

« Better if They Think They Are Going to a Farm » Entretien avec Melvin Charney

Louise Vigeant

Numéro 50, 1989

Le théâtre dans la cité

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/26612ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Vigeant, L. (1989). « Better if They Think They Are Going to a Farm » : entretien avec Melvin Charney. *Jeu*, (50), 211–213.

«better if they think they are going to a farm»

entretien avec melvin charney

Sculpteur, artiste visuel et architecte, Melvin Charney a publié des articles dans diverses publications consacrées aux arts et à l'architecture. Professeur d'architecture à l'Université de Montréal, il fut l'un des deux artistes sélectionnés pour représenter le Canada à la Biennale de Venise de 1986. Ses oeuvres ont fait l'objet de nombreuses expositions au Canada et à l'étranger.

Si le théâtre est un lieu de mémoire, un lieu de mise en scène du passé, que ce passé soit individuel ou collectif, est-ce que votre travail comme sculpteur et architecte peut aussi être considéré comme une mise en perspective du passé?

Melvin Charney — On n'a pas le choix: on emploie des mots, des images qui nous viennent du passé afin d'exprimer un vécu présent pour se diriger vers un futur inconnu. La vie change tellement vite qu'on se sent un peu mal à l'aise avec les mots mêmes qu'on emploie pour représenter ce qui est «vrai» autour de nous. Piger dans le passé, en ce sens, c'est le drame du XX^e siècle. Parce qu'on veut aller au-delà des choses gratuites, toucher les gens, il faut se brancher sur un mode de représentation fondé sur une entente largement admise. Si je représente une image d'une façon directe, archétypale, j'ai l'impression que je peux atteindre plus de monde.

Je comprends bien le milieu théâtral étant donné que je fais de la sculpture architecturale. Pour moi, la ville est le lieu d'un spectacle collectif. La rue est un lieu public, on s'habille pour y aller! Je conçois le théâtre comme une extension de ce qui se passe au coin de la rue. L'architecte touche le domaine du théâtre à travers la collectivité et la mémoire urbaines.

En ce moment, je travaille à un jardin plein d'objets pour le Centre canadien d'architecture. Un jardin en soi est un lieu de déplacement. C'est un décor, une mise en situation, une mise en scène. Je fais un très grand effort pour souligner tout ce qui était là dans le passé. Le jardin se trouve entre deux bretelles d'une autoroute; il faut marier, juxtaposer plutôt, la ville et l'autoroute, avoir, par exemple, des pommiers juste à côté des voitures qui roulent. Mettre des pommiers là, ça veut dire qu'on travaille avec le passé, parce que dans le passé, il y avait des vergers. J'ai relevé sur des cartes la place des anciens rangs dont j'ai reconstruit les murs, qui soutiendront certaines plantes, des rosiers, des framboisiers. C'est un genre d'archéologie à l'envers: nous avons construit des murs de pierre, nous les avons recouverts de terre, puis nous avons enlevé de la terre afin

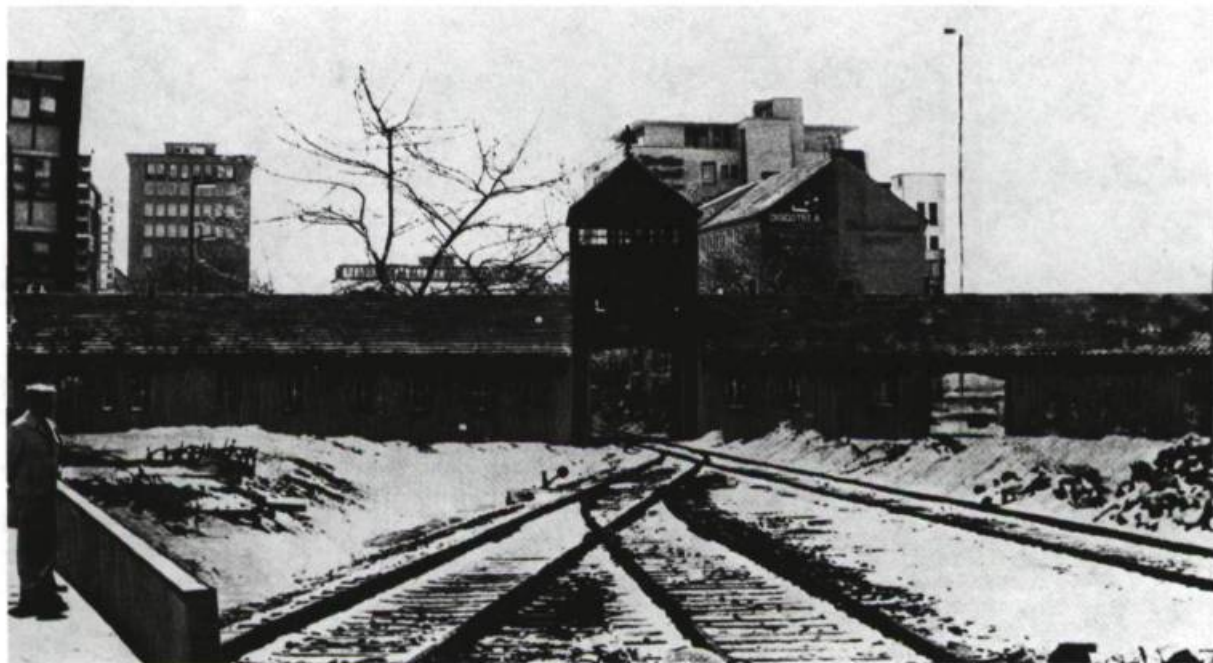
de les voir... À mon avis, ça va toucher les gens, car ils vont tout de suite comprendre qu'il s'agit d'une manipulation consciente. Je confronte le présent avec des notions du passé. Ce qui est important, c'est que je me souviens alors même que tout le monde a oublié ce dont il aurait dû se souvenir.

J'aimerais que vous me parliez de «Better if they think they are going to a farm», cette reprise, sous forme d'œuvre d'art, d'une construction historique qui cherchait à camoufler la réalité. En travaillant avec la superposition, vous révélez et la réalité historique et son camouflage. L'art a-t-il une certaine responsabilité à l'égard de l'histoire?

M.C. — C'est très difficile d'être responsable. Pour ce projet-là, j'ai utilisé ce qui me semble être le plus grand coup de théâtre réussi de l'Histoire. C'était durant la Deuxième Guerre mondiale: on a mené beaucoup de gens à la mort en leur faisant croire que tout allait bien, qu'on les menait vers d'autres modes de vie. J'ai vu dans le plan d'Auschwitz que les SS avaient construit une façade de ferme comme couverture du camp de concentration. D'ailleurs, le titre de mon œuvre vient d'une phrase d'un SS. À Kassel, quand on m'a proposé de faire quelque chose sur la Place de la Gare, j'ai voulu jouer sur la signification du décor. J'ai voulu construire un lieu que les Allemands allaient tout de suite reconnaître. Avec beaucoup d'ironie, car ça pouvait ne représenter qu'une ferme pour quelqu'un qui arrivait... Le projet a été proposé à deux ou trois endroits, mais il a été refusé pour des raisons évidentes. Les dessins mêmes ont été enlevés lors d'une exposition.

La question d'être responsable se pose d'abord ici, à Montréal. Quand j'ai exposé les dessins des séries sur les camps de concentration, j'ai été frappé par le nombre de personnes qui m'ont dit: «Ah, vous travaillez avec les anciens camps miniers en Abitibi!» C'est assez fascinant! Il faut tenter de franchir les lieux de négation de vie; nous sommes davantage capables, comme êtres humains, de nier l'existence des gens que de les aider à se retrouver tels qu'ils sont; ce qui rend la tâche très difficile. Quand on réussit, on tranche dans la mémoire collective et les gens comprennent tout de suite de quoi il s'agit, même s'ils ne connaissent pas les références exactes, parce que les formes, à mon avis, touchent des modèles assez répandus. À Montréal même, quand j'arrive à retrouver les traces de ladite mémoire collective, je sais que mon travail sera compris en Italie. Des questions surgissent: comment se fait-il que dans telle rue les édifices ont telle forme dans ce décor collectif? comment tout cela participe-t-il à la vie collective? Quand je trouve des réponses, c'est facile d'exposer des projets en France, en Italie ou en Allemagne, car il y a là des traces de mémoire collective; ce qu'on dit ici peut être aussi pertinent ailleurs.

Le projet de jardin est intéressant dans ce sens aussi. Ce jardin est relié à un musée; or, le Centre canadien d'architecture, comme lieu de recherche, va être un lieu assez fermé. J'ai proposé d'«ouvrir» ce musée en créant un jardin planté d'objets sculpturaux. Chacun de ces objets est fondé sur quelque chose qu'on peut voir autour, selon l'idée d'un miroir collectif dans la ville. La ville a toujours été suspectée par les gens au pouvoir. Les rois de France, par exemple, se sont déplacés à Versailles pour la bonne raison qu'ils avaient peur de la ville. À Montréal, les sermons de la fin du siècle dernier parlaient de la ville comme d'un lieu de perdition. Mais ce n'est pas ça! La ville, c'est le miroir parfait de notre existence collective. Un lieu public, une place représentent un certain engagement de notre part, pour nous-mêmes et à l'égard de toute la collectivité. Tous les éléments dans le jardin du C.C.A. ont cet aspect «miroir», donc narcissique. J'ai d'abord établi un rapport avec l'autre côté de la rue, un côté devenant le miroir de l'autre. Les objets sculpturaux que j'ai construits reflètent le quartier de la Petite Bourgogne qu'on voit du jardin. J'ai mis une esplanade et un belvédère dans le jardin, comme sur le mont Royal; du belvédère, on voit le «quartier» dont les éléments sont représentés par un alignement de colonnes allégoriques sur lesquelles il y a, par exemple, un triplex dans lequel on retrouve une maison



Better if they think they are going to a farm, crayon de couleur et crayon de cire sur photo-montage en noir et blanc, 1982. Melvin Charney destinait ce projet à la Place de la Gare de Kassel.

québécoise, ou une cheminée d'usine devenue un obélisque; la fumée de la cheminée se transforme en une chaise, qui rappelle la figure humaine. D'ailleurs, certaines de ces colonnes sont assises sur une image des maisons de quartier, d'une façon assez lourde: c'est une interprétation de ce que le quartier était au XIX^e siècle.

Mais ça parle aussi du quartier actuel...

M.C. — ...d'une façon romantique. Parce que le quartier actuel n'existe pas. Toute la notion de quartier est interrogée. Nous sommes en train de conserver le quartier parce qu'il n'existe plus. On ne peut pas conserver ce qui est vivant. C'est aussi un discours sur des valeurs pour le futur. Je trouve ce travail très près du théâtre. Parce que tout le monde, d'une certaine façon, est aux prises avec les mêmes contraintes: est-ce qu'on peut dire ce qu'on est capable de dire? Comme le théâtre, j'opte pour les éléments du quotidien; il ne faut pas tirer la ligne entre le langage spécialisé et le langage quotidien. Quand je vais au théâtre, je remarque un grand effort pour y introduire un parler quotidien. Il y a vingt ou trente ans, c'était un grand débat. Les éléments architecturaux que j'emploie sont tout à fait quotidiens; je les déguise, mais ils sont toujours là dans la mémoire.

propos recueillis par **louise vigeant**