

L'orchestre d'hommes-orchestres. Démêler l'écheveau du présent

Gabrielle Desgagné-Duclos

Number 266, Fall 2018

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/89845ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Desgagné-Duclos, G. (2018). L'orchestre d'hommes-orchestres. Démêler l'écheveau du présent. *Spirale*, (266), 15–26.

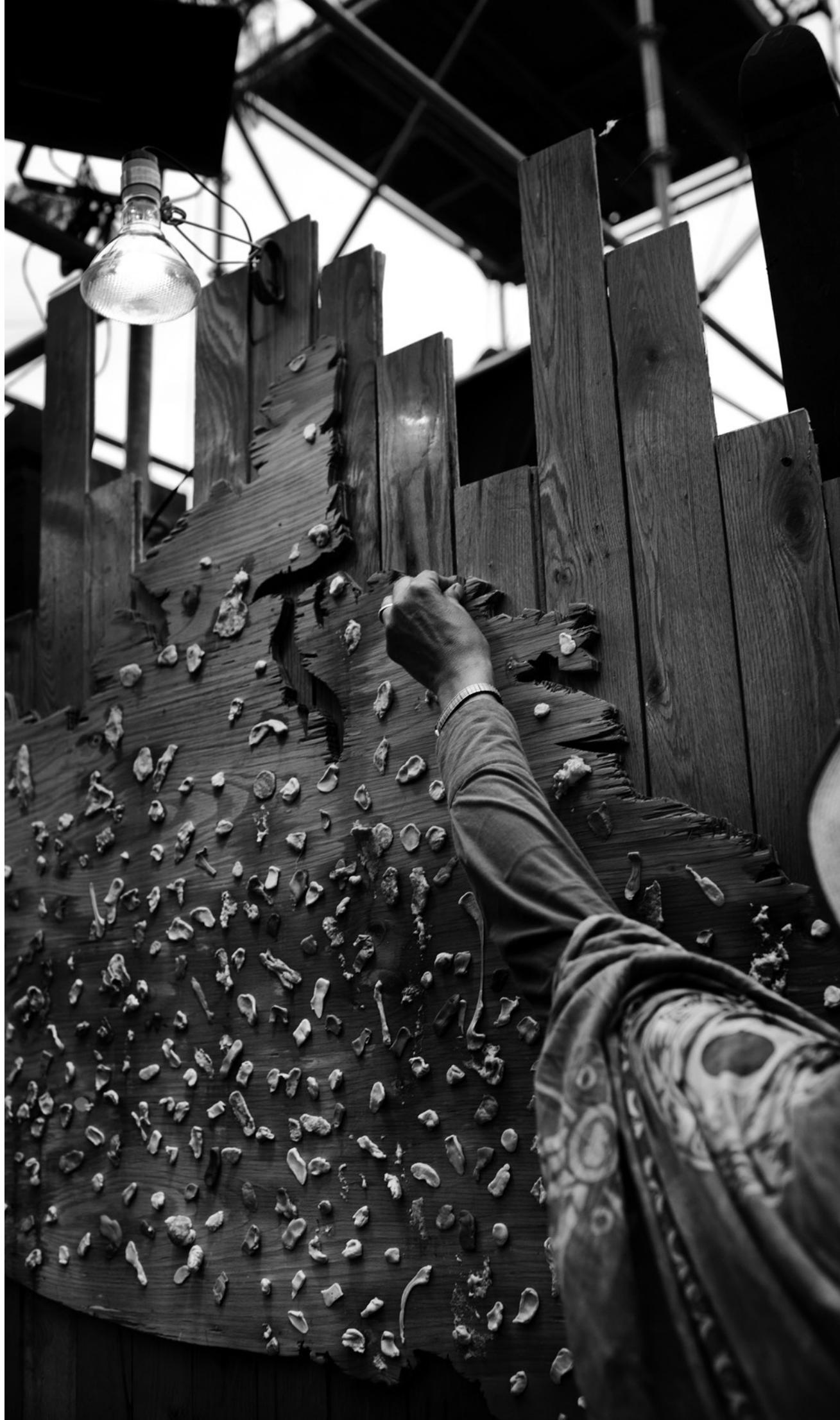
L'orchestre d'hommes-orchestres.
Démêler l'écheveau du présent





L'orchestre d'hommes-orchestres (L'ODHO) ne s'approprie pas de définition pour décrire sa démarche ; l'usage du terme « indiscipline » veut prôner la possibilité que ses manières de faire puissent toujours être transformées. Pour ses membres, L'ODHO est une aventure qui existe au présent, intense et vivante, dans le plaisir et le bouillonnement des idées. Chacun contribue à l'ensemble en apportant ce qui lui est propre et le résultat, accepte-t-on, ne peut être complètement contrôlé. Son assertion en tant qu'orchestre met en relief la nature polyphonique de ses œuvres, en même temps qu'elle cultive une certaine confusion pour le travail présenté – favorisant la surprise auprès du public et la découverte vis-à-vis de ces *concerts* aux allures tout à fait inédites –, au croisement de la musique, des arts vivants et des arts visuels. Certes, la musique est un matériau que le collectif maîtrise depuis ses débuts et auquel il aime revenir. Mais comme la figure de l'homme-orchestre à laquelle il s'associe, L'ODHO a de multiples talents. Une part importante de son corpus est composée de spectacles pour la scène, dont plusieurs sont reconnus à l'international et font l'objet de tournées récurrentes. Une seconde part comprend des œuvres conçues pour l'espace public au moyen desquelles L'ODHO investit des contextes de diffusion variés, parfois atypiques, et va à la rencontre de différents publics. Ces œuvres – micro-performances dans des environnements mobiles ou déambulatoires composés d'îlots performatifs – se présentent comme des installations qui évoquent diverses formes vernaculaires – caravane, ciné-parc, musée ambulant, parade. Elles donnent lieu à l'exploration de rapports d'échelle et de proximité variables avec le spectateur, qui se voit saisi dans des expériences vacillant entre l'intime et le spectaculaire. Mais ici, comme dans l'ensemble des œuvres de L'ODHO, le spectateur conserve la liberté de faire dans l'œuvre son propre chemin.





150 cabanes, 2017
Dans le cadre du Festival d'été
de Québec
Photos : Charles-Frédéric Ouellet

Épique indiscipline

Ce printemps, L'ODHO présentait son plus récent spectacle au Théâtre Périscope (Québec). *Tomates* (2018) se présente comme un « *opéra épique indiscipliné* » qui s'inscrit dans la continuité de ses précédentes œuvres musicales pour la scène inspirées d'icônes de la musique comme Tom Waits et Kurt Weill (*Jouer à Tom Waits*, *Cabaret brise-jour* et *Les New Cackles Sisters*). Cette fois encore, L'ODHO amalgame les genres artistiques et les types de représentations scéniques (cabaret, concert, opéra, théâtre musical, etc.) pour mieux déjouer les codes disciplinaires qui leur sont associés.

Avec ce plus récent projet, le collectif, qui a l'habitude de créer en se donnant des règles d'écriture théâtrales, s'est imposé le nouveau défi de la prise de parole et, plus particulièrement, celui de travailler avec une narration. Pourtant simple, cette dernière idée, appliquée à la forme complexe des œuvres de L'ODHO, devient rapidement vertigineuse, car elle implique nécessairement de prendre en compte la multitude dans le tout. L'écriture entrelacée est caractéristique du collectif, mais à la différence des œuvres antérieures, *Tomates* se base sur des choix scénaristiques qui laissent moins de place au hasard. *Tomates* dénote peut-être une tendance de L'ODHO à se fixer des cadres de plus en plus rigides à l'intérieur de la représentation. Chose certaine, elle manifeste un certain raffinement stylistique. La complexité narrative devient plus qu'un des effets de l'écriture et de la performance à plusieurs ; elle est prise en tant qu'assise dans la création et travaille la forme autant que le contenu.

« Révérifier toujours que tu n'es pas caché quelque part hors de ton cercle » (Kafka)

Sur scène, avant même l'arrivée des sept performeurs, le rideau levé expose dans la pénombre un bric-à-brac scénographique énigmatique. Des pièces de mobilier – canapé fleuri, table d'appoint, tapis persan, téléviseur cathodique – évoquent un salon dont le lustre défraîchi paraît porter la mémoire des réunions amicales qui s'étirent jusqu'au matin, animées par la soif d'action. D'autres objets domestiques y sont plus ou moins discernables : des livres, des conserves de tomates Pastene empilées en pyramide, une boîte de mouchoirs, une lampe à l'abat-jour brisé, un sac de magasinage dont le motif est une version douteuse du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet. À son arrivée, L'ODHO s'installe en doublant la limite de la scène d'une corde déposée au sol.

Dans ce chaos ordinaire, qui s'avère finement organisé, une curiosité aménage une brèche anachronique : un clavecin. L'instrument rare provoque dès ses premières notes les rires amusés du public. Comme dans un opéra baroque, la partie de clavecin joue un rôle essentiel ; dans une forme de basse continue, sa musique accompagne ensuite sans interruption les voix du reste de l'orchestre. Son coloris sonore distinctif oriente de manière déterminante le ton des dix-sept pièces composées pour *Tomates* (arias, récitatifs, motets et odes, dans des airs originaux rappelant Couperin et Bach).

Tomates s'inspire principalement de deux sources textuelles : le pamphlet *À nos amis* (Les éditions La Fabrique, 2014), rédigé par le groupe anarchiste anonyme connu sous le nom du « Comité invisible », et *Le Sabre de lumière et de vertu de sagesse*, un conte merveilleux recueilli par Vivian Labrie auprès de l'Acadien Hilaire Benoît. Le texte combine donc des styles de langage contrastés, soit celui, très libre, du conte oral – une partie de *Tomates* étant effectivement transmise de façon renouvelée à chaque représentation – et celui, décidément plus affecté, du manifeste politique. Une chose semblable se retrouve dans la musique, alors que *Tomates* superpose un langage contemporain – élaboré à partir d'un geste musical affranchi et d'explorations sonores – au maniérisme du style baroque.

« Vous allez comprendre tout ça plus tard »

Le point de départ du spectacle est une caméra vidéo ; objet rétro s'il en est un, « *une SONY lightsaber x70* ». Son existence, en effet, met en branle l'histoire de *Tomates* – Gabrielle, en conteuse, nous explique avoir donné sa caméra à Bruno –, qui mène tout de suite à une histoire dans l'histoire – et Bruno a demandé à Gabrielle de lui raconter « l'histoire de la caméra » –, qui contient, une fois de plus, une autre histoire – car la caméra, nous dit Gabrielle, est celle du Prince Simon qui, ayant perdu une partie de go contre la Mort d'État, est condamné à lui ramener, en échange de sa vie, le Sabre de lumière et de vertu de sagesse ainsi que son histoire.

La proposition dramaturgique de *Tomates* est communiquée d'emblée au spectateur : « TOMATES, *opéra en deux actes, le premier capturé par le deuxième.* » Comme une bravade, on l'avertit même de ce qu'il peut escompter à la fin : « *Le deuxième acte [...] a ceci de particulier qu'il sera filmé et préparé en direct en même temps que le premier acte.* »





[...] *[V]ous allez comprendre tout ça plus tard.* » Exactement comme dans le jeu de go, tous les éléments sont connus d'avance et il s'agit d'user de « *stratégies combinatoires abstraites* » en construisant des territoires... C'est compliqué, quasi impossible à exécuter (sans parler d'en faire le compte-rendu), mais qu'il suffise de dire ici que la chose se passe effectivement. Guidé par les manœuvres ingénieuses des artistes, le spectateur trouve petit à petit sa route dans un théâtre d'opération. Sur scène, des actions ont lieu en continu : les histoires et les choses se fabriquent en direct. Une toile complexe se tisse, d'objet en action et d'action en objet, s'étendant, fragile, jusqu'à la complétion.

Notons que chaque phrase prononcée par les performeurs apparaît aussitôt en français et en anglais sur un écran-toile-de-fond - un dispositif d'affichage ingénieux pour la traduction, mais qui frappe surtout par le caractère déclamatoire, quasi proverbial, qu'il donne au texte. La noblesse des inflexions musicales additionnées aux textes, tantôt désinvoltes et tantôt graves, offre un contraste comique dont on savoure la justesse d'exécution. Il en va de même des actions et des objets de *Tomates* qui, frivoles ou ordinaires, se trouvent par la musique comme enveloppés d'une dignité nouvelle. Pensons entre autres à ce « prélude » éloquent intitulé *By the Way*, chanté par le personnage de la Mort d'État, dont la « barque » est en fait un *skate board* poussé par le reste de l'orchestre ; ou encore au mouvement sublimé des balles de ping-pong, qui rebondissent autour du Prince Simon, héroïque dans sa pose et son costume (pourtant composé d'un casque de football, d'une couverture en ratine portée à la romaine et d'un canard en caoutchouc).

Comme toujours avec L'ODHO, le caractère référentiel de *Tomates* n'est pas assimilable à une époque précise, puisqu'il tire sa source d'une accumulation d'anachronismes et d'associations libres d'idées. Le bricolage à partir de matériaux disparates est une méthode de création privilégiée qui va de pair avec l'approche esthétique du collectif. L'art est vivant en autant qu'il conserve un certain « tremblement », une fragilité, voire un aspect non fini. Le collage permet d'*ouvrir* l'œuvre : hétérogènes, les matériaux empruntés portent leur propre signification ; leurs rapprochements, inédits, créent des failles d'où peut surgir la poésie. Les sources (textuelles et musicales) et les objets trouvés (outils, instruments, décors, costumes) sont choisis en raison de la charge forte dont ils sont porteurs, une charge que leur réappropriation veut ensuite court-circuiter au sein de propositions discursives qui oscillent entre clarté, contradiction et abstraction. De cette façon, L'ODHO parvient à discontinuer la linéarité des choses et à rendre sensible l'imprécision du réel.

Et les tomates ?

Dans la création de L'ODHO, le collage est une stratégie qui permet d'obtenir des rapprochements dont les répercussions engendrent une multitude d'échos conceptuels et formels. La tomate, par exemple, est un motif tiré du conte enchâssé dans la pièce - le Prince Simon souhaite que toutes les tomates du royaume se transforment en or. Sa mise en relation avec la critique de l'économie néolibérale, déployée dans *À nos amis*, révèle une ficelle invisible menant à une réalité nouvelle, soit celle de la tomate comme « *caricature des excès du capitalisme* » - une idée soutenue dans d'autres essais politiques et philosophiques que L'ODHO cite de manière implicite. Mais la tomate comme motif amène aussi sa matérialité en la présence de l'icône conserve de marque Pastene. Laquelle, à son tour, impose sa couleur et transmet le désir spontané d'une panoplie d'objets jaunes (canard, couverture, rallonge électrique, déshabillé de satin, balles de ping-pong). L'objet, qui porte en lui mémoire et fonction, donne aussi un vocabulaire aux propositions scéniques. Sa sélection est avant tout un geste ludique, aussi instinctif que les actions qui vont à partir de lui s'accomplir ensuite dans le corps. C'est un processus qui passe par l'humour et l'émerveillement. Il n'illustre pas un concept, mais au contraire évite d'enfermer l'œuvre dans le symbolique ou dans une logique de représentation, et ce, afin de mieux en ouvrir le sens vers l'imaginaire, l'onirisme, l'absurde. Le travail à partir de l'objet accompagne le travail visuel et sonore. Il est fait d'impulsions, d'explorations qui se fixent par l'usage dans l'écriture, voire dans la construction d'objets-instruments, d'objets-machines, d'objets-costumes, d'objets-décors.

Il ne s'agit pas d'improvisation à proprement parler, mais d'une démarche plus proche de la performance, qui laisse place au déséquilibre et au danger. On peut penser aux installations pour l'espace public, où l'écriture non-linéaire laisse aux performeurs artistes, non-artistes, musiciens, etc., un parcours libre pour arriver jusqu'à la finalité projetée de la représentation. Dans l'œuvre *150 cabanes / homes* (2017) par exemple, un enchevêtrement de saynètes performatives sont réparties dans un échafaudage. Au niveau supérieur, un quatuor en queue-de-pie épluche des patates et les fait tomber dans un tuyau de poêle jusqu'au niveau inférieur. En tombant sur le clavier d'un piano, les patates font quelques notes avant de se faire pousser dans un seau par le pianiste, qui poursuit son morceau sans trop s'interrompre. Le contenant est récupéré par un cuisinier qui l'emporte pour les réduire en fricassée,

jouant des couteaux comme certains jouent de la cuillère. La création se fonde sur un ensemble de règles de jeux, de consignes ou de situations attribuées à chacun ; l'exécution qui vient ensuite est vivante, faisant que les choses ne se passent jamais exactement de la même manière.

Tableaux d'un rêve éveillé

En août 2018, L'ODHO présentait *7 têtes de roi*, un parcours forestier de tableaux vivants coproduit avec l'artiste Claudie Gagnon et autodiffusé dans le Parc naturel régional de Portneuf. L'œuvre *in situ* prend place dans une partie du parc qui s'appelle *le Sentier de la Cédrière poétique*, nom qui n'aurait pu être mieux choisi si on l'avait inventé pour l'occasion, lieu métamorphosé en une galerie sauvage pour peintures d'histoires imaginaires, portraits, scènes de genre, paysages, natures plus vivantes que mortes. À dix-sept heures, le rideau à l'entrée du Sentier s'écarte, et le public pénètre dans les bois qui résonnent d'une musique étrange. En contre-plongée, au creux du tronc ramifié d'un cèdre immense, un roi somnolant sur son trône végétal ballote un nourrisson endormi. Sous sa cape et son pyjama bleu roi, on devine qu'une de ses jambes est une patte de cervidé. Autour, à hauteur de tête, sur l'écorce de l'arbre, sont accrochés des cadres dorés contenant des miroirs et des peintures d'arbres solitaires. Les sons attirent les spectateurs d'un tableau à l'autre : transformé en admoniteur, on chuchote en pointant du doigt cette « peinture » dont la poésie est muette, certes, mais sonore. Un vrombissement d'insecte trop insistant pour être vrai semble émerger directement des fleurs. En cherchant la source du bruit, on s'aperçoit que ces dernières sont tantôt authentiques (comme ces espèces indigènes, fabuleuses, qui produisent des touffes de soie naturelle) tantôt factices (composées de boules de papier collant ou d'aluminium posées sur des tiges de papier). Les regards glissent d'un détail au suivant. Un peu plus loin, une malle de voyage renversée sur son flanc : assise à l'intérieur comme dans son atelier, une servante en combinaison de nuit s'affaire. Lasse, elle attrape avec des pinces des chardons – méthodiquement récoltés et conservés dans des bocaux – pour en couvrir des chaussettes de laine qu'elle suspend ensuite, une à une, sur une corde à linge de fortune installée entre les sinuosités du sentier.

L'ODHO fait un art d'actions concrètes, un théâtre de choses faites où le geste porte la théâtralité. Ses œuvres font naître l'émerveillement devant la prise de risque et le plaisir sincère des rencontres inédites entre différents aspects de l'art et de la vie. La relation au public se développe dans une sensibilité au présent. La présence complexifiée des performeurs, des objets et des actions travaille le réel et participe à en intensifier la poésie.



L'Orchestre d'hommes-orchestres et le Théâtre Rude Ingénierie
Les Palais, 2015-2016
Carrefour international de théâtre de Québec
Photo : Renaud Philippe

Page suivante :
Tomates, 2018
Photo : Charles-Frédéric Ouellet

