

***Theatrum orbis* : Melvin Charney**

Manon Regimbald

Number 186, September–October 2002

Théâtre sans mur, de Moncton à Vancouver

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/18005ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Regimbald, M. (2002). *Theatrum orbis* : Melvin Charney. *Spirale*, (186), 32–34.



THEATRUM ORBIS : MELVIN CHARNEY

Représentation, s.f. Action de représenter c'est-à-dire de replacer devant les yeux de quelqu'un (par l'image qu'en fournit la sensation, la mémoire imaginative) Imago, ginis, [...] Action de jouer sur la scène une pièce de théâtre. Actio, onis,
— Henri Gœlzer,
Dictionnaire français latin

MAGINIS : Sur la scène du théâtre du monde, la représentation s'écarte entre le même et l'autre. Sur cette fissure — duplicité qui répète un autre dédoublement, celui du sujet même divisé entre l'espace où il se trouve ici et celui de la chose qu'il contemple, là-bas — l'art de Melvin Charney trace l'autre du lieu. Ce que nous voyons nous regarde. Sur ces sites qu'il retourne, il cueille les empreintes d'un monde construit. Très tôt, les explorations photographiques de l'artiste-architecte le conduisent à réaliser des insertions *in situ* dans la ville. Dans les coulisses de l'histoire, il fabrique ses installations en connaissance du lieu. Le théâtre porte ses coups. L'assomption des mots ordinaires, des images de tous les jours se répercutent sur la scène des sites spécifiques aux planches d'*UN DICTIONNAIRE...* et vice-versa. L'œuvre majeure amorcée en 1969 rassemble une foule de documents de presse montrant les événements qui font la une, « rephotographiés », taillés, classés, inventoriés, convertis en *vedute architectonica*, trame urbaine du monde. La parole plurielle s'ouvre en un entretien infini. Ça s'emmêle. Les images glissent, vouées à un espace irrédicible qui brise le joug de l'unité. Sans origine, au bord du tourbillon. D'emblée, le discours se divise. Il se propage. Dialogue iconique où les voies se partagent dès le commencement quand le poids des mots et des choses éprouve les sens bousculés par les passages entre le bidimensionnel et le tridimensionnel. Les figures et les mots s'entretoient. Ils se dressent comme des échelles de sens. De contresens. Entre opacité et transparence. Entre perte et salut. Sous la pesanteur des arrières. Au milieu de la ville, sur ses bords, dans ses faubourgs d'avant-scène, l'archéologue du savoir fouille à travers l'inventaire des formes architecturales, à même ses trésors et ses rebuts. Dans son chantier allégorique, les fragments multiplient et pulvérisent les limites des champs textuel et visuel à force d'accumulations, de brisures et de synopes. De la série *The Parable* aux colonnes du *Jardin du Centre canadien d'architecture* à Montréal. Double machination du monde et de son empreinte reproductible dans cet espace diffracté où il n'y a plus ni sens unique ni origine. Charney insiste : « *ce que je cherchais était l'image dans l'image* ». L'illusionnisme de la perspective craque. Ancrées dans la chair du

monde, les installations occupent des espaces mixtes, si près et si loin. Les voies s'entremêlent sous les échos rebondissants. Constructions en miroir qui déstabilisent la représentation. « *Une photographie transforme l'espace en une image de lui-même* », remarque Charney (« *Cœuvres et commentaires* », Musée d'art contemporain, 2002). Les diverses écritures — scénographie, dessin, peinture, sculpture, architecture, photographie — forment un tissu complexe d'éléments hétérogènes qui ruinent la pureté de l'objet d'art. *Théâtralité*. Le recours au langage comme matériau ouvre la porte au temps et il introduit l'histoire, avec ses flux et ses reflux. En faisant place à la reproductibilité, l'art s'inscrit dans le monde. Hétéronome, la trace se retrace, décalée entre le mot et l'image. « *Là encore, la surface de l'image initiale est activée, précise-t-il, les constructions iconographiques sont décollées, transformées, repositionnées et juxtaposées, comme si l'image n'était plus qu'une ouverture transparente donnant sur un univers caché* ». Substitue, la représentation se donne au présent et scelle l'absence temporairement. Transparente, elle se dérobe devant ce qu'elle pointe mais par ailleurs, dans l'éclipse qui supprime le monde et redouble son absence, elle se présente opaque. Sur la crête du dépaysement, elle opère : du même, on passe à l'autre, *paradoxalement*, dirait Diderot. De la répétition à la différence. Le réel laisse entrevoir sa perte. Chaque prise de vue se fait dans la perspective d'une prise de vue antérieure. Les déplacements des photographies prélevées dans des journaux en témoignent sans cesse. Il ne s'agit pas de feindre un accès direct au réel. Bien au contraire, la mise en scène veut rendre visible l'artificialité de ce qui cherche à se faire prendre pour du réel, cette réalité, rien d'autre qu'un décor, sur le lieu de la scène. Théâtre de ville. En ce sens, le « réel » ne peut que renvoyer à cette part d'altérité pour laquelle il n'y a aucune voie d'accès directe. L'artiste au miroir trame cette équivoque au fil de ses installations comme en leur sein. Il effrange les limites de la scène, passant de la rue au théâtre, du jardin au paysage. Du visible à l'invisible. Le centre et la périphérie sont pavés de va-et-vient. En série, ses constructions pointent la fiction du monde.

ACTIONIS : Rendre visible la question du monde telle qu'elle nous habite, nous déserte ou nous trouble. Sa pluralité. Partir du monde — *loci mnémoniques*. Sur tout, ne pas l'imiter simplement mais le déplier, en déployer les replis de guingois et de travers, par en dessous et derrière. Mettre en acte l'art et l'architecture dans un contexte urbain, du *landscape* au *cityscape*. Échafauder — à Montréal, à Toronto, à Chicago, à Kassel, à Stuttgart — des façades ou, autrement dit, démasquer. Engager l'œuvre activement sur

le terrain éthique. Faire comparaître le réel pour briser le cercle clos de la représentation. Mettre le monde en crise à même ses images, ses mots qui le civilisent et le barbarisent. Dans un même mouvement, traquer l'événement dans la ville, aux intersections des boulevards insensés, dans des zones ravagées, sous les décombres de l'histoire délabrée. Au milieu des interstices. Surpasser la clôture de notre mémoire. En excaver les sédiments profondément enfouis qui trament notre monde, horizon de notre vie. *Parcours de la réinvention*. Entrecroiser l'architecture classique à l'architecture domestique. Rapprocher la maison ouvrière québécoise des logements des citoyens de la Rome antique. Faire écho au temple de Delphes à travers la fameuse *Maison de Trois-Rivières*, humble et austère, et toutes les séries de cabanes qui en découlent. Renverser les canons classiques de l'architecture, ses fables oniriques, ses utopies. Ironie. Sortir des modèles, s'en distancier malgré leur proximité surprenante. Et puis réinventer les Villas de Plin. Aller du document au monument, confrontant l'un à l'autre dans des dessins et des maquettes, et à travers beaucoup d'écartés d'échelle. Emmêler les architectures de papier aux structures d'acier, au béton. De l'Eden à la *Città ideale*. Au temple de Jérusalem. Aux camps de la mort de la Seconde Guerre mondiale. Les histoires jonchent la vie. De la hutte primitive aux tours impériales. Nouvelles Babel qui répètent la tradition du nouveau. Ziggourats des temps modernes. Faire voir entre les images la vie en scène, le temps en feuilles, dans l'étendue du lieu où l'avenir et le passé se télescopent sur les rives du présent. La fiction gît dans la ville. *Theatrum orbis*.

Théâtre sans mur, la ville abrite le spectacle du monde. Les édifices y marchent dans un désert architectural en quête de place : *The Marching Columns [Les colonnes en marche]*. Les paradoxes s'emboîtent sur la scène qui se dédouble. Charney met en avant-scène des actes mémoriaux dans ce passé qui s'efface. À travers ses œuvres, le promeneur est imbibé de temps, pénétré de cet imperceptible passé duquel il croit être détaché mais dont il ne peut pas sortir. La relativité des perspectives implique la mobilité des points de vue. La représentation fixe — immanquable cliché — est rompue. Marchant sur les lieux de la scène, le spectateur est pris dans un courant. Il n'y a pas une vue, mais toute une série de visions qui se meuvent, impossibles à réduire en un seul spectacle. Ça se joue sur les bords, dans les franges. Charney chemine du milieu à la périphérie, de la fin de la représentation à la représentation de la fin, sur les confins où nous séjournons à demeure. La fin de l'histoire et des grands récits se trace dans l'histoire comme la fin de l'homme. Les restes d'une humanité résistent,



Les maisons, Colonne n° 3 de Melvin Charney, 1987-1990

Carlos Letona, CCA

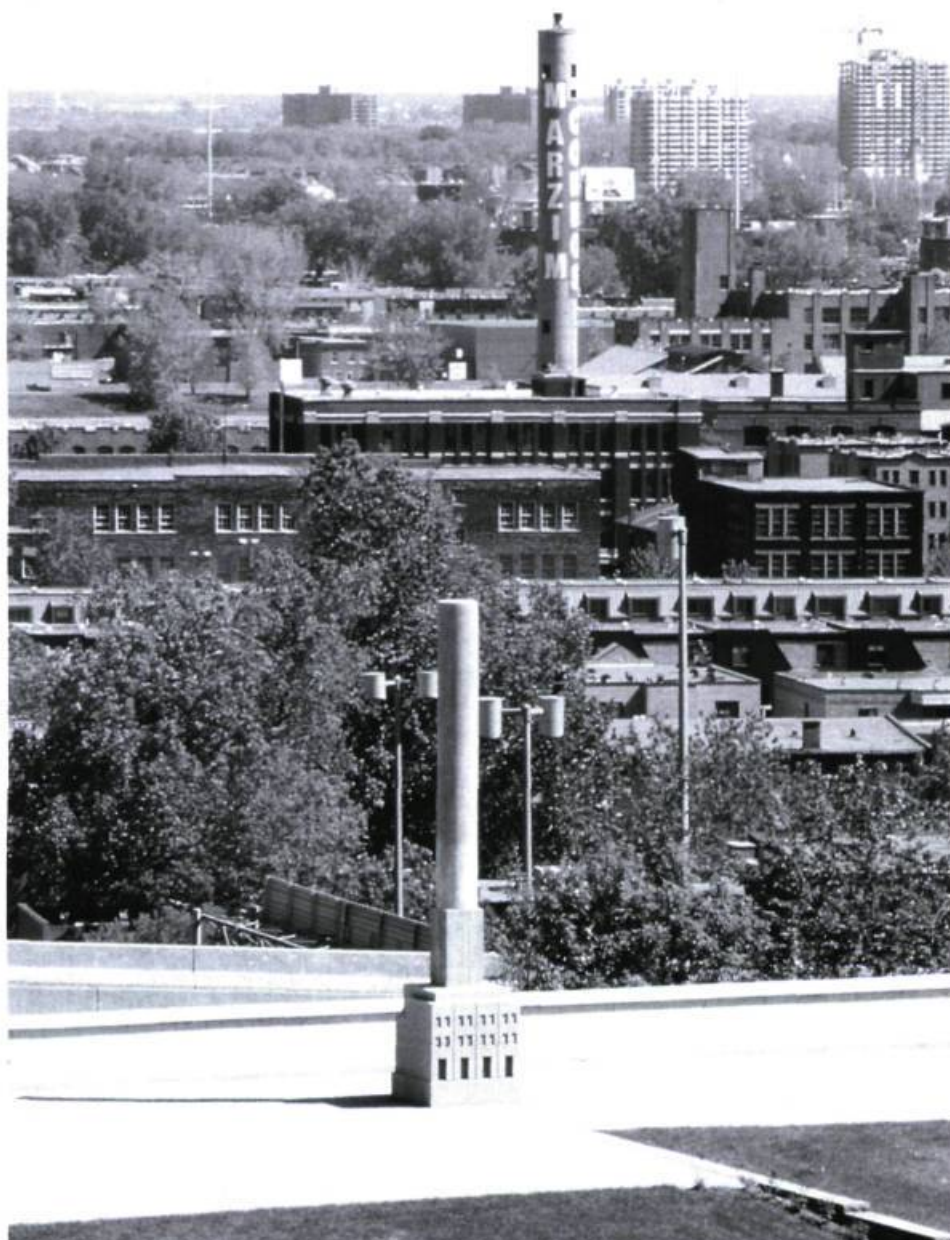
même si on aperçoit le fond inhumain par où « nous ne sommes pas au monde », comme le disait Rimbaud. Il nous revient de sentir cette fin qui nous touche, qui nous habite d'ores et déjà, l'*eskhata* grecque, qui renvoie à l'extrême tout en désignant le bord, le dehors d'un lieu, l'autre côté de la ville. Faubourg. Sur l'épaisseur de la limite,

Charney creuse l'histoire à la frontière du temps, non pas dans un lieu où pavane l'origine mais de l'autre côté des temples et des cathédrales, dehors, là où le sens s'offre hors d'œuvre. Pièces de résistance imprévues.

SPECULUM : Multipliant les procédés récurrents et réflexifs, Charney déploie toute une

série de « miroirs urbains ». *Rinforzando*. Scarpel du regard. Instrument d'illumination. Ça diffère de l'image au modèle, du même à l'autre, de *Maisons de la rue Sherbrooke* au *Jardin du Centre canadien d'architecture* en passant par *Better if they think they are going to a farm...* Les doubles s'avancent, grandeur nature, alors que les mises en abyme prolifèrent tout comme les dédoublements de l'espace et du temps. En cascade, les répliques se précipitent au pluriel, non plus dans un sens utopique mais relevant plutôt de l'hétérotopie, c'est-à-dire en brisant le leurre des grandes utopies totalisantes. Tableau dans le tableau. Espace de convertibilité où ça passe d'un lieu à l'autre.

ARS MEMORIA — THEATRUM ORBIS (de l'« art de la mémoire » au « théâtre du monde ») : Mais d'où nous vient ce « théâtre du monde » ? D'entrée de jeu, il faut dire que dès l'Antiquité grecque la mnémotechnie repose sur la liaison de lieux et d'images qui impressionnent la mémoire (voir à ce sujet Frances Yates, *L'art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1975). Lié au départ à la rhétorique, l'*ars memoria* a évolué vers les champs de la philosophie, de la peinture et du théâtre tout en faisant correspondre les lieux aux images. Or, à la Renaissance, le théâtre transforme l'art de la mémoire. C'est alors qu'à Venise, à Londres, des « théâtres de mémoire du monde » prennent la relève et renouent le grand monde du macrocosme avec le petit monde de l'homme, microcosme. Pour ce faire, la conception du bâtiment est fondée sur la combinaison de la figure du cercle, liée aux orbes des cieux, et celle du carré, artifice de l'imagination humaine. Des portes et des colonnes y sont introduites à des fins mnémoniques; tantôt rondes, tantôt carrées, les bases de celles-ci exacerbent la liaison cosmique. Mais déjà les proportions du monde sont incrustées dans le plan de la scène antique. Doit-on rappeler que dans la tradition du théâtre romain tel qu'il est présenté par Vitruve puis repris à l'intérieur des reconstitutions vitruviennes du Palladio, quatre triangles équilatéraux sont encastrés dans un cercle? *Fabrika mundi*. L'image de l'homme de Vitruve fondée sur la géométrie fondamentale du carré et du cercle préoccupe tous les grands architectes de la Renaissance, en ce qu'elle incarne la jointure mathématique entre le microcosme et le macrocosme. D'où ces transports entre l'architecture et le théâtre alors que l'espace de la représentation, cet espace de jeu figural, va et vient entre pratique et théorie. Non seulement la démarche de Charney procède de cette mouvance, mais à exposer la fluidité des liens créés entre les différents champs de la connaissance impliquant leur partage, elle interroge également la multiplicité indomptable et essentielle du travail de la pensée. Il ne faut pas pour autant perdre de vue



La Colonne, colonne n° 10 et vue d'une tour vestige d'une aciérie au sud du site du jardin du CCA de Melvin Charney, 1987-1990

Michel Boulet, CCA

l'apparence scénique de la *Città ideale* d'Urbino. On doit tenir compte aussi du fait que l'architecture et la scénographie ressortissent toutes deux au genre des *vedute* d'architecture (Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1993). Rappelons que la *scenographia* signifiait d'abord la représentation sur plan chez Vitruve avant d'être chargée de connotation scénique. Cependant, ce frayage spectaculaire entre les peintres et les architectes de la Renaissance a aussi affaire avec le travail de la perspective qui éclaire les uns et les autres. Les *vedute architectonica* du quattrocento ont marqué l'amorce de la scène classique de la représentation. D'emblée, le dispositif perspectif constitue une valeur de scène en peinture. C'est donc sur cette *frons scaenae* qu'apparaît la figure renaissante du « théâtre du monde ».

Retournons enfin à l'œuvre de Charney et pensons maintenant à toutes ces figures de colonnes et de portes qui la peuplent. Affaire de mémoire. Au Jardin du Centre canadien d'architecture, verger mosaïque de colonnes allégoriques, elles se dressent tels des thermes et des hermès; commémorative, la colonne sacrée du jardin du CCA au double clocher d'église n'est pas sans faire écho aux mystérieuses colonnes hébraïques du temple de Salomon. En mutation, elles prennent aussi des allures anthropomorphiques — du *Stijl dansant* au *Domino Dansant*, des *Urban Golems* [*Golems urbains*] aux *Cities on the run*. Les bâtiments sur pattes se cherchent [*The Marching Columns*]. Les figures mobiles vont et viennent en quête d'un site, dans la ville déserte aux colosses d'acier. Du même coup, atlantes, télamons et cariatides sont délivrés. Architecture vivante en mouvement qui passe d'une perspective non plus imaginée mais matérielle, mise en relief. Éphémères, les colonnes parquent dans la chair du monde. Ces colonnes ne relient-elles pas la terre au ciel comme le monde (du latin *mundus*), qui désigne « l'ensemble du ciel et de la terre », recouvre « ce qui paraît » et « ce qui est »? Socle de l'être, axe du monde, support de connaissance, les colonnes, en soutenant le ciel, nous y rattachent. Nous voici interpellés. Mais comment repenser aujourd'hui ces rapports à l'univers à l'heure de l'illusionnisme de la mondialisation et de la guerre des étoiles pendant que sur terre la hantise de l'autre menace toujours le monde et le ravage? Les lieux de réflexion que construit Charney nous livrent à des paradoxes vivaces. Sous le pouvoir de la scène démultipliée, nous nous infléchissons sur la frontière fragile entre le même et l'autre, si loin et pourtant si proche.

MANON REGIMBALD