Document generated on 07/09/2025 7:17 a.m.

Continuité

CONTINUITÉ

Lecture de jardins
Le CCA et Picassiette

Philippe Poullaouec-Gonidec

Number 1, Special, Fall 1990

L'architecture de paysage au Québec

URI: https://id.erudit.org/iderudit/15996ac

See table of contents

Publisher(s)

Éditions Continuité

ISSN

0714-9476 (print)
1923-2543 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Poullaouec-Gonidec, P. (1990). Lecture de jardins : le CCA et Picassiette. *Continuité*, (1), 63–66.

Tous droits réservés © Éditions Continuité, 1990

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

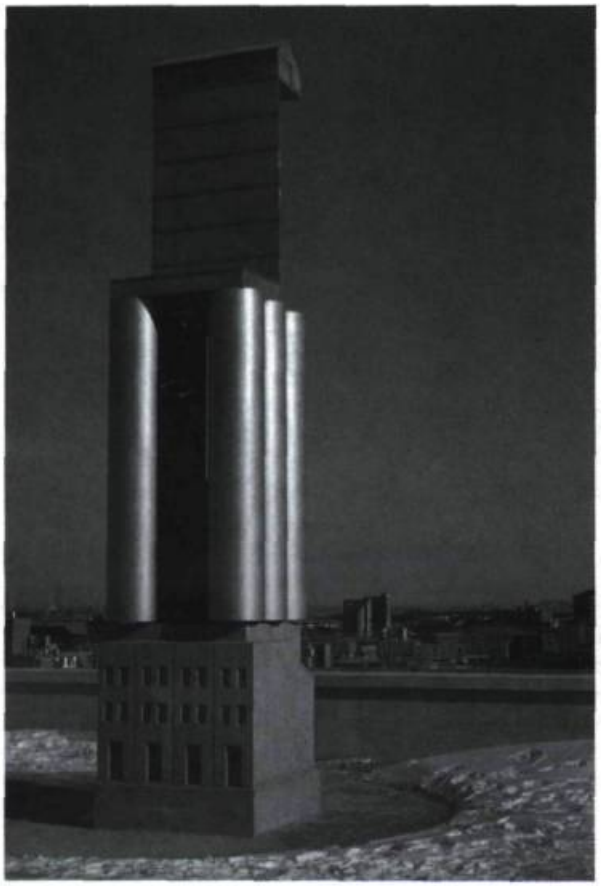
https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/



Une des sculptures du jardin du CCA traduisant «l'ailleurs dans l'ici». (photo: Philippe Poullaouec-Gonidec)

LECTURE DE JARDINS:

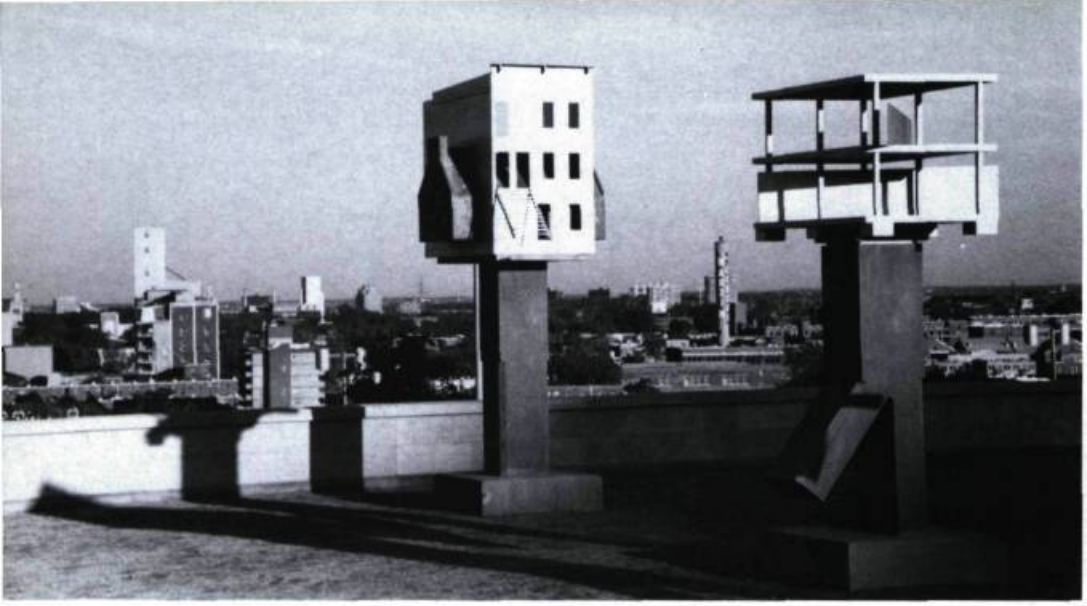
Petite scène représentative du jardin de Picassiette. (photo: Philippe Poullaouec-Gonidec)

La post-modernité à Montréal nous a livré, ces quelques dernières années, des ersatz de son expression. Les nouvelles constructions du centre-ville nous offrent un panorama particulièrement riche de ce courant expressif. Les pratiques paysagères, quant à elles, semblent destinées à poursuivre ce qu'elles ont entrepris au XIX[e] siècle; le réaménagement du parc du Mont-Royal, du parc Lafontaine et de plusieurs squares ne fait qu'affirmer cette tendance. Tout se passe comme s'il fallait préserver les bases ou la vision d'une époque avant de se lancer dans de nouvelles aventures.

LE CCA ET PICASSIETTE

par Philippe Poullaouec-Gonidec

Chacun à sa manière, ils posent un regard critique sur la société et l'espace environnant.



Allégorie sculpturale du jardin du CCA: illustration de la distanciation esthétique.
(photo: Philippe Poullaouec-Gonidec)

Pourtant, l'aventure a déjà commencé dans l'espace montréalais. Elle a pris forme par le jardin, celui du Centre Canadien d'Architecture. Ce jardin doit être lu; les éléments actéfactuels en place suggèrent une histoire et sont en quelque sorte porteurs de sens. Nous ne sommes pas devant un jardin de rêve ni de plaisir, mais bien plus devant un paysage «critique», c'est-à-dire une expression paysagère imprégnée d'un discours.

Le jardin du CCA se dissocierait-il des conceptions habituelles? Peut-on le comparer à une autre production paysagère d'importance? En d'autres termes, y a-t-il des exemples similaires à ce que l'on propose aux visiteurs? Nous serions tentés de trouver la réponse dans certains jardins privés. Il y a naturellement des différences à faire entre ces derniers car, dans bien des cas, les jardins privés, ainsi qu'ils se dessinent à même l'espace montréalais, ne peuvent prétendre à la comparaison tant ils se sont banalisés au cours des années.

Par contre, il existe des expressions paysagères qui, à notre avis, constituent de forts beaux exemples de paysages «critiques». En effet, les jardins vernaculaires emplis d'imaginaire sont de véritables lectures critiques de la société et de notre environnement quotidien.

UN DISCOURS PARALLÈLE

Le jardin de Picassiette, à Chartres (France), nous semble être l'exemple tout désigné pour illustrer la dimension des intentions engagées dans le jardin du CCA. Méconnu du public international, le jardin de Raymond Isidore, dit «Picassiette», s'inscrit dans le courant de l'architecture spontanée, architecture dominée par le Palais idéal de Cheval (Hauterives, France) mais aussi par des réalisations comme les tours de Rodia (Watts, É.-U.) ou la tour de l'Apocalypse de Garcet (Belgique). L'oeuvre de Raymond Isidore[1] est majeure et a été reconnue «patrimoine national de la France» par le ministre de la Culture, il y a quelques années.

Nous nous proposons donc d'établir un parallèle entre ces deux jardins pour mieux comprendre le sens de ce que nous livre la post-modernité montréalaise. Il ne s'agit pas ici de confirmer l'existence d'un mouvement en architecture de paysage, mais plutôt de montrer la présence de certains traits communs dans les façons d'exprimer des propos dans l'environnement, et ce, quel que soit le lieu.

À prime abord, comparer une architecture spontanée de type vernaculaire avec l'oeuvre artistique de Melvin Charney peut sembler inapproprié puisque ces deux expressions ne s'inscrivent pas dans un même contexte de production. Pour Raymond Isidore, son jardin a constitué l'oeuvre de sa vie. Pour Melvin Charney, il s'agit d'une commande produite dans le cadre d'un programme culturel; l'oeuvre s'insère toutefois dans la continuité d'une réflexion entreprise il y a plusieurs années. *Les Maisons de la rue Sherbrooke* (Montréal) et son installation dans le cadre des *Paysages verticaux* (Québec) sont autant de manifestations d'un discours sur la représentation dans l'espace.

Indépendamment des lieux et du contexte de production, les jardins de Picassiette et du CCA nous livrent des messages. Ainsi, lorsqu'on visite ces lieux, on ne peut qu'être frappé par la mise en scène d'éléments artéfactuels. En un premier temps, ces jardins suscitent en nous le doute et le questionnement. Ils ne laissent aucune place à la rêverie futile à laquelle nous convient les scènes pittoresques d'un jardin conventionnel. Ces deux jardins portent en eux un degré de sensibilité autre car, en un second temps, ils nous invitent à l'introspection.

Le spectateur est naturellement amené à s'interroger sur les intentions de l'auteur. Saisir le sens de l'intervention et la signification des choses, recomposer l'histoire ou le roman que nous livrent les signes visibles des lieux sont alors notre principale préoccupation. Cette démarche introspective est à la base d'un parallèle entre les deux jardins.

ÉLOGE D'UN MONDE MEILLEUR

Au jardin de Picassiette, la persévérance, l'imagination, la patience et la foi du concepteur, Raymond Isidore, apparaissent clairement dès que l'on franchit le seuil de la petite propriété. Le visiteur cherche volontiers à s'expliquer l'oeuvre, à embellir l'histoire d'Isidore (Kloos, M. 1979), jusqu'à élaborer le propre mythe de Picassiette. Selon certaines entrevues avec Isidore, il semble que les raisons profondes qui ont motivé son travail procédaient d'une insatisfaction quant à la place qu'il occupait dans le monde, provoquant chez lui une sorte de repli; d'où ce désir de confirmer son identité à travers la réalisation de son jardin. D'après Maarten Kloos, son attitude lui apporta le tragique de la solitude car, en fuyant la société, Picassiette réussit au plan symbolique mais non au plan social.

L'oeuvre dans son ensemble est empreinte de mysticisme. Mais ces images mystiques sont uniquement présentes pour leur beauté et leur majesté. À la lecture des notes explicatives sur la vie de l'homme, affichées sur les murs intérieurs de sa maison, nous découvrons des fragments de ses idées: «il faut que ce soit bien fait...»; «un lieu à mon goût»; «de mon jardin, je n'ai pas voulu qu'on puisse voir la misère... mais le ciel, juste le ciel et puis... la beauté. Le paradis sur la terre quoi!»; «l'esprit m'a dicté ce que je devais faire pour embellir la vie».

Ces mots lourds de sens ajoutent aux signes visibles: un univers de céramique cassée, ramassée dans des dépôts d'ordures et ensuite assemblée pour reconstruire de la vie et du bonheur. C'est ainsi que l'on découvre une série de scènes, imagerie d'une histoire religieuse (n'oublions pas qu'il s'agit de Chartres), du quotidien (comme la représentation de Landru) et de la nature (par les motifs floraux et animaliers).

L'accessibilité au monde extérieur: fragment de mise en scène sur le toit de la maison de Picassiette. (photo: Philippe Poullaouec-Gonidec)

ÉLOGE DU QUOTIDIEN

L'intention de Melvin Charney est évidemment d'une tout autre nature. La rigueur, le dépouillement, le sérieux et la distance entre la matière et le toucher sont les premiers attributs de l'espace que l'on perçoit. À la vue de l'oeuvre, l'intention ne se dévoile pas d'elle-même. Elle semble se comprendre par dialectique, c'est-à-dire par rapport à d'autres choses, à des signes extérieurs.

Comme le souligne son auteur, le jardin du Centre Canadien d'Architecture intègre un récit sur la présence des institutions dans la ville. Celles-ci nous sont données à voir dans le but de les faire réapparaître dans notre quotidien. «L'idée du jardin est poussée au point où le familier est totalement décapé» (Martin, M. 1989). L'intention de dépouiller les figures du quotidien de leur aspect familier appartient sans nul doute à l'ordre du «revoir». Nous sommes ici placés dans une situation de re-découverte, d'une redite, pour nous faire prendre conscience que nous n'observons plus.

Melvin Charney nous propose de «revoir» par exemple les silos à grain de la basse ville en les matérialisant par une sculpture. Par ce jeu, nous sommes mis en présence d'un dédoublement ou d'une double figuration de l'objet réel (Keller, J.P. 1977). Cette situation s'apparente étrangement à l'iconographie publicitaire qui nous est proposée au centre-ville, lorsque celle-ci se vante par une image d'elle-même sur un panneau-réclame. Mais ce «revoir» pour M. Charney doit de toute évidence se faire d'une manière différente.

L'auteur nous propose des lunettes ou, plus précisément, ses lunettes critiques. La ville est prise à partie. Il vise à la reconnaissance de certains fragments architecturaux (silos à grain, église, etc.) qui constituent notre monde et, indirectement, notre histoire. Ce monde à reconnaître est exposé et recomposé dans le jardin. Car il s'agit bien sûr de porter sur ces objets un jugement plastique en empruntant, parfois, le langage de styles appropriés (ex.: le déconstructivisme).

Par ce geste, l'auteur affirme sa volonté de transformer certains objets de la ville en objets de collection. Il propose un nouvau regard qui dépouille l'usuel de sa finalité, pour l'ériger en objet esthétique (Keller, J.P. 1977) et ainsi le préserver de l'oubli de la vie quotidienne.

L'AILLEURS EST ICI

Bien que les deux créations soient distinctes, elles démontrent un désir commun, celui de poser un regard critique sur l'environnement extérieur. Dans les deux cas, le jardin est un lieu manifeste. Pour celui de Picassiette, il s'agit d'affirmer qu'il est possible de construire le beau et le paradis à partir des fragments de la société (céramique cassée, architectures significatives de la ville et du monde, scènes bibliques et faits divers). Le jardin du CCA est un manifeste sur les objets de notre quotidien urbain, que nous ne voyons plus, dont on nous invite à redécouvrir la beauté par un effet de distanciation.

Ce jeu de distanciation s'observe dans les deux jardins. Les sujets des mises en scène sont coupés de leur finalité initiale pour s'éloigner dans l'étrangeté. Pour ce faire, on amasse les matériaux locaux dans le but de les rassembler. Dans les deux jardins, l'assemblage témoigne d'une créativité qui éveille l'intérêt; il devient directement l'attrait du fait qu'il se dissocie du «déjà vu», qu'il est unique. L'attrait dans la composition de Picassiette repose sur l'agencement des éclats de céramique polychromes. Dans le jardin du CCA, les sculptures (ou les colonnes allégoriques) attirent le regard par le jeu d'équilibre entre les blocs emboîtés les uns dans les autres, ou entre la pierre et le métal.

Mais la distanciation est ce qui semble le plus significatif dans ces deux jardins. Non pas pour ce qu'elle apporte à l'expérience esthétique, mais pour l'effet qu'elle crée en amenant la représentation de l'extérieur à l'intérieur des jardins, «l'ailleurs» dans «l'ici».

Le jardin de Picassiette, comme celui du CCA, nous démontre l'importance de la représentation de l'espace urbain à l'intérieur de la mise en scène. Lorsque l'on déambule dans l'univers matérialisé de Picassiette, le regard est constamment attiré par des architectures miniaturisées, comme la cathédrale de Chartres perchée sur le haut d'un mur. L'image de Chartres apparaît autour de la maison comme pour y amener la réalité d'une vue qui est de toute évidence imperceptible depuis le jardin.

Dans le cadre de cette comparaison, la mise en scène la plus significative de «l'ailleurs dans l'ici» est sans contredit le toit du logement d'été de Picassiette. Cette scène est composée de différents plans qui créent une profondeur de champ étonnante. La cathédrale de Chartres apparaît à l'arrière, dominant les coquillages alignés perpendiculairement à la toiture (symbolisant les maisons de la ville). La composition est loin d'être aléatoire: elle correspond à une des vues les plus typiques que nous offre la ville de Chartres à ses entrées. La cathédrale domine le paysage régional par un effet de surélévation, elle est visible de partout... sauf du jardin de Picassiette.

C'est à notre avis une scène représentative des repères extérieurs de Raymond Isidore. Cette démarche lui permettait d'accéder au monde extérieur et, du même coup, son jardin représentait la totalité du monde. Selon le même principe, Melvin Charney, avec ces alignements de sculpture, recompose une totalité significative du monde urbain montréalais.

LE JARDIN DE SON AUTEUR

Par un procédé de distanciation et de réduction d'échelle, chacune des deux réalisations accorde une place à la traduction de «l'ailleurs» dans «l'ici». Cette situation d'extériorité intériorisée nous indique de quelle manière peut se bâtir un nouveau lieu. Les expressions paysagères nous font comprendre comment les

forces extérieures ont pu contribuer à donner un sens à des espaces qui étaient, *a priori*, résiduels ou fortement enclavés.

Là où les jardins semblent s'opposer, c'est sur la différenciation de «l'ici» par rapport à «l'ailleurs». Dans le cas de Picassiette, son affirmation (ici) dans le monde (ailleurs) passait par l'isolement géographique, puis social. En effet son terrain, lors de la construction du jardin, se trouvait au bout du chemin, nulle part au milieu des champs. Au fil des ans, les champs ont fait place à des lotissements. La parcelle de Picassiette, pleine de couleurs et de représentations fantastiques, contrastait vivement avec l'environnement monochrome des maisons de banlieue. De toute évidence, la différenciation était de mise, en ce sens qu'elle assurait à l'oeuvre d'Isidore la reconnaissance par le biais de la distinction. Du lopin de terre indifférencié, le domaine de Picassiette est devenu un lieu hautement différencié.

En ce qui concerne le jardin du CCA, le paysage s'est dessiné sur une parcelle enclavée, coupée par des axes routiers majeurs et par un dénivellement entre la haute ville et la basse ville. L'isolement du site a été brisé par la conception de la «façade miroir» de la maison Shaughnessy et par la recomposition de certains axes, vestiges de la trame urbaine. Ce faisant, le jardin se fond avec son environnement (l'ailleurs), à moins que la façade miroir de la maison Shaughnessy ne soit en réalité un mur d'isolement. Si tel était le cas, ce mur ou paravent mènerait à la différenciation du lieu et, par conséquent, au passage du jardin du CCA au jardin de Melvin Charney.

1. Raymond Isidore est né en 1900 à Chartres. Après avoir occupé différents emplois jusqu'à l'âge de 29 ans, il achète un terrain, y construit sa maison puis acquiert un terrain pour son potager. Dans les années qui suivent, il travaille au dépôt d'ordures de la ville de Chartres. Peu de temps après, il entreprend de décorer l'intérieur de sa maison. L'aménagement de l'extérieur de la maison et de la première cour sera réalisé entre 1945 et 1951. De 1949 jusqu'à sa retraite, il travaillera comme balayeur dans un cimetière. La décoration de la seconde cour et du jardin se fera de 1956 à 1962. Il meurt en 1964.

Références: Keller, J.P., *La perception esthétique du quotidien*, dans **Diogène,** n° 100 p. 9-27.
Kloos, M., **Le paradis terrestre de Picassiette,** Encres Éditions, 1979.
Martin, L., *L'architecture comme roman (entrevue avec Melvin Charney)*, dans **Parachute,** n° 56, p. 9-11.

Philippe Poullaouec-Gonidec est professeur à l'École d'architecture de paysage de l'Université de Montréal.

LES JARDINS INTÉRIEURS

Depuis les premières serres jusqu'aux écosystèmes fidèlement recréés, l'art d'apprivoiser la nature n'a cessé de se raffiner.

par Ron Williams et Sachi Williams

La popularité des jardins intérieurs n'a cessé de croître depuis le XIX[e] siècle. Si leur principale raison d'être a toujours été la création d'un contraste avec des environnements plus «normaux», tels que les jardins extérieurs ou l'architecture intérieure, on leur trouve aujourd'hui bien d'autres utilités: fonction éducative et étude scientifique; décoration des centres commerciaux; réduction du stress à l'usine et au bureau; création d'un environnement de prestige, notamment pour les grandes sociétés; aménagement d'aires de détente dans les milieux résidentiel et hôtelier.