

Multiplication par dix, par cent et recherche de zéros [Montréal, printemps 1999]

Michel Moussette

Number 73, Spring–Summer 1999

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/46232ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Moussette, M. (1999). Multiplication par dix, par cent et recherche de zéros : [Montréal, printemps 1999]. *Inter*, (73), 58–61.

Multiplication par dix, par cent et recherche de zéros

Michel MOUSSETTE

Les horlogers sont précis et les machines à trancher le jambon sont efficaces, cela va de soi. Le bègue unijambiste court rarement le marathon, surtout en récitant *La Divine Comédie*, et on ne coupe pas son bois de chauffage avec ses ongles, cela aussi va de soi. On pourrait dire toutefois que si le bègue unijambiste se mettait à tenir le temps avec précision ou à couper le bois de chauffage avec efficacité, on devrait alors le nommer « horloge » ou « hache », selon le cas. Et dans un tout autre ordre d'idées, que s'il parvenait en n'utilisant que ses ongles, à débiter en un temps record des masses incroyables de bois mort, qu'il aurait alors « onglé » l'efficacité, qu'il aurait amené l'efficacité sur un terrain qui n'est pas le sien. Sort qu'il pourrait bien sûr faire subir à la précision, si seulement il s'en donnait la peine.

Mais il ne s'agit là que de procédés verbaux biens distants de ce que l'on appelle communément la réalité, que de mots-lignes-de-fuite projetant sur les murs de leur univers des lois aussi arbitraires que gratuites. Ces séries de mots n'ont aucune valeur de « réalité » et elles ne survivent que grâce à un cadre qui les protège. Le livre est un cadre, la scène est un cadre, le musée est un cadre, et peut-être plus que tout, notre pensée est souvent une série de cadres qui maintient une coupure sans faille entre fiction et réalité. Dans les faits, comme on dit, le bègue unijambiste ne coupera jamais ses ongles avec du bois de chauffage et ne fera jamais courir le marathon à son horloge. Voilà du moins ce que comprendront certains, et ils n'auront pas tout à fait tort.

On peut cependant très bien s'amuser de cette façon de penser. On peut précisément s'amuser de cette façon de penser. Et il est peut-être alors possible d'amener la précision et l'efficacité sur des territoires qui ne sont pas les leurs, de façon à opérer une série de renversements dont le besoin se faisait grandement sentir.

Les deux œuvres sur lesquelles porte ce qui suit s'attachent à opérer ces renversements à l'intérieur de ce que l'on pourrait nommer « l'immense territoire du rien », là où les balises ne restent jamais immobiles bien longtemps. Il semble que le rien soit un terrain particulièrement approprié à la création (ou plutôt au dégagement) d'espaces appelant à une réaction du spectateur, non pas pour qu'il fasse sa petite histoire à lui, mais plutôt pour qu'il glisse vers une totalité dont il est depuis trop longtemps exclu. La réaction à rien est possiblement nouvelle forme d'agir. L'immobilité est possiblement un tremplin aussi imprévisible qu'utile vers de nouvelles formes de mouvement.

En français comme en anglais, it's easy to criticize

[*En français comme en anglais, it's easy to criticize*, pièce de théâtre produite dans le cadre des *20 jours du théâtre à risque*, du 26 novembre au 6 décembre 1998, et présentée au *Festival de théâtre des Amériques*, du 28 au 31 mai 1999. Conception, chorégraphies, textes et mise en scène : Jacob WREN. Interprètes : Alexandra GILL, Benoît LACHAMBRE, Julie Andrée T., Jacob WREN et Tracy WRIGHT.]*

Dans cette pièce de théâtre, tout se passe très doucement dans la bonne humeur. On réinvestit bel et bien les conventions théâtrales, mais plutôt que de les faire passer de force dans le moulin à viande, on les laisse simplement s'évaporer sur place. Bien que l'idée d'évaporation soit ici un peu trop forte, à moins qu'on ne la pense comme une dégradation pratiquement imperceptible, mais néanmoins amusante, à l'intérieur d'un sarcophage cryogénique et défectueux. Les acteurs mâchent leurs mots sans trop y croire et les traductions faites à voix haute sont vagues mais jamais franchement incohérentes. Les questions s'accumulent autour du bilinguisme et de la question de la critique, mais jamais dangereusement. Les mouvements des acteurs tournent autour du répétitif, s'y arrêtent parfois, mais s'en éloignent toujours sans trop d'effort. L'éclairage est approximatif et de grandes fougères sèches cachent une partie de la scène sans finalement jamais gêner qui que ce soit.

Dans cette pièce où l'immobilité est d'une drôle de rigueur, l'ennui devient rapidement inévitable. Ce n'est pas du tout par hasard que l'on se plaît à citer certains passages de *En attendant Godot*. Mais encore là, « citer » est un bien grand mot. On se contente en fait de simplement relever certaines irrégularités dans la traduction anglaise. Et on en rit lentement. Bien que réduit à la lenteur, rire soit aussi un bien grand mot. On n'utilise pas sourire pour rien. Et comme le dit Jacob WREN dans ses *Dix notes vers un nouveau théâtre*, « time for action is long over ».





2



Certains passages surgissent tels des fantômes au beau milieu de ce joyeux tableau tout en stagnance¹ : les acteurs se lancent dans des chorégraphies précises et délirantes (*Fast Dance*), une conversation s'amorce par l'échange de mouvements contenus (*Slow Dance*), un duo de musique buccale se joue sous un puissant éclairage blanc (*Farting Noise Duet*). Mais ces passages ne sont qu'exceptions. Exceptions se trouvant, il faut bien le dire de cette façon, sans aucune cesse cadrées par ces longs moments où une lente évaporation reprend sa place au centre de la scène².

L'observateur attentif pourrait alors dire que tout le travail s'effectue sur le marmonnement, les bégaiements du corps et tout ce que l'on considère habituellement comme la partie insignifiante et indésirable des conventions et de leurs clichés. Que l'on en vient ici à travailler avec précision sur des éléments habituellement oubliés ou supprimés, que l'on donne une exactitude à l'inexact, et même que l'on a ici fait monter la vie elle-même sur la scène, ce qui serait de toute façon la seule façon d'établir un contact réel avec le spectateur.

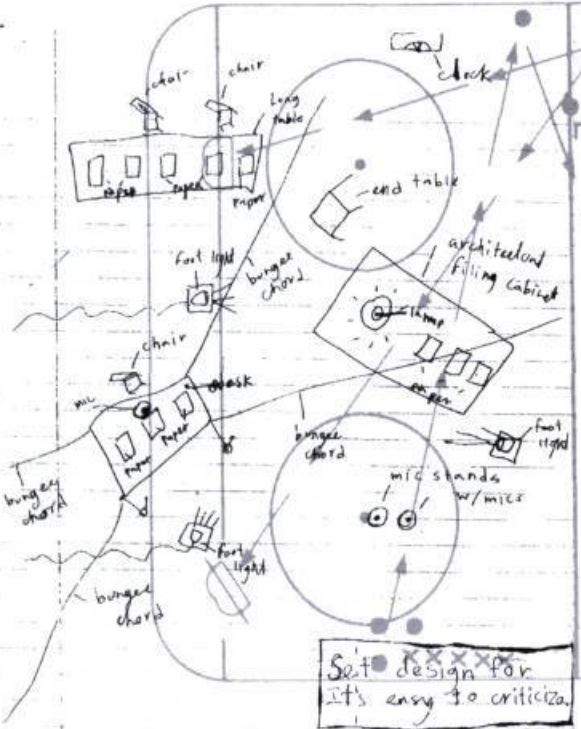
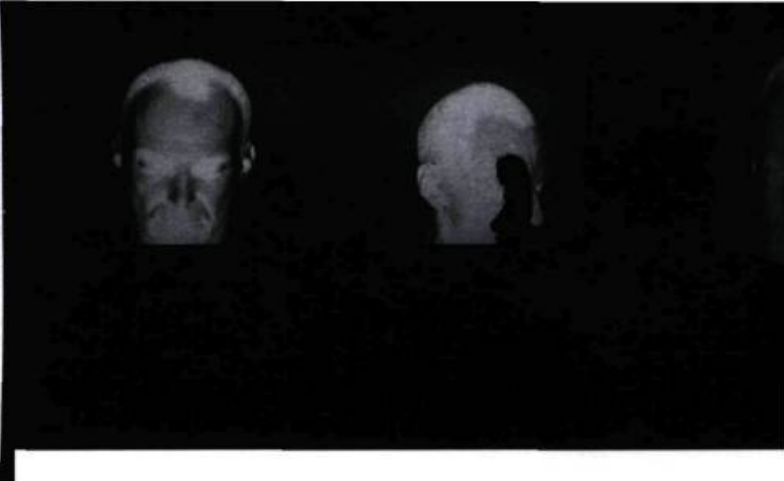
4



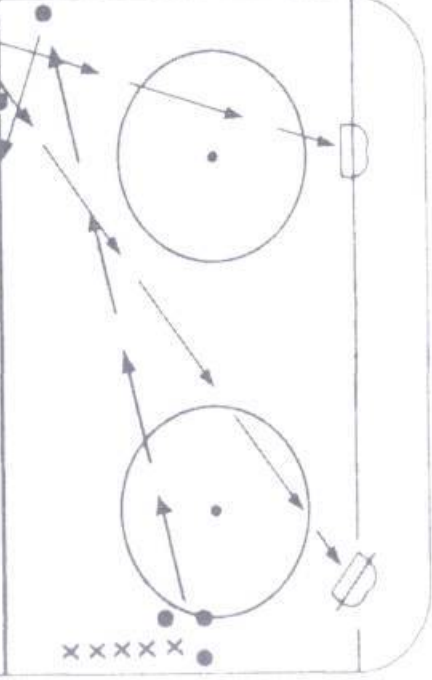
3



Photos: 1 à 4 : *En Français comme en anglais. It's Easy to Criticize*. 1 - Benoît LACHAMBRE, Julie Andréa T. et Tracy WRIGHT 2 - Alexandra GILL, Benoît LACHAMBRE, Julie Andréa T. et Tracy WRIGHT. Photos : Sébastien FOURNIER.

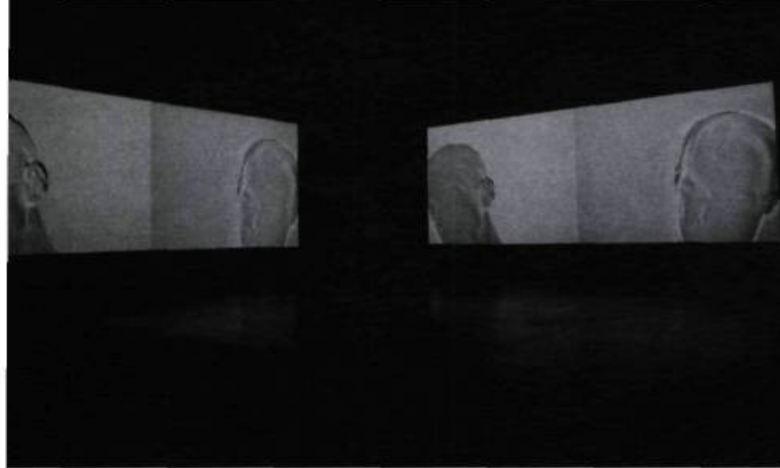


● Mais si tout cela était vrai, on en serait alors arrivé à « quelque chose ». On aurait dit « quelque chose » de façon à le rendre saisissable et répétable. Il est en fait difficile de croire que *En français comme en anglais, it's easy to criticize* arrive à quoi que ce soit. C'est là de toute façon que se tient toute la force de la pièce : elle crée un rien pur qu'il est même difficile de qualifier de rien tant son image est à la fois précise et floue, ce qui ne veut bien sûr pas dire grand-chose. Un rien sympathique qui exprime doucement une précision autre, et ne s'empêche pas pour autant de laisser filtrer quelques moments de beauté véritable à travers son étendue de petites flâques dormantes.



2
3





1

**Granular Synthesis :
NoiseGate - M6**

[Granular Synthesis est composé des autrichiens Kurt HENTSCHLÄGER, Ulf LANGHEINRICH et de leurs nombreuses machines. *NoiseGate - M6* s'ouvrait au Musée d'art contemporain à Montréal, le 28 mars 1999, et s'y poursuivait jusqu'au 2 mai 1999.]

Les deux membres de Granular Synthesis se décrivent comme étant à la fois nombreux et démultipliés : « We are operators of a bundle of delicate machines. We try to « feed » them and drive them properly (...). We feel we are quite a big band, but, yes, with only two humans of the unprocessed flesh kind ». La technologie mise en œuvre dans *NoiseGate - M6* est en effet impressionnante.

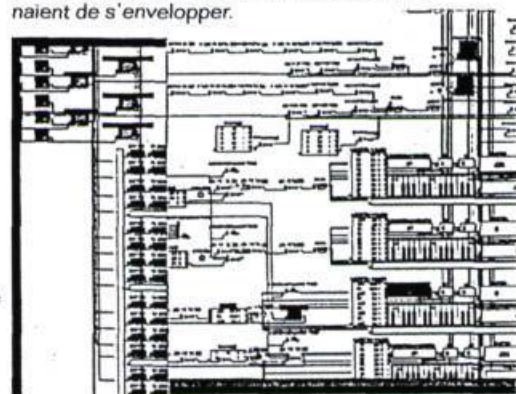
1) Une imposante rangée de caisses de son projetant dans l'espace de la salle une véritable sculpture tridimensionnelle. Des enveloppes et des boucles de lentes basses continues qui fancent les cages thoraciques vers des vibrations pour le moins inhabituelles.

2) Six projecteurs vidéo lançant par saccades sur les murs de la salle d'immenses images de têtes en proie à des souffrances. 3) Un complexe (et invisible) système informatique permettant la synchronisation parfaite du son et de l'image, et, surtout, de procéder en temps réel à la création de l'installation à partir de granules d'image et de son qui sont isolés puis répétés ou amplifiés.

L'importance de cette installation ne tient toutefois pas à la quelconque mise en avant d'une puissance fantastique et nouvelle. Le potentiel spectaculaire des machines est maintes fois intimé et on s'attend constamment à un déblocage qui ferait danser les têtes sur les murs et virevolter les rafales sonores dans les airs, mais en bout de ligne, on a droit, et c'est là au mieux, à une répétition inlassable de l'instant précédant le déclic tant attendu. Avec une persistance tout compte fait stupéfiante et une méticulosité tenant du démoniaque proprement dit, *NoiseGate - M6* se maintient tout juste en deça du niveau où la machine pourrait

s'emballer (ce qui n'est pas n'importe quoi) et débouche avec constance sur rien du tout.

Les répités sont rares et la résultante de ce bombardement pratiquement ininterrompu d'un vacuum à ses limites, est une série d'aller-retour entre une irritation tenace et une lassitude imparable. Après une bonne heure de « spectacle », c'est la lassitude qui semblait s'être imposée chez les spectateurs. Il fallait les voir étendus au sol, vaguement secoués par les vibrations du plancher mais néanmoins absents, en parfaite symbiose avec les vides générés par l'immense machine dont ils venaient de s'envelopper.



5

Notes

- * Dans le cadre du FTA, Benoit LACHAMBRE était remplacé par Martin BÉLANGER. (NDRL)
- 1. La pièce se divise en une série de tableaux : *Slow Dance - Pavement ; Utopian Proposal ; Fast Dance - Sounds Like Preset Rhythm ; The Clown and the Glass Jar ; The Make up I ; Wrestling Section & Chair Duet ; Censure II ; The Conversation ; etc.*
- 2. Cet encadrement de la technique par ses parasites (un certain isolement de la technique) était particulièrement évident dans *Délire Défait*, le dernier solo de Benoit LACHAMBRE. Notons entre autres une danse à claquettes bien rodée s'insérant entre deux bégaiements physiques et un moment où le bras du danseur exécute des mouvements précis alors que le reste de son corps est dans les convulsions. Cette utilisation du « bruit » inhérent à tout mouvement (aussi techniquement parfait puisse-t-il être) ne va pas sans rappeler le style échevelé du gardien de but des Sabres de Buffalo, Dominic HASEK. En radicale opposition au style papillon normatif composé d'équilibres simples (style qui fut d'abord utilisé, il faut le souligner, sous une forme éminemment instable par le gardien Tony ESPOSITO), HASEK met de l'avant un non-style convulsif qui s'ajuste continuellement aux développements du jeu et se sert de ses propres « bruits » pour camoufler de soudaines fulgurations offensives. HASEK utilise même le style papillon lorsque le besoin s'en fait sentir en le laissant émerger dans un cadre de bruit. Il voit son non-style comme un désordre porté à une puissance supérieure, directement dans la lignée de Piranèse qui s'intéressait aux estropiés et de Dante qui étudiait les bégues.
- 3. Kurt HENTSCHLÄGER, entrevue conduite par Claudia HART, *ArtByte* 5, 1999, p. 36.



4

Photos : 1 - Granular Synthesis, *NoiseGate-M6*, 1997. Photos : Paul LITHELAND. 2-3 En français comme.... Photo : Sébastien FOURNIER 4. *Délire Défait*. Benoit LACHAMBRE. Photo : Martin BÉLANGER image 5 : Granular Synthesis