

ETC



Mémorable « Théâtre de la mémoire »

Richard Henriquez, *Théâtre de la mémoire*, Centre Canadien d'Architecture, Montréal. Du 27 septembre 1994 au 29 janvier 1995

Tex Machine

Number 30, May–August 1995

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35764ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Machine, T. (1995). Review of [Mémorable « Théâtre de la mémoire » / Richard Henriquez, *Théâtre de la mémoire*, Centre Canadien d'Architecture, Montréal. Du 27 septembre 1994 au 29 janvier 1995]. *ETC*, (30), 30–32.

MONTREAL

MÉMORABLE «THÉÂTRE DE LA MÉMOIRE»

Richard Henriquez, *Théâtre de la mémoire*, Centre Canadien d'Architecture, Montréal.

Du 27 septembre 1994 au 29 janvier 1995

Les objets symboliques sont importants en ceci qu'ils stimulent la mémoire et/ou les mythes individuels (les histoires qui rattachent les êtres à l'humanité)

Richard Henriquez¹

Bien que le *Théâtre de la mémoire* de Richard Henriquez constitue le point central de l'exposition consacrée à l'architecte-artiste, les objets-sculptures qui gravitent hors de son périmètre agissent comme des coefficients symboliques du jeu combinatoire interne. Le rayonnement et la copénétration des espaces extérieur et intérieur sont favorisés et régis par les cloisons-vitrines que perméabilise la structure. Le système pourrait être envisagé comme une « architecture primordiale » qui serait fonction, selon J.-F. Pirson², d'une réponse symbiotique au rêve nostalgique de l'homme qui à travers le bâti, s'interroge sur sa propre condition et son identité face au monde extérieur.

Le *Théâtre de la mémoire* consiste en une structure circulaire comprenant dix vitrines et à laquelle le visiteur accède par une rampe. L'enceinte légèrement surélevée pour cette présentation au CCA devient plate-forme, voire scène, renseignant sur l'intentionnalité de l'œuvre et distinguant ses vitrines du simple cabinet de présentation. Bien que cette structure soit la mise en œuvre d'une matérialité documentaire essentiellement auto-référentielle (souvenirs de famille, maquettes de projets réalisés ou non), la « participation » d'autres séries d'objets (instruments, objets trouvés, collectionnés ou fabriqués) ajoute à la complexité des relations et échafaude divers registres de significations, un peu à la façon d'un décor définissant différents champs de profondeur.

De ces objets « autres », de ce que Marcel Proust nommait des « pédoncules de mémoire involontaire »³, glanés ici et là par l'artiste, mentionnons la série des ossements, coquillages, racines et morceaux de bois. Archétypiques, ils témoignent de l'antériorité absolue de la nature et de la relation cyclique entre finitude et recommencement. Les solives géométriques, auxquelles nous ajoutons le trépied comme structure pyramidale vide, constituent les axes paradigmatiques des savoirs abstraits ou scientifiques. La série des instruments référant essentiellement à la pratique architecturale est porteuse de conventions et symbolise la puissance latente de transformation. Certains éléments, tel le trépied - également instrumental dans la délimitation d'un territoire - forment des points d'intersection entre plusieurs catégories. L'objet recouvre

ses différentes acceptions : il est à la fois matière et substance, paradoxalement sujet et également but, c'est-à-dire « ce vers quoi tendent les désirs, la volonté, l'effort et l'action »⁴.

Le pouvoir profond des objets et constructions de cette scénographie du fragment ne provient pas tant de leur singularité (qui est souvent de l'ordre du témoignage et de la nostalgie) ni de leur historicité distincte (ou du désir de représentation d'un temps « personnel ») que du système d'ambiance en étendue, capable de « récupérer » et de métaphoriser l'existence - qui demeure la dimension fondamentale du temps. En répertoriant les manifestations du temps et en les ponctuant de façon spatiale, l'ensemble ou l'organisation se substitue au temps : il immortalise. Selon Maurice Rheims, tout environnement d'objets privés, dont la collection constitue le point extrême, « figure le perpétuel recommencement d'un cycle dirigé, où l'homme se donne à chaque instant et à coup sûr, partant de n'importe quel terme et sûr d'y revenir, le jeu de la naissance et de la mort »⁵. Cet investissement de l'être dans un environnement d'objets privés sur le mode d'un échange symbolique avec la mort, aurait une fonction régulatrice de l'équilibre vital et agirait comme une dimension imaginaire de la vie aussi essentielle que les rêves.⁶

L'ensemble des objets-sculptures tient du surréalisme. Non pas dans son principe de production, mais dans la juxtaposition d'éléments insolites et familiers à l'intérieur d'un espace qui, à l'instar des œuvres de De Chirico, semble échapper à tout déterminisme chronologique. Le penchant de Henriquez pour l'allitération visuelle, l'enclavement des significations et la contraction d'une œuvre à l'intérieur de boîtes n'est pas sans analogie avec les *Boîtes-en-valise* produites par Marcel Duchamp et les constructions en vitrines de l'américain Joseph Cornell, où des objets référentiels à la culture se combinent aux repères d'un vécu, assurant ainsi une relation bidirectionnelle entre la vie et l'œuvre. Une approche d'ailleurs qui n'est pas sans évoquer la transmutabilité proustienne des choses passées, *le Temps retrouvé* en tant qu'œuvre d'art. Valérien encore dans ses rapports entre l'image et ses résonances; valérien dans ce *Globe autogéographique* (1993) à l'intérieur de sa propre enceinte mentale, devant être perçu autrement que Narcisse qui se contemple, plutôt comme un sujet témoin de lui-même dans le construit de sa conscience.

Hors « théâtre »

Des objets-structures avoisinants, certains exemplifient



PHOTO : MICHEL LEGENDRE, CENTRE CANADIEN D'ARCHITECTURE

Richard Henriquez, *Le Théâtre de la mémoire* (vue de l'intérieur). Jeffrey Pelton et B & B. Scale Models, maquettistes; Herbert Schroy, artisan du métal; Granville Island Woodworks, ébénistes. Collection de l'architecte Richard Henriquez.

davantage le télescopage des mémoires individuelles, collectives et historiques, alors que d'autres, fidèles à cette tendance de l'assemblage, figurent une sorte de débordement onirique des applications de la science. Pour illustrer ces dispositions, retenons deux œuvres respectivement intitulées *L'Arpenteur* (1989)⁷ et *Chariot n°1* (1991). La première se résume à même l'apologie de Henriquez à l'égard de l'histoire : « la conscience de notre passé et notre rapport avec celui-ci concernent absolument tout »⁸. Superposés sur des plateaux en verre, des traces d'humanité, des ossements, des fossiles; ces restes du monde qui servent à le reconstituer s'offrent en transparence. Une lecture foucauldienne s'ensuit⁹, à partir de quoi la « trace », l'*archive* ne constituent plus l'instrument d'une Histoire qui serait en elle-même *mémoire*, mais plutôt élémentarité à partir de quoi il convient de favoriser le déploiement

relationnel des éléments. Il s'agit de réorganiser la mémoire comme structurante de la pensée.

Dans *Chariot n° 1* (1991), la combinaison des éléments (plus particulièrement de la corne de cerf et de la selle de vélo), évoque une bicyclette qui serait exempte de sa structure linéaire usuelle et qui serait comme une matérialisation de son espace négatif. Le matériau ligneux, de surcroît aux éléments osseux, confère à la structure une qualité anthropomorphe; boulons et tige d'acier suggèrent un mécanisme. L'entité se lit dès lors comme une pétrification d'un corps dans une structure dont la fonction de déplacement serait ainsi éclipse. Le potentiel de conquête de l'étendue s'annule et avec lui sa dimension temporelle : la mécanique du temps s'arrête. Comme pour les constructions volantes de Tatlin, les schémas qui conduisent la forme ne sont pas ceux d'une abstraction



PHOTO : TREVOR MILLS/VAG

Richard Henriquez, *Sculptures tripodes*, 1990-1992. Technique mixte. Collection de l'architecte Richard Henriquez.

assujettissant l'homme à la machine, mais plutôt l'élan symbolique d'une expérience organique. Les constructions-assemblages de Henriquez se rapprochent, à l'instar de Panamarenko, de celles du bricoleur qui rassemble autour de lui les connaissances et les matériaux disponibles, pour élaborer des objets dont le fonctionnement ne reste pas tant subordonné à la limitation intentionnelle ou non des moyens mais à la volonté de laisser à l'objet toute sa puissance onirique.

Le CCA s'allie à la mise en scène du pavillon et de ses objets-valences, en présentant des dessins, des estampes et collages, des carnets de croquis auxquels s'ajoutent des photographies de Geoffrey James, présentant certaines réalisations architecturales de Henriquez. Le visiteur pourra se familiariser avec le non moins mémorable bâtiment des sciences de l'environnement de Trent University à Peterborough, en Ontario, pour lequel Richard Henriquez recevait, à la fin d'octobre, une médaille du gouverneur général. Ces nouveaux locaux, destinés aux départements des sciences de la Terre, comprennent des bureaux, des salles de réunions, des laboratoires de recherche et d'enseignement ainsi qu'une salle informatique. Le nouveau bâtiment reliant ceux de la chimie et de la physique est conçu de manière à faire partie d'un complexe scientifique intégré.

Fidèle à son processus de création, l'architecte a incorporé à sa réalisation des traces d'occupations antérieures du campus : une voie ferroviaire abandonnée, des fragments du plan non réalisé de Ron Thom, de même que le tracé de la construction destinée au soin des bêtes. L'architecture de ce nouveau bâtiment présente également un « récit symbolique » de l'histoire du site et de la science. La fonction rituelle fait partie intégrante de la conception de

ce bâtiment. Ainsi, dans le cadre des événements de fin d'année scolaire, Richard Henriquez a imaginé une cérémonie très détaillée de mise en terre d'un arbre commémoratif, pour laquelle il a lui-même conçu une urne cérémonielle.

En terminant, signalons aux lecteurs le catalogue publié à l'occasion de cette exposition et qui fut primé au printemps dernier pour l'excellence de sa conception graphique par l'American Association of Museums. Le catalogue contient des essais d'Alberto Pérez-Gómez de l'Université McGill et du commissaire de l'exposition, Howard Shubert.

TEX MACHINE

NOTES

1. Catalogue de l'exposition, *Richard Henriquez et le Théâtre de la mémoire*, Montréal, CCA/Vancouver, VAG, 1993.
2. Jean-François Pirson, *La structure et l'objet : essais, expériences et rapprochements*. Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, 1984.
3. Dans Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu : le temps retrouvé*, Garnier-Flammarion, 1986.
4. *Petit Robert 1. Paris, Le Robert*, 1984.
5. Maurice Rheims, *La vie étrange des objets dans Jean Baudrillard, Le système des objets; la consommation des signes*, Denoël/Gonthier, 1968.
6. Jean Baudrillard, *L'échange symbolique avec la mort*, Paris, Gallimard, 1976.
7. Illustration à la page 27 du catalogue de l'exposition, *op. cit.*
8. Catalogue de l'exposition, *op. cit.*
9. Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.