

] laps [

Alain-Martin Richard

Number 87, 2004

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/45879ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Richard, A.-M. (2004). Review of [] laps []. *Inter*, (87), 66–69.

Alain-Martin RICHARD

Du 5 au 29 février 2004, Recto-Verso présentait la 5^e édition du *Mois Multi*, un mois de performances, de théâtre expérimental, d'installations qui s'inscrivent dans « un créneau de recherches et d'expérimentation multidisciplinaires ouvertes sur les arts médiatiques¹ ». Cette année, la thématique portait sur le bref espace de temps que l'on nomme *laps*. Le laps de temps implique un intervalle qui, de par sa racine latine, suggère le mouvement, un écoulement. Un laps de temps est une séquence quelconque extraite d'un déroulement temporel. Ainsi,] laps [est devenu plutôt une attitude de travail qu'un thème prescriptif.

Dans cet intervalle, le *Mois Multi* de 2004 présentait deux productions théâtrales multidisciplinaires, quatre installations, deux interventions en direct vidéo-audio, deux performances et un concert de musique électronique. Une programmation éclectique comme à son habitude et qui permet comme à chaque édition de prendre le pouls des pratiques limitrophes, des pratiques inscrites dans des modes opératoires polymorphes où la place de l'humain comme récepteur, comme acteur ou comme simple spectateur est sans cesse interrogée. En filigrane, on retrouve un questionnement identitaire sur lequel nous reviendrons. Bien sûr, il y a au cœur de chaque manifestation de la technologie, mais cette technologie devient ici totalement intégrée, voire invisible. C'est qu'on remarque maintenant la conjoncture de deux comportements : d'une part la familiarisation des artistes avec les outils technologiques et d'autre part l'accoutumance du public aux modalités que déploient les technologies pour crypter le réel. Déjà des conventions, déjà une reconnaissance tacite d'un certain code, déjà une sensibilité entendue, voire parfois une lassitude devant les redites.



3

On peut analyser l'ensemble de la programmation selon trois optiques qui sont autant de représentations des univers potentiels ouverts par les technologies. Puisque aucune production ne s'adresse aux relations entre humains et technologie, que la programmation ne soulève aucune des questions urgentes sur les biotechnologies et les problèmes d'éthique du domaine des cyborgs, des greffes, des clonages, des implants transgéniques et autres manipulations génétiques, abordons alors cette édition par les stratégies employées par les artistes : le *fragment*, la *perception holistique* et la *ligne narrative*.

Du fragmentaire...

Les deux présentations théâtrales fonctionnent l'une comme la marche du crabe et l'autre comme un appareil de lecture muni d'un obturateur. La narration de *Par bonheur/il y a...* emprunte dans ce dernier cas une stratégie par fragments, chaque scène s'inscrivant de manière presque aléatoire dans un tout qui est en bout



1

de course bien autre chose que la juxtaposition des séquences. Pour *Le Pont Bridge* au contraire, les fragments s'emboîtent dans un jeu de va-et-vient pour révéler progressivement le drame ancré dans la folie de Charles CHARLES. Ainsi, dans les deux cas, nous n'accédons qu'à une part de l'information.

Par bonheur/il y a...²

Par bonheur, il y a... les inventions mirifiques et les tours de passe-passe des frère et sœur HUDON. Petits tableaux ludiques qui vous emportent au gré de votre imaginaire mis en branle par les bestioles fabuleuses et autres fantasmagories de leur création. On y chercherait en vain une histoire cohérente, une dramaturgie illustrant « la vie d'un héros vieillissant ». Il n'y a pas à proprement parler une histoire, mais plutôt des tableaux, des séquences qui abordent la narration par le biais des artifices de la représentation et non pas par la vraisemblance de son déroulement. Environnement fractionné, donc, espaces de jeu morcelés et autonomes, recours aux technologies tels micro-contact, caméra vidéo, projection sur écran en simultané, le tout servi par des intervenants actifs devant et derrière les toiles, devant et derrière les technologies, tous imbriqués en elles.

Cela commence dans un lavabo dont la cuvette, théâtre de l'action, est filmée en gros plan et diffusée sur écran. Un petit personnage poupée, du savon, de l'eau, l'océan, un ciel de nuages et voici que soudain un doigt immense surgit à travers le firmament de nuages-mousse et vient menacer le protagoniste (héros vieillissant ?) qui justement prenait un bain tourbillon. Emporté dans le siphon, il se promènera ensuite de scène en scène, autant de moments singuliers de sa vie.

La représentation se déroule dans une structure multimédiatique totale appuyée sur trois grandes trames : la lumière et la caméra, les bestioles et autres marionnettes, et la musique. D'abord, la lumière et la captation en circuit fermé : ombres chinoises, clairs-obscurs, pénombre. Les objets, les masques, les marionnettes s'animent et prennent vie derrière leur écran, dans des castelets tout en ocre, en terre de sienne et autres pigments terreux. Dans cette toile aux couleurs incertaines, tout un petit monde grouille que les manipulateurs, les comédiens, la caméra, les effets de miroir nous convient à décortiquer par bribes, nous invitant à décrypter ces fragments à la manière d'un CHAMPOLLION devant des hiéroglyphes évocateurs.

Dans une séquence, une bibitte avec une trogne tordue tient dans sa main une voie ferrée dont elle se sert comme d'une scie pour attaquer un échafaudage. Des petits pieds avancent dans la nuit sur ce pont fragile, mais la passerelle est de fait un manche de guitare ; ainsi les petits pas dans la nuit deviennent des



2

petits pas sonores. D'autres dispositifs exposent la confusion identitaire à partir d'une série d'éprouvettes où tous les bébés pourraient bien avoir été trafiqués par clonage et autres opérations transgéniques. Sorties de nulle part, des noctuelles viennent mourir dans les spots brûlants. Emporté dans cet univers fabuleux, le spectateur passe de l'autre côté du miroir.

L'autre trame remarquable est la musique et l'ambiance sonore qui ponctuent et soutiennent le spectacle, dirigent ou répondent aux protagonistes construits ou vivants. Une très riche ambiance sonore qui opère en symbiose avec le visuel.

La représentation, semble-t-il, pourrait se dérouler ainsi sans fin, les créateurs disposant d'un imaginaire débridé qu'on imagine inépuisable. Quelle belle générosité, quelle invention touffue ! Mais en même temps, cela pêche par un trop-plein ; à l'émerveillement du début succède un malaise progressif. En effet, les séquences se succèdent à la queue leu leu, mais sans cohésion, sans un petit indice, sans un lien aussi ténu soit-il qui permette de tracer un récit. Trop d'ellipses, de sous-entendus rendent le récit inconsistant. Ainsi, la piste suggérée par le texte de présentation n'aide en rien le spectateur à se situer dans le parcours. *Par bonheur/il y a...* explore un univers onirique qui s'appuie sur le vagabondage de l'esprit, pratique délirante pour une longue dérive sans bordures.

Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans³

L'univers mental de Charles CHARLES s'emprisonne dans sa propre fiction, élaborée dans la nuit du 19 juillet 1919. Lors de l'unique représentation du Théâtre de l'immolation de la beauté, un enfant a été tué de 19 coups de couteau. Depuis ce temps, soit 19 ans plus tard, Charles CHARLES, interné pour cause d'aliénation mentale, doit maintenir son rôle de fou. Il tente jour après jour de démêler l'enchevêtrement des événements qui ont conduit à ce meurtre en public, à l'insu même de ce public. Tout se passe dans la tête de l'interné, c'est donc dire simultanément dans un asile de Chicago, entre les murs de sa prison et aussi à Provincetown, dans ce petit théâtre au-dessus de la poissonnerie ; tout se déroule ici en 1938 et en 1919. Tous vivent dans sa tête, tous les événements participent à sa réalité actuelle.

Carole NADEAU, metteuse en scène, entreprend dans une ingénieuse et efficace scénographie de nous faire basculer constamment entre ces deux époques, de nous amener petit à petit à découvrir par retours en arrière et hallucinations comment la genèse de ce drame s'est ancrée dans la tête de CHARLES et comment il l'a mené à son terme. Rupture de perspective, travail sur les deux côtés d'une paroi centrale qui deviendra selon les besoins écran de projection

(...) mais cette technologie devient ici totalement intégrée, voire invisible. C'est qu'on remarque maintenant la conjoncture de deux comportements : d'une part la familiarisation des artistes avec les outils technologiques et d'autre part l'accoutumance du public aux modalités que déploient les technologies pour crypter le réel. Déjà des conventions, déjà une reconnaissance tacite d'un certain code, déjà une sensibilité entendue, voire parfois une lassitude devant les redites.

ou plein jour ouvert sur l'arrière des choses, apparition brusque et terrifiante du démon qui occupe l'âme de l'auteur dément, mise en cage des autres protagonistes, promontoire marin sur la plage de Provincetown, enlacement de structures opaques ou translucides pour l'asile.

On dénie au spectateur la tranquillité d'un déroulement linéaire autant dans la forme écrite que dans la mise en scène montée en fragments. L'action se déroule en allers et retours dans le temps et dans l'espace. Le choix de la mise en scène installe le texte dans un canevas déconstruit qui abolit le réflexe rationnel. Le spectateur, déstabilisé dans son appréhension d'un infanticide par excès d'esthétisme, est amené à se dépouiller de ses balises usuelles. Même si parfois le spectacle connaît des vides accidentels ou achoppe sur des accrocs de la bande son, l'architecture du temps et de l'espace place cette pièce dans une zone à part ; il s'agit d'un spectacle puissant et saisissant⁴.

La perception holistique...

Une grande part des installations et performances de cette édition procède, semble-t-il, d'un désir d'abolir la narration. Il s'agit ici de travailler sur les zones de perception et de maintenir les productions sur les plans de leur matérialité et de leur fonctionnalité. Le but serait de placer le spectateur dans un mode d'attention d'où seraient évacués discours narratifs, connotations culturelles, psychologie, interprétation du monde, etc. Chacune de ces propositions serait plutôt à prendre comme une donnée brute pour une perception holistique. Il s'agit d'un tout, dont le déroulement et le fonctionnement en appellent aux sens, aux modalités de perception. Le cerveau n'est plus un décodeur avec sa masse d'information culturelle, mais un simple récepteur placé en situation de neutralité. L'analyse étant exclue, il ne reste que le plaisir (ou le déplaisir) immédiat d'être là.

Bien sûr, il y a plus d'humanité dans *L'arc d'apparition* que dans *Bulbes*, mais cela tient plus au sujet retenu qu'au traitement. Bien sûr, il y a plus d'humour dans *Au bout du fil...* que dans *Black Box* mais, dans un cas comme dans l'autre, le spectateur est renvoyé à lui-même.

L'arc d'apparition⁵

Trois moniteurs installés côte à côte présentent ce qui à première vue ressemble à une toile aux couleurs pastel. Le motif en est simple : un regroupement de personnes qui nous regardent. Elles sont collées les unes aux autres, réunies comme pour une photo de groupe lors d'un mariage. Mais le tableau bouge, quoique cha-

cun des figurants reste immobile : il s'agit de photos plein pied de femmes, d'hommes, d'enfants. Le mouvement se concentre en un jeu d'évanouissement et de réapparition. Les figures s'estompent et s'évanouissent lentement, revenant à la vie avec la même lenteur. Dans ce mouvement de va-et-vient entre le néant et la plénitude, ils se retrouvent successivement vêtus ou nus. Masse compacte d'humains debout, regardant le regardeur. Une mécanique aléatoire modifie constamment le mouvement qui va du visible à l'invisible et vice-versa. Ainsi, ce que l'artiste qualifie de son premier long-métrage est en effet un très long métrage, de fait un appareil de vision qui propose toujours autre chose, mais à partir d'un motif unique. On imagine bien un semblable tableau diffusé sur un écran plat accroché au mur de son salon. Telle une présence fantomatique, les personnages inquiètent et rassurent quant à notre matérialité sensible. *L'arc d'apparition* considéré comme une forme novatrice de cinéma que l'artiste nomme *chronophotique*, à cause de rapport entre le temps et l'image, s'appuie sur un rythme forcé lent, presque impalpable. Ainsi les fondus enchaînés soulignent les subtiles métamorphoses qui opèrent chez les humains au fil de leur vie. Altérations progressives entraînant le corps vers la mort, puis réinsertion dans la plénitude du vivant, forces de vie, forces de mort s'opposant dans une éternelle complicité.

Ondulation⁶

Cette composition pour eau, son et lumière est un petit poème de sensations. Une fine couche d'eau sur une toile blanche vibre sous l'effet de sons émis par deux haut-parleurs situés sous cette toile. De part et d'autre de cette installation, des projecteurs balayent la surface laiteuse ; faisceau étroit ou bavure large, la lumière vient découper les mouvements ondulatoires du liquide. Cette rencontre des ondes transforme la pièce en une zone vibratoire d'une grande douceur. Plaisir simple et toujours modulé de devenir soi-même une ondulation, de sentir le *vibrato* des trois composantes dans notre corps : le liquide, la lumière, le son. Un dispositif simple et sans prétention, mais d'une efficacité envoûtante. On prend position dans la question que soulève la physique au sujet de la composition de la matière : ondulation ou particule ? La réponse ici est claire, tout n'est que vibration, ondulation ; le monde se construit sur des variations de fréquences et d'amplitudes. Alors, dans l'envoûtement des lieux, voici un premier « appareil de méditation ». Il y en a d'autres dans cette édition du *Mois Multi*.

Acceleration + position = Dream : Divination by Oscillation⁷

Le performeur balance une sphère métallique à bout de bras, le corps courbé vers le sol, l'autre bras tendu tenant un accessoire qui permet de contrôler les impulsions au creux de sa paume. On dirait un sourcier auscultant le sol à la recherche des eaux souterraines. La sphère oscille, s'engageant dans des circonvolutions amples, balançant d'avant en arrière, voletant en de souples arabesques. Le mouvement génère bien sûr du son, le ballet visuel se permute en une musique électronique voluptueuse. On distingue trois mouvements, basés sur une partition écrite : dans un *decrescendo* envoûtant on attaque les aigus, puis les basses, puis les graves. La chorégraphie du performeur trace une spirale qui trouve la focale en un point précis de l'espace. Et puis silence.

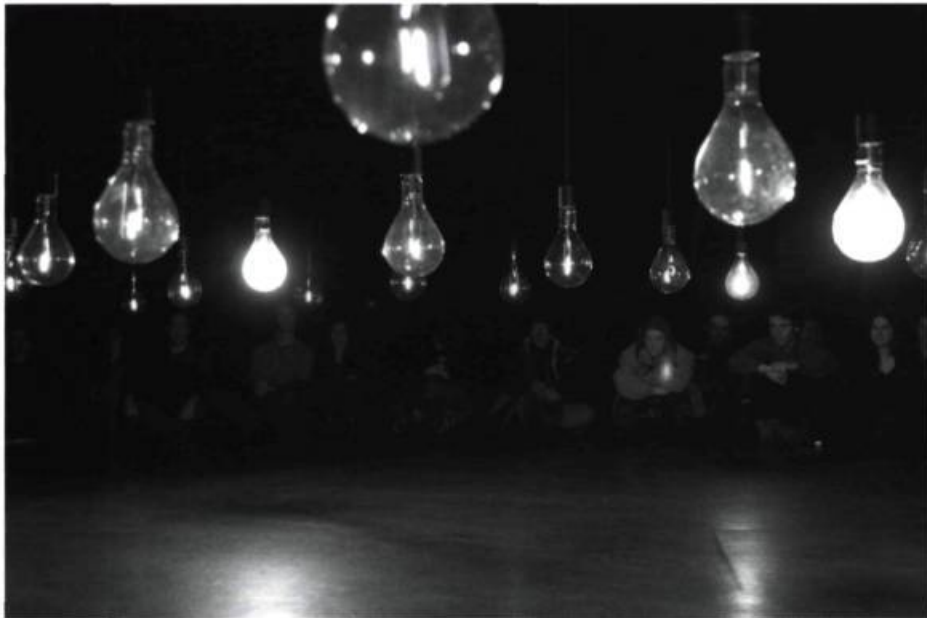
Performance physique, donc, où le corps doit se maintenir en équilibre entre la fatigue de l'épaule et du bras, et l'attraction induite par le poids de la sphère. C'est avant tout le corps qui décrypte le sol, qui va y chercher les enchevêtrements sonores cachés sous la surface. Le rapport entretenu entre la sphère et son traitement sonore place le corps du performeur dans une tension vive maintenue par le pendule. Oscillation de l'objet, oscillation du bras, une mécanique toute simple qui rappelle le pendule Foucault, non plus dans une lecture ample de la rotation de la terre sur son axe, mais pour une lecture audible immédiate du point tellurique sis juste sous nos pieds.



Black Box⁸

Cette boîte noire invite le public à une expérience sensorielle, à une immersion dans un environnement entièrement occupé par quatre écrans et des caisses de son réparties dans une structure spatiale quadratique. En direct, les artistes génèrent et gèrent musiques et images électroniques qui n'illustrent rien d'autre que des formes, formes abstraites, géométriques, comme un agencement de particules aléatoires. Les images n'évoquent pas, ne décrivent ni ne donnent des pistes de lecture ; elles ne sont l'illustration de rien, sinon de leur propre logique, de leur propre mécanique séquentielle. Elles s'émettent, s'amplifient, se déplacent d'un écran à l'autre, se répercutent sur les écrans d'en face, s'estompent, se métamorphosent en lignes, en cubes, en cercles, en bidules non signifiants ; elles se donnent à voir pour leur seule existence, refusant toute connotation, échappant au sens.

Ainsi, l'ensemble s'insinue en nous, pénètre inexorablement dans le cerveau transformé dès lors en appareil de réception et de captation. Ainsi, l'ensemble renvoie le spectateur à lui-même, massé qu'il est par la composition audiovisuelle aux sonorités et aux images brutes. *Black Box* devient donc un deuxième appareil de méditation. Il est remarquable par ailleurs, contrairement au travail de Granular Synthesis par exemple, que le dispositif ne soit pas agressant. Ici on joue en douceur, par enveloppement. Nous



Le cerveau n'est plus un décodeur avec sa masse d'information culturelle, mais un simple récepteur placé en situation de neutralité.

L'analyse étant exclue, il ne reste que le plaisir (ou le déplaisir) immédiat d'être là.

recevons un massage suédois, pas un *rolfing*. À part une petite montée finale, le degré des émissions photoniques et soniques reste très en deçà de la saturation et du bombardement électronique qui caractérisent le groupe de Vienne. Un massage doux, en quelque sorte une intrusion par la douceur.

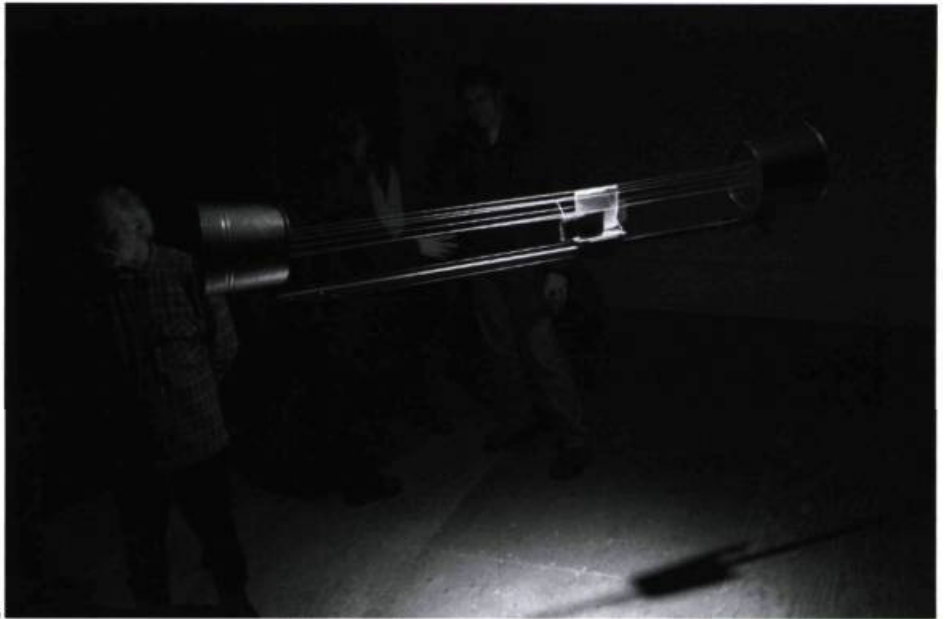
Bulbes⁹

Suspendues au bout de longs câbles, 36 ampoules géantes pendent en un damier aux cases égales et équidistantes à environ un mètre du sol. Le dispositif s'anime dans une séquence aléatoire dont le laps s'étend sur plus d'une heure. Que se passe-t-il ? Des ampoules s'allument, irradient soudainement dans le noir, à pleine intensité ou en augmentant leur fréquence vibratoire sous l'effet d'un rhéostat. Des présences lumineuses certes, mais aussi des présences sonores parce que les filaments de l'ampoule, on le sait, chantent, frétilent et grésillent. Ici, dans leur masse surdimensionnée – chaque ampoule fait presque 30 cm de hauteur – les ampoules interrompent le silence et la nuit. La source sonore est ambiguë parce qu'il y a aussi des micros qui captent l'émission des sons et les rediffusent. Son direct, son amplifié puis redistribué dans un jeu lumineuses, la salle se dévoile comme un espace vibratoire, encore une fois. Encore un appareil de méditation. Il suffit de s'installer et de naviguer en soi. C'est que désormais la perception repose sur une matérialité physique élémentaire, mais organisée dans un rythme lent, construit en des séquences aléatoires, d'où sont exclues toutes velléités de communication, où sont abolis tous les discours. Percevoir comme une donnée brute, sans autre intention que sa propre présence, une masse lumineuse et sonore, qui atteint votre masse cérébrale aux seules fins d'un subtil massage neuronique. Il s'agit d'un instrument de vacuité, en deçà des questions du sens, en deçà de la narration. Nous serions ici dans un mode neutre, maintenu en tension sur une trame pulsionnelle.

Au bout du fil...¹⁰

La petite machine s'appuie sur le premier principe de télécommunication expérimenté par tous les enfants qui ont relié deux cannettes par un fil de fer pour fabriquer leur premier téléphone. À la fois micro et haut-parleur, la boîte métallique est un amplificateur simple qui capte et concentre les fréquences (ondulations) et les émet sur le fil qui devient le transmetteur. De même, la machinerie se met ici en branle à partir de la détection de votre présence. Mais c'est une machine célibataire, elle fonctionne seule tel un automate sans raison. Un petit chariot traîne sur le fil reliant les deux boîtes des morceaux de tissus qui selon leur texture émettront des vibrations particulières. Le dispositif est un instrument à corde dont l'archet joue – apparemment selon son bon vouloir, mais de fait ce bon vouloir s'active lorsqu'il vous détecte – une mélodie par frottements.

Le séduisant appareil fait revivre de vieilles images, rappelle un souvenir mis en quarantaine, évoque, traverse votre mémoire et votre imaginaire avec un clin d'œil, vous arrache un sourire de contentement. On retrouve ici les inventions ludiques de la pièce *Par bonheur/il y a...*, le même esprit qui invente des bidules, des objets hétéroclites, des bébelles joyeuses qui semblent graviter dans un monde de pure fantaisie. On dirait que le projet des HUDON et compagnie consiste à mettre en place une cour des merveilles qui se situe dans la part ludique et festive des constructions oniriques.



Du linéaire...

Enfin, deux productions proposaient une narration relativement linéaire, comme deux invitations à dérouler la machine du temps, à s'inscrire dans ses méandres, à suivre pas à pas l'élaboration d'une histoire. Narration repliée sur elle-même dans la proposition de MIGONE, narration hautement discursive dans le cas de Living Cinema. Dans ces deux productions, nous assistons à une espèce de reconstruction du monde, mais de manière progressive. Il faut s'installer dans le temps et s'y laisser emporter. Si les installations à caractère holistique attribuent une couleur, une ambiance à un espace, si les performances par fragmentation ouvrent sur une réinterprétation d'un ou de plusieurs faits pour une analyse renouvelée, la narration exige pour sa part son tribut temporel. Il faut du temps pour boucler la boucle, il faut cette succession d'événements pour en constituer la charpente, il faut des strates pour élaborer une histoire.

Espèces menacées et Portrait de Bouddha¹¹

HÉBERT et OSTERTAG construisent sous nos yeux deux courts-métrages. Ils les élaborent sur le vif, dessinant, composant la musique, vérifiant le scénario à même les matériaux étalés sur la table devant eux. En direct, l'image se construit au rythme des 24 images/seconde, au rythme d'une animation par succession d'images, comme il se doit. La fascination réside ici dans le développement immédiat de cette animation. Pendant que les images s'ajoutent, les autres se présentent déjà comme des séquences achevées.

Le portrait de Bouddha se construit à même la ville. L'image initiale représente la structure montagneuse de l'horizon nord de Québec, avec ses percées sur les Laurentides. Puis le quartier et la ville s'inventent une trajectoire à travers une brève histoire avec ses perturbations architecturales et sociales, bref dans son urbanité. La boucle se referme sur le bouddha. Ce scénario trouve de riches connotations à Québec, justement dans Méduse, installé derrière le quartier chinois désaffecté et laissé en jachères pendant plus de vingt ans.

Espèces menacées raconte une histoire récente qui remonte au 11 septembre new-yorkais du World Trade Center. À l'aide de dessins, de journaux, de graffitis, de figurines et autres accessoires, HÉBERT illustre cette pénible saga *georgebushienne* qui empoisonne encore notre actualité.

Ces deux productions du Living Cinema sont une petite merveille de finesse et d'habileté. Les deux comparses s'amuse comme de petits fous, construisent leur monde en direct et dans une complicité étonnante. Les deux ordinateurs sont autonomes, et pourtant on dirait qu'ils réagissent l'un à l'autre. L'outil qui permet de traiter tout ce matériel en direct a été développé par OSTERTAG lui-même. Au fil du temps, ils ont donc développé une technique de travail qui permet de refléter l'immédiateté du monde en perpétuelles anamorphoses.

Back, back, back and forth, forth, forth¹²

À partir du film de Michael SNOW *Back and Forth*¹³, MIGONE propose une lecture actualisée, une manière de transposer le mouvement dans l'espace immédiat. Le performeur est assis face au public devant une table où se remarquent caméras et ordinateur. Derrière lui se trouvent trois écrans. Il projette sur un écran une vidéo où on le voit enfilier trois paires de lunettes l'une par-dessus l'autre. Sur l'écran de droite, il projette la vidéo d'une performance similaire réalisée en Allemagne. Sur l'écran central, il projette l'action qu'il fait ici maintenant. Or cette action est semblable à celle que SNOW présente dans son film. Cela marche comme un jeu de miroirs qui permet de se voir à l'infini. L'écran LCD de sa caméra vidéo est ouvert et il y visionne le film de SNOW, qui est construit uniquement du va-et-vient latéral de sa caméra de 1969. Simultanément, MIGONE imprime le même mouvement latéral à sa caméra vidéo, balayant de même l'espace du lieu où nous sommes. Ainsi, nous apercevons sur l'écran A les spectateurs de la performance en Allemagne et sur l'écran B, nous-mêmes. Or, comme la caméra est elle-même filmée, nous voyons la similitude avec le film de SNOW. Il s'agit dès lors d'une boucle temporelle, qui dure ce que durait le film de SNOW, à savoir 50 minutes.

La ligne narrative se ramène à ce que disait Jean-Luc GODARD à propos du cinéma : « En littérature, il y a beaucoup de passé et un peu de futur, mais il n'y a pas de présent. Au cinéma, il n'y a que du présent qui ne fait que passer. » Mais du même souffle, il ajoute que « la télévision fabrique de l'oubli [et que] le cinéma fabrique des souvenirs ». Ici, manifestement, nous sommes à mi-chemin entre cinéma et télévision. Le médium original de SNOW était un film avec ses « vingt-quatre fois la réalité par seconde », mais tourné avec l'intention de raconter une histoire qu'on ne peut retenir : celle du passage. On conviendra que le mouvement à la fois de la caméra

et des passants invente une dynamique de l'oubli. En effet, que peut-on en retenir, que peut-on en dire *a posteriori* de ce film, sinon que quel'qu'un circule, que du mouvement a lieu ? En reproduisant ce mouvement par mimétisme et en l'inscrivant dans la réalité télévisuelle en direct, MIGONE s'assure que le présent n'a d'autre qualité que sa capacité à s'écouler, à passer. Nous aurons tout ce temps été mis en abyme.

Le refus de la raison

Autant dans son contenu que par son traitement, cette édition du *Mois Multi* s'est déroulée sous le signe de la douceur, voire d'une certaine tendresse. Des installations et des performances qui sont des appareils de méditation, du théâtre qui nous renvoie à nos fabulations d'enfance, une absence de provocation, une accalmie dans le rapport au technologique placent ce *Mois* dans une zone sécurisante et rassurante, dans un usage convenu des outils médiatiques et technologiques. À part la pièce de CHAURETTE montée par Le Pont Bridge et qui pose de manière radicale des questions autant d'ordre ontologique que formel par rapport à une esthétique de la scène, on ne trouve pas de productions qui dérangent ou qui s'inscrivent de manière durable dans le cortex par le biais de la violence, de la fureur et de la déstabilisation.

Les présentations de cette édition semblent s'installer confortablement dans leur seule logique et fonctionner comme autant d'outils autonomes qui permettent de surfer en soi-même. Ainsi, nous avons l'impression que cette 5^e édition du *Mois Multi* vient confirmer une maîtrise certaine des artistes techno, mais en même temps elle affirme que le contenu ontologique et les questions éthiques reliées aux développements radicaux des biotechnologies ont été complètement invalidés, tout simplement oubliés. Cela laisse croire que les technologies auraient atteint leur seuil d'existence et continueraient désormais à se perpétuer dans leurs architectures numériques à la manière d'une amibe qui se démultiplie et envahit, bien sûr, mais reste cependant toujours une amibe, et tout au plus une accumulation d'amibes.

Cette édition polarise par ses choix deux approches d'être au monde. D'une part, la narration emprunte plusieurs modalités et, ce faisant, s'inscrit dans une lecture circonstanciée du réel. La beauté rejoint la folie, elle en est l'expression ultime : le personnage de *Par bonheur/ilya...* se définit par ses formes variables et son rapport au monde s'appuie sur une identité polymorphe, sans consistance ; la ville de Living Camera s'élabore sous nos yeux, ravivant

un lien historique avec l'Orient mystérieux ; la longue saga qui conduit de New York à Bagdad exprime le tourbillon et l'effacement. Toutes attitudes et perceptions qui reposent sur une analyse, un décryptage logique, même si déconstruit, et proposent une manière d'interpréter et de comprendre ce qui arrive. Peu importe sa tactique particulière, la narration met en branle un ensemble de conditionnements opérants, une série de réactions qui animent sentiments, passions, émotions. D'autre part, le reste des productions s'installe uniquement dans la matérialité des lignes de programmation. Tous les effets sont de l'ordre de l'expérience, de la perception immédiate. Il n'y a pas vraiment de codes de lecture associés aux manifestations, il n'y a que notre présence à une situation donnée. Ce deuxième paradigme fonctionne un peu à la manière de certaines performances qui renvoient chaque spectateur à lui-même, brisant par là son rapport à la communauté, inventant un être solitaire. Ainsi se côtoient dans un même événement machines turbulentes et appareils de méditation. Ainsi se côtoient deux manières de réagir à notre environnement : une manière traditionnelle, je dirais organique, parce que procédant de la curiosité innée et consistant à explorer des paradigmes qui permettent de comprendre et, d'autre part, une manière holistique qui est un refus d'expliquer et qui se cantonne dans l'événementiel. Ici quelque chose se produit et demande un investissement de notre pensée rationnelle. Là, quelque chose se produit. Point. Il suffit d'en être.

Il me semble que l'hybridation dans les aspects formels des productions multimédias, hybridation passant par la fusion des moyens technologiques et des problématiques de l'homme au cœur de ses machines, soit plus prometteuse pour une ouverture sur demain. Si les productions soutenues essentiellement par les capacités numériques des appareils de gestion du réel entraînent une augmentation de la réalité par le biais d'une intensification d'un espace, on dirait que cela provoque par ailleurs une vacuité dans la diversité et la complexité de nos perceptions. Tout comme si la captation brute d'un phénomène, sans son traitement immédiat par une autre sphère du cerveau, plaçait le corps dans un état de *désaltération*, une espèce de satiété qui neutralise la machine désirante. D'où un épuisement rapide du plaisir. D'autre part, les constructions linéaires reposent surtout sur la relativité du temps comme donnée non partagée par les différents éléments d'un public donné. Entre la mise en abyme de MIGONE et la narration patiente de l'actualité

de Living Cinema, il est clair que la linéarité discursive aux inflexions continuellement renouvelées retiendra plus l'attention. En ce sens, l'hybridation du discours et celle des moyens scéniques mis en branle semblent porteuses d'une approche plus riche pour aborder le siècle. À moins que nous n'abolissions immédiatement la barbarie avec ses irrptions de pur plaisir dans un monde par ailleurs anthracite.

1 Extrait du programme, p. 4. 2 *Par bonheur/ilya...*, théâtre multidisciplinaire de Marcelle HUDON et Louis HUDON. Expertise sonore, fabrication des petits mécanismes, composition musicale et interprétation : Sabin HUDON. Composition musicale et interprétation : Bernard FALAISE. Point de vue vidéo, montage et interprétation : Manon LABRECQUE. Avec les collaborateurs Thomas GODEFROID (fabrication de petits éclairages), Richard LABBÉ (couturier) et Yseult ST-JACQUES (aide à la fabrication des castelets).

3 Pièce de Normand CHAURETTE, mise en scène de Carole NADEAU, avec Martin BÉLANGER, Christian BRISSON, Dargis, Steve DUMAIS, Éric FORGET et François MARQUIS. Collaborateurs à la création : Jean-Sébastien DUROCHER, Thomas GODEFROID et Marie LAROQUE. Production Le Pont Bridge.

4 La veille de la première, un accident électronique a gobé tous les *cues* de mise en scène, éclairage et son. Une catastrophe pour la troupe. On a relevé le défi de reconstruire cette programmation en une journée. De nombreux passages à vide et certaines attaques brutales de la bande sonore sont sans doute imputables à ce pépin technique.

5 Une installation audiovisuelle composée de plusieurs moniteurs, où sont diffusées les images d'un DVD du même nom. Une proposition de John OSWALD.

6 Installation du trio Plumbing for Beginners constitué de Thomas MACINTOSH, d'Emmanuel MADAN (The User) de Montréal et de l'artiste finlandais Mikko HYNINEN.

7 Une performance de Ken GREGORY, artiste de Winnipeg. En tant qu'ingénieur de son, compositeur, programmeur ou designer audio, il a participé à plusieurs productions de films indépendants, de performances et d'arts vidéo et médiatique.

8 Le duo Purform est constitué d'Alain THIBAULT et de Yan BREULEUX.

9 Une installation d'Artificiel, entité artistique dont la matière première est le numérique. Ce groupe de Montréal constitué d'Alexandre BURTON, de Jimmy LAKATOS et de Julien ROY a aussi présenté une performance le 21 février.

10 Une installation de Catherine BÉCHARD et de Sabin HUDON.

11 Une présentation de Living Cinema, constitué de Pierre HÉBERT, cinéaste, et de Bob OSTERTAG, compositeur.

12 Une performance de Christof MIGONE, artiste multidisciplinaire, auteur de plusieurs performances et installations présentées à travers le monde. Membre fondateur d'Avatar, Québec, il a aussi réalisé six disques compacts solo.

13 Ce film de 50 minutes réalisé en 1969 présente une suite de panoramiques horizontaux et verticaux, balayant l'espace d'une salle de classe de plus en plus vite, puis de plus en plus lentement. www.seances.org/fiche.asp?film=6379



Des installations et des performances qui sont des appareils de méditation, du théâtre qui nous renvoie à nos fabulations d'enfance, une absence de provocation, une accalmie dans le rapport au technologique placent ce *Mois* dans une zone sécurisante et rassurante, dans un usage convenu des outils médiatiques et technologiques.