanche*(7), 30-39.
- SALOMON, S. et KROETER, S. (2013). The 1968 Learning from Las Vegas Studio Revisited. *Designers & Books*. Repéré à <http://www.designersandbooks.com/blog/1968-learning-las-vegas-studio-revisited>
- SCHUSTER, J. (1957). Marcel Duchamp, vite. *Le Surréalisme même*(2), 143-145.
- SERT, J. L. (1952). Centres of Community Life. Dans J. TYRWHITT, J. L. SERT & E. N. ROGERS (dir.), *The Heart of the City: Towards the humanisation of urban life* (p. 3-17). London: Lund Humphries.
- SHORE, S. (2007 [1998]). *Leçon de photographie - La nature des photographies*. Paris: Phaidon.
- SHUSTERMAN, R. (2010). Présentation de l'édition française. Dans J. DEWEY (dir.), *L'art comme expérience* Paris: Gallimard.
- SONTAG, S. (2008 [1977]). *Sur la photographie*. Paris: Christian Bourgois éditeur.
- STIERLI, M. (2010). Mies Montage. *AA Files*(61), 54-72.
- STIERLI, M. (2011). Photographic Field Research in 1960s' Art and Architecture. Dans Á. MORAVÁNSZKY & A. KIRCHENGAST (dir.), *Experiments: Architecture between Sciences and the Arts* (Vol. 2, p. 54-91). Berlin: Jovis.
- STIRLING, J. (1956). Ronchamp. Le Corbusier's Chapel and the Crisis of Rationalism. *Architectural Review*, 119(711), 155-161.
- STIRLING, J. (1960). The Functional Tradition and Expression. *Perspecta*(6), 88-97.
- STIRLING, J. (1975a). Methods of Expression and Materials. *A+U*(2), 86-89.
- STIRLING, J. (1975b). Stirling Connexions. *Architectural Review*, 157(939), 273-276.

- STIRLING, J. (1987). Stirling Stuff. Conversation with Sunand Prasad and Satish Grover. *Architecture and Design*(5).
- STIRLING, J., GOWAN, J. et EVANS, K. (1960). Eight Questions to Stirling and Gowan. *Polygon*(5), 10-21.
- STRAUVEN, F. (1998). *Aldo van Eyck : the shape of relativity*. Amsterdam: Architectura & Natura.
- TAGG, J. (2012). The Archiving Machine; or, The Camera and the Filing Cabinet. *Grey Room*, (47), 24-37. doi: https://doi.org/10.1162/GREY_a_00068
- TIBERGHIEU, G. A. (2002). Notes sur la nature, la cabane et quelques autres choses. III. Dans P. LANDRY (dir.), *Melvin Charney* (p. 137-142). Montréal: Musée d'art contemporain de Montréal.
- TRÉPANIÉRI, E. (2009). Preface. Dans G. RANGEL & G. OWENS (dir.), *Between Observation and Intervention : The Painted Photographs of Melvin Charney* (p. 7). New York : Americas Society ; Québec: Musée national des beaux-arts du Québec.
- TUNNARD, C. (1955). The conscious Stone. *Perspecta*(3), 22-25, 78.
- VAN EYCK, A. (1962). Steps towards a configurative discipline. *Forum Voor Architectuur*(3), 81-94.
- VENTURI, R. (1999 [1971]). *De l'ambiguïté en architecture*. Paris: Dunod.
- VENTURI, R. et SCOTT BROWN, D. (1968). A Significance for A&P Parking Lots or Learning from Las Vegas. *Architectural Forum*, 128(mars 1968), 37-43.
- VENTURI, R., SCOTT BROWN, D. et IZENOUR, S. (1972). *Learning from Las Vegas*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- VENTURI, R., SCOTT BROWN, D. et IZENOUR, S. (1978 [1977]). *L'Enseignement de Las Vegas ou le symbolisme oublié de la forme architecturale*. (3^e éd.). Bruxelles: Pierre Mardaga.
- VIDLER, A. (2010). *James Frazer Stirling - Notes from the Archive*. Montréal : Canadian Centre for Architecture ; New Haven : Yale Center for British Art : in association with Yale University Press.
- VON MEISS, P. (2012 [1986]). *De la forme au lieu + de la tectonique : Une introduction à l'étude de l'architecture*. (3^e édition revue et augmentée^e éd.). Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes.
- WILSON, R. (2005). At the limits of genre: Architectural photography and utopic criticism. *The Journal of Architecture*, 10(3), 265-273. doi: <https://doi.org/10.1080/13602360500162410>
- ZUMTHOR, P. (2008). *Atmosphères : Environnement architecturaux - Ce qui m'entoure*. Basel: Birkhäuser.
- ZUMTHOR, P. (2010). *Penser l'architecture*. Basel: Birkhäuser.