

A... *Éphéméride et Vivace / Perennial* de Nadine Norman

Sylvie Fortin

Numéro 60, automne 1994

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/46643ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Fortin, S. (1994). Compte rendu de [A... *Éphéméride et Vivace / Perennial* de Nadine Norman]. *Inter*, (60), 71–72.

optiques et à l'autoroute électronique qu'on célèbre comme une des technologies d'avenir pour les communications (façon peut-être de nous dire que les innovations techniques les plus avancées, telle la télévision, servent toujours à combler les mêmes vieux besoins de l'humanité : se faire raconter des histoires, s'évader...).

Or, la disposition de ces éléments était astucieuse, car elle cachait les deux écrans au visiteur qui s'avancait vers l'installation et lui réservait ainsi un effet de surprise. Car ces deux téléviseurs sitôt aperçus, l'immobilité des figurines et la convergence de leurs regards prenaient un sens inattendu : tous ces jouets et ces bibelots inanimés prenaient soudainement l'allure de véritables personnes, littéralement rivées à l'écran et absorbées dans une contemplation ravie. Du coup, les visages joyeux et les sourires béats de plusieurs figurines devenaient les indices crédibles de l'« extase télévisuelle » dont elles étaient la proie. Et ce que le visiteur de l'Œil découvrait en s'approchant de l'installation, c'était un véritable état de communion (que renforçait le silence de la scène, puisque le volume des téléviseurs n'avait pas été levé).

Le *Conventum* de TREMBLAY dévoilait ainsi l'immense, le parfait bonheur du spectacle lorsqu'il se tourne vers lui-même. Tous ces personnages et ces exemplaires interchangeables, regardant en circuit fermé d'autres personnages fictifs à la télévision, matérialisaient la récession ontologique qui affecte notre « société du spectacle » (revoir les thèses bien connues et peut-être un peu défraîchies — mais le sont-elles vraiment ? — de l'expérience cédant devant la représentation, de l'aliénation du réel dans son image...). Pris terme à terme comme une métaphore, *Conventum* n'opposait plus le réel à la fiction, mais montrait plutôt ce réel devenu lui-même *reflet* de la fiction, et dépeignait l'auditoire télévisuel, cette foule atomisée qui ne prend conscience d'elle-même qu'à travers l'abstraction statistique de la cote d'écoute, comme une masse unanime et passive, pas plus « réelle » que les images qu'elle consomme. Par là, c'est aussi le caractère incessant et circulaire du spectacle que l'assemblée médusée de TREMBLAY faisait apparaître. Et comme pour accentuer cette omniprésence, il avait disposé ses personnages à partir du mur des plus grands jusqu'aux plus petits, de sorte que les écrans de téléviseurs atteignaient une échelle colossale face aux minuscules figurines qui se pressaient vers eux (et même jusqu'endessous).

Image d'une pullulation désopilante, qui par sa seule quantité confinait au sublime, l'installation de TREMBLAY était un morceau de bravoure élevant le kitsch et les articles de brocante au rang d'objets de collection, que dis-je ! de trésor. On croyait voir un entassement grotesque digne de la manie encyclopédique de Bouvard et Pécuchet, transposée en pleine fin de XX^e siècle. On y trouvait d'in vraisemblables bibelots en forme d'animaux, d'attendrissantes horreurs, des objets devenus presque antiquités ; on reconnaissait même de nos lointains jouets d'enfant. *Conventum* baignait ainsi dans une aura de tendresse et de dérision mêlées ; le rire, le sentiment du ridicule, l'étonnement devant les incroyables trouvailles de l'imagination humaine (devant les abîmes de mauvais goût, aussi), la nostalgie, et à travers tout cela l'inévitable sentiment de se retrouver — toutes ces émotions trouvaient leur place dans l'œuvre de TREMBLAY. On peut bien se dire après cela qu'Aristote avait raison, que le propre de l'art est de nous montrer que l'on s'émeut et que l'on prend davantage plaisir à la représentation des choses qu'aux choses elles-mêmes. Car l'être

humain est un animal producteur de signes, qui n'accède au réel que dans la mesure où il l'invente à travers les représentations qu'il s'en donne. De cette humaine condition, de cette vie dans les signes et la fiction, l'installation de TREMBLAY était un constat aussi spirituel qu'éloquent. ■



Conventum, Raynald TREMBLAY, à l'Œil de Poisson (18 février au 6 mars 94). Photos : Ivan BINET

* Gaston BACHELARD, se qualifiant lui-même de philosophe indocile, affirme que « la voyelle a est la voyelle de l'immensité. C'est un espace sonore qui commence en un soupir et qui s'étend sans limite. »¹

A*...

Éphéméride et *Vivace/Perennial* de Nadine NORMAN

Sylvie FORTIN

Mais où donc est l'intervention ? Question que plusieurs se sont posée en pénétrant dans la salle d'exposition de La Chambre blanche, s'attendant à trouver des objets aux murs ou au sol. Car, de prime abord, cette première salle semblait vide pour le visiteur au regard furtif en quête de satisfactions immédiates et de sensations fortes. C'est qu'elle était exploitée afin de créer un effet d'atmosphère, un univers propice à la réflexion. Au loin, tout au bout de la salle, le mouvement lent et lancinant de deux pans de soie d'une blancheur virgine m'interpellait, me signalant qu'il y avait bien là quelque chose. D'abord, une première installation intitulée *Vivace/Perennial* déployait majestueusement un dessin de cendre au pochoir sur un long pan de mur. Ce grand dessin, dans lequel un motif floral était répété à intervalles réguliers, remplissait l'espace d'un surplus de présence... l'extraordinaire volupté propre à l'éphémère, au temporaire, au liminal, une volupté traquée. Cette présence assurée d'une chose qui défie nonchalamment « le complexe spectaculaire où l'orgueil de voir est le noyau de la conscience de l'être contemplant »² par sa simplicité, suscitant ainsi un certain état d'âme, nécessitant une participation totale, un commerce plus intime et détendu avec elle, sollicitant la profondeur intime.³

L'équilibre entre les interventions à la cendre et les espaces blancs qui les séparent agit ainsi avec la régularité et la justesse de la ponctuation. Si bien que, au lieu de réduire l'intervention à la banalité du prédictible, à une simple dialectique contenu/contenant, la justesse de l'application réaffirme la présence de l'artiste par son absence, en permettant la résurgence de son geste. Les qualités tactiles de la cendre, la tension entre son adhérence au mur et la crainte de son effritement ainsi que la part du spectateur tenant justement à ce qu'elle y reste définissent ce seuil de l'énonciation porteur des conditions concomitantes d'apparition et de disparition de l'intervention. Ainsi, les modulations de couleur et d'intensité des motifs, définissant un riche spectre du gris au brun, impliquent une gestualité, une présence (par procuration) du corps de l'artiste tout aussi grande que dans l'intervention expressionniste et ce malgré la contrainte de répétition inhérente au motif.

Tout le long du mur, des cendres jonchent le sol, témoignant non seulement de la présence et des gestes de l'artiste, mais aussi d'un rythme, d'hésitations, de doutes, de choix, d'imperfections. Elles signalent aussi le passage du temps dans un espace qui, avec son éclairage subtil qui évoque et souligne l'immensité de l'œuvre, me menant dans l'espace de la rêverie et de l'ailleurs, pourrait sembler atemporel. Elles agissent, en quelque sorte, comme le point d'ancrage grâce auquel je peux m'abandonner à l'œuvre, en jouir pleinement en me laissant envahir « ... dans une solitude absolue, mais une solitude avec un immense horizon et une large lumière diffuse ; l'immensité sans autre décor qu'elle-même. »⁴

Ainsi, un étrange renforcement mutuel s'instaure. Il semble que l'intervention réussisse à transgresser ses frontières physiques malgré ses dimensions et ses ressources restreintes, en une sorte de dématérialisation déjà évoquée par Bachelard : « À chaque matière la conquête de son espace, sa puissance d'expansion au-delà des surfaces par lesquelles un géomètre (ou un critique formaliste !) voudrait la définir. »⁵ C'est alors que, en venant « vampiriser » mon bagage de souvenirs, d'expériences, d'images et d'impressions, elle suscite une présence accrue, un excès de matérialité de l'œuvre qui transcende toute description banalement formaliste pour me plonger dans l'ailleurs : « Le spectacle extérieur vient aider à déplier une grandeur intime, une intensité »⁶ à accéder à l'immensité intérieure par la conquête de l'intimité.⁷

On affirme souvent que la mort est suivie de l'engagement dans un tunnel au bout duquel une lumière blanche, forte et attrayante nous attire inéluctablement. Un lieu de non-retour. Séduction, extase et mort. Phallique comme imagerie... A-t-on jamais porté une quelconque attention aux parois de ce tunnel ? Peut-être sont-elles bordées de soie blanche, une de ces matières luxueuses, sensuelles et jouissives ? Une soie enveloppante, mouvante, qui accueille le mouvement, en retient toutes les traces sans pour autant rendre visible cette mémoire qui est la sienne... si bien qu'elle s'offre toujours aussi pleinement.

On accède à la deuxième salle en déplaçant les deux pans de soie blanche. Il s'agit ainsi d'une séparation, d'une frontière mobile et mouvante plutôt que d'une division ferme, car elle signale la présence d'une deuxième intervention. Lorsque je les écarte pour entrer

singulière dont la mémoire peut jouer des tours, devenir un élément perturbateur ? L'éclairage soulignerait alors le ridicule ou la manipulation propres à un certain type de regard et d'approche : la scrutation. ■

1 Gaston BACHELARD, *La poétique de l'espace*, Paris : Presses Universitaires de France, 1957, p. 180.

2 *Ibid.*, p. 174.

3 Voir le chapitre intitulé « L'immensité intime, » dans Gaston BACHELARD, *La poétique de l'espace*, Paris : Presses Universitaires de France, 1957.

4 *Ibid.*, p. 178.

5 *Ibid.*, p. 184. Le texte en italique est de l'auteur de ce texte et non de BACHELARD.

6 *Ibid.*, p. 175.

7 *Ibid.*, p. 178.

8 Une autre version de cette installation fut présentée à la Galerie Sans Nom à Moncton (Nouveau-Brunswick) en février 1994.

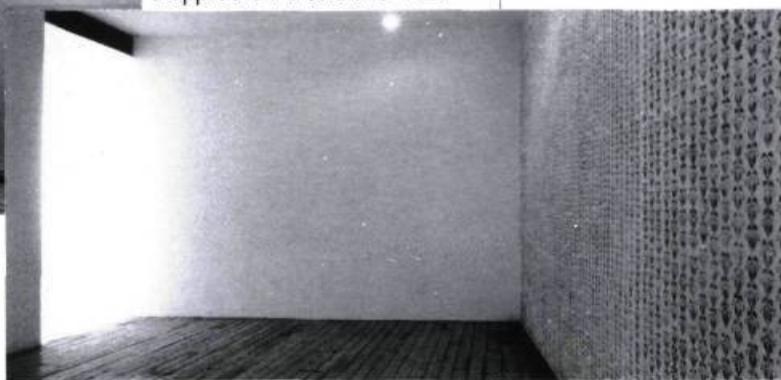
dans la salle, les pans de soie se collent à mon corps, me caressent le visage, s'enlacent sur mes bras, glissent ensuite sur ma nuque et mon dos, sensuellement, si bien que ce passage dans un autre espace est ressenti, enregistré par mon corps. J'y suis accueillie par un éclairage qui, en comparaison avec celui du premier espace, est vif et agressant. Ici, l'atmosphère est chaude et humide.

L'installation *Éphéméride*⁸ se déploie sur les murs et au sol. De précieuses sculptures de cendre jonchent le sol, se jouant de sa configuration singulière en tentant gauchement de la reproduire, en en complexifiant la perception. Ainsi, l'évocation habituelle de solidité et de pérennité du plancher côtoie ici la fragilité, la précarité et l'éphémérité propres au matériau. De plus, ces sculptures portent l'empreinte du geste de l'artiste, de sa volonté de les façonner ainsi alors même qu'elles peuvent accueillir l'empreinte potentielle de mon passage qui risque de les détruire, de les reconfigurer. Une série continue de mots inscrits à la cendre défile, à la hauteur du regard, directement sur le mur. Des morceaux de soie blanche de format identique y sont accrochés à intervalles réguliers. Des dates, fréquemment accompagnées de motifs décoratifs, ont été inscrites par frottement de cendre sur ces morceaux de soie. Un fil obscur en scinde la surface pour être ensuite laissé pour compte. Si bien que, tel un fil d'Ariane, on en vient à le suivre visuellement autour de la salle. L'étoffe de la vie... D'autant plus que ce fil souligne littéralement la suite de mots, qu'il affiche le jeu de voilement/dévoilement (encadrement) opéré par les soies. Ces mots définissent l'installation comme un lieu d'incertitude. Ils me prennent au dépourvu. Se réfèrent-ils à des noms de femmes, projetant ainsi impitoyablement l'anonymat et la singularité concomitante de la personne en son absence/mort et la résurgence implacable de son nom comme signe vidé, conférant alors une valeur commémorative à l'installation ?

Daphné, Iris, Marguerite, Melissa, Véronique, Pénélope, Rebecca, Violette... Les dates inscrites sur les soies seraient donc des dates précises, celles de passages : la naissance et la mort. L'éclairage évoquerait alors une certaine théâtralité, celle-là même qu'on associe souvent aux rituels qui accompagnent et participent à l'inscription sociale et à la perpétuation de la signification de ces passages.

Je continue ma lecture du répertoire. Un déplacement est alors opéré par d'autres mots qui évoquent de simples fleurs : *Azalea, Marigold, Nasturtium, Morning Glory, Bégonia, Lavande...* L'ambiance créée par l'éclairage et la chaleur qui s'en dégage instaure un effet de serre.

Aussitôt, une autre dérive s'opère alors que s'immisce une touche d'humour, un doute. L'artiste se moquerait-elle d'un certain engouement généralisé et souvent peu critique pour l'histoire et la biographie en créant des généalogies fictives de *Bleeding Hearts, Barbe-de-Jupiter, Jack-by-the-Edge, Red-Hot-Poker, Painted-Tongue, Amour-en-cage, Johnny-Jump-up, Love-in-a-Mist* ? Évoquerait-elle la façon



Nadine NORMAN, *Éphéméride* (gauche) et *Vivace/Perennial* (droite). Photos : Ivan BINET

À La Chambre blanche du 16 mars au 10 avril 1994.

Tedi TAFEL

À la recherche du mouvement originel

Isabelle CHOINIÈRE

Dans une atmosphère feutrée, les danseurs s'appellent sans qu'aucun geste spécifique ou aucune parole ne trahisse ce rituel silencieux. Sur la scène nue, les danseurs s'adonnent à un corps à corps sensuel ; aucun schème spatial ne semble les conduire, si ce n'est la spirale rappelant une symbolique d'infini et d'éléments spirituels, évoquant l'évolution d'une force, d'un état.

Tedi TAFEL chorégraphie d'une manière extrêmement épurée et les approches corporelles qui l'intéressent en sont les premiers signes. Pour *Embrace*, sa dernière création, TAFEL choisit la technique d'authenticité pour guider sa recherche. Cette technique corporelle consiste à rester là les yeux fermés et à attendre une impulsion venant du corps. De cette impulsion surgit un mouvement qui est bien loin du vocabulaire gestuel codifié que l'on connaît. Comme si le corps était un réservoir de sens où l'on allait puiser.

La technique d'authenticité est une méthode pour le moins dépouillée et c'est justement par cette préoccupation de dépouillement qu'elle rejoint une autre philosophie de la danse qui a largement inspiré une grande partie de l'œuvre de Tedi TAFEL : le butoh.

Le butoh est un peu le contraire de la technique d'authenticité, en ce sens qu'il veut démolir ou déconstruire toute identité, tout ego ou schème de comportement, pour donner lieu à un vase creux où l'imagerie pourra prendre

place. Par contre, ces deux techniques se rejoignent par leur volonté de se libérer des gestuelles connues (Graham, Cunningham, danse classique, Limon, etc.), par leur caractère de recueillement quasi religieux et par leur austérité, leur sévérité. Car ici, pas question de se laisser aller au séduisant. La performance est caractérisée par la grisaille, par la simplicité de l'expression.

Par contre, de là à dire que le style de TAFEL ou son vocabulaire est libre de tous codes gestuels, telle qu'elle le suggère, il y a une marge. *Embrace*, malgré ses efforts à se déployer seul, est marqué par l'empreinte du *Sacre du Printemps* de Min TANAKA ainsi que par les gestuelles motrices de son entraînement. Les vieux manteaux longs, l'esthétique sévère, les peaux grises et dénudées, les marches rapides, la spirale tête en l'air les bras vers le ciel, le personnage du fantôme, la recherche de la transparence, tout cela nous amène à voir l'héritage qu'a laissé Min TANAKA à Tedi TAFEL et à Alain PELLETIER (un des interprètes), deux de ses anciens élèves.

Le travail qui a été impressionnant, à mon avis, est celui de l'appropriation. Les trois interprètes s'occupaient l'un l'autre, momentanément, s'influençant dans une mesure telle qu'ils frisaient l'incarnation. Les corps réagissaient l'un à l'autre un peu comme des négatifs photographiques, laissant des traces et des indices d'eux-mêmes en l'autre. La beauté de cette danse très intuitive et instinctive, à un certain degré, résidait dans cette capacité de muter sans arrêt à travers et par l'expérience de l'autre. Les danseurs étaient habités d'un mouvement de pulsation, de la spirale où ils se laissaient entraîner dans un tourbillon qu'ils provoquaient eux-mêmes.

Tedi TAFEL se dégage progressivement de l'emprise de ses maîtres pour donner naissance à un travail gestuel d'une grande limpidité, à une œuvre qui appelle la déconstruction spatiale et thématique quasi totale. *Embrace* est sans début ni fin, d'un style chorégraphique épuré à l'extrême, un travail d'une pureté monastique, un processus à la quête de l'essentiel. ■



Embrace. Chorégraphie : Tedi TAFEL. Interprètes : Jo LECHAY, Alain PELLETIER, Tedi TAFEL (Centre interculturel Strathearn (Montréal, du 11 au 15 mai 94) Photo : Nathalie MASSON.