

ETC



Écrire sa propre histoire

Sylvie Tourangeau, *Objet(s) de présence*, Musée d'art de Joliette. Du 3 mai au 16 août 1998

Denis Lessard

Numéro 44, décembre 1998, janvier–février 1999

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35444ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Lessard, D. (1998). Compte rendu de [Écrire sa propre histoire / Sylvie Tourangeau, *Objet(s) de présence*, Musée d'art de Joliette. Du 3 mai au 16 août 1998]. *ETC*, (44), 58–61.



ACTUALITÉS / EXPOSITIONS

JOLIETTE

ÉCRIRE SA PROPRE HISTOIRE

Sylvie Tourangeau, *Objet(s) de présence*, Musée d'art de Joliette. Du 3 mai au 16 août 1998



Sylvie Tourangeau, *Mais... où est la présence ?*, 1990.
Objets, silhouette peinte, extrait de la vidéo-témoign de la performance *La vie est un Bip* de 1990. Photo: Jean-Marie Savage.

« L'histoire de l'art et la performance n'ont jamais fait bon ménage », écrivait Sylvie Tourangeau, en 1996. Il n'est donc pas étonnant que commissaires et institutions muséales continuent de redouter sa riche flexibilité et son caractère insaisissable, à tel point qu'il incombe aux artistes en performance d'écrire leur propre histoire, ainsi qu'en témoignent les quelques rares documents tels que *Performance au Canada 1970-1990* (1991) et *Performances + Artefacts* (1989). Le mérite revient à Sylvie Tourangeau d'avoir créé sa propre exposition rétrospective en prenant les artefacts de son travail performatif (objets, dessins, textes, documents photographiques et vidéographiques) comme matériaux de base d'une installation éclatée, à suivre selon un parcours multidimensionnel.

Huit stations s'échelonnaient dans la salle Jacques-Toupin, dont l'espace était transformé et subdivisé par un bandeau de plastique à bulles (utilisé pour les emballages de type muséal). Mais voilà : ce plastique fut aussi l'un des matériaux d'une performance de Tourangeau, *Le lieu de la mémoire* (1987). En perforant le plastique, les talons aiguilles de la performeuse produisaient un son paradoxal,

semblable aux détonations d'une arme à feu. Et ce même plastique, dans lequel l'artiste était enroulée au départ, faisait allusion au tapis qui aurait dissimulé Cléopâtre allant rendre visite à son amant, un beau matin...

D'entrée de jeu, nous avons ici la signature esthétique de Tourangeau : les objets quotidiens, détournés de leur fonction, prennent la valeur de mythes et de symboles. Les performances se posent en réponse aux émotions vécues par l'artiste (effet transposé dans l'installation *La légèreté du cœur*, 1996). Dans une ligne de préoccupations de type sculptural – comme c'est le cas de la Canadienne Colette Urban – Sylvie Tourangeau se crée des contraintes auxquelles la performance apporte une résolution : environnement déterminant, costumes et accessoires imposant une certaine démarche ou limitation des mouvements, bande sonore d'une durée précise, limites et possibilités de diverses technologies.

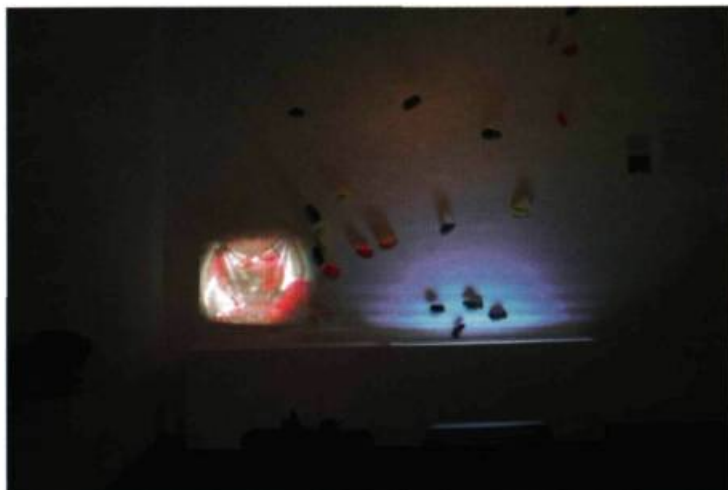
La perception devait être très aiguë pour permettre de remarquer des détails parfois infimes de la mise en espace, dissimulés comme des clins d'œil pour les regards avertis : une plume échappée de *La légèreté du cœur*, haut placée, à la limite de la vision périphérique, une petite photographie apposée sur l'extincteur dans une zone-li-



mite de la salle d'exposition... Déjà, la première installation, *De ma fenêtre hum...* (1997), (lire « humour », oui), jouait avec notre œil : il fallait recomposer un portrait de la performeuse à partir d'une diapositive projetée (la tête) et d'un dessin gestuel (le cœur) placé en contrebas, sur le mur opposé visible à travers une fenêtre. Et le tout basculait avec la présence d'un arbre minuscule disposé sous l'ouverture !

Si la performeuse peut écrire sa propre histoire – à propos d'une pratique soutenue, s'échelonnant sur plus de vingt ans – c'est aussi parce qu'elle a délibérément nourri, au fil des années, une continuité faisant intervenir procédés, actions et matériaux retravaillés périodiquement et explorés sous différents angles. Ainsi, le « bâton-ligne » fabriqué pendant un atelier donné par Jean-François Pirson est devenu symbole d'une verticalité physique imposée du dehors, appelant la notion de « verticalité intérieure », et repris plus récemment dans un accessoire linéaire fait de chaînons métalliques en forme de S (S pour Sylvie, vous m'aurez bien suivi) – accessoire lui-même présent dans trois nouveaux projets. Autre témoin, la séquence photographique des imperméables de plastique clair utilisés dans plusieurs performances, un objet quasi fétiche que l'artiste considère d'un œil amusé, portant un regard en sourire à propos d'elle-même. Cette pratique de permutableté se retrouve également dans les nombreux écrits de Sylvie Tourangeau sur la performance et l'installation, parcourus de termes au sens pluriel : objet, maintien, démarche, déroulement... Dans cette ligne de pensée, on comprend aussi comment et pourquoi le parcours d'installations de Joliette n'est pas exclusivement une documentation des performances passées, mais une suite d'œuvres nouvelles créées à partir des matériaux de ces performances et ce, dans un ordre qui n'est pas nécessairement chronologique.

Venons-en à cette fameuse *présence*, puisque le terme figure dans le titre de l'exposition. Cette notion était incarnée tout particulièrement dans deux des composantes installatives : *Mais où est la présence ?* (1990), basée sur la performance *La vie est un Bip* (1990), et surtout *Généralisations spontanées* (1998), qui rassemble les éléments d'un projet d'installation médiatique



Sylvie Tourangeau, *La légèreté du cœur*. Action de 1986, 1990, 1994, 1996 et 1997. Objets, éléments provenant de l'action performative *La légèreté du cœur*, images vidéo de la reconstitution de l'action de 1995. Photo: Ginette Clément.

interactive : textes et plans, images et découpages photographiques sont complétés par un extrait vidéo démontrant l'interaction entre le spectateur et une image vidéographique en mouvement, silhouette dématérialisée qui commande les mouvements du spectateur. La gestuelle évoque les danses rituelles sacrées d'Asie, et le désir d'immatérialité frôle les spiritualités orientales. L'installation interactive complétée ferait « performer » le spectateur, mais non dans le sens d'une participation à l'œuvre : la performance du spectateur *serait* l'œuvre. Cette œuvre sur la présence est la plus paradoxale de l'exposition, puisque la performeuse en est absente. Seule subsiste cette forme argentée qui flotte dans le noir, ni tout à fait une trace documentaire, ni tout à fait un artefact, métaphore du processus entier de l'exposition, au sein de laquelle les objets et leur position dirigent les déplacements du spectateur. L'absence appelle la présence.

Mais où est la présence ? fonctionne à l'inverse : le document vidéographique d'une *vraie* performance est présenté au-dessus d'un petit récamier sur lequel on doit s'asseoir, dans un rapport bi-univoque avec l'écran. Le long du mur, une silhouette de l'artiste a été peinte en noir, dans la même pose (imposée) que le spectateur. La phrase interrogative du titre, également peinte au mur, est scindée en deux par une partition translucide qui crée une intimité tout en faisant prendre conscience de la position du corps et de l'absence du sujet, différemment de la séquence vidéo en temps réel, dont le lent déroulement fait voyager l'esprit ailleurs.

On reconnaîtra chez Sylvie Tourangeau « l'esprit du temps » et cer-

taines formes glanées au langage de l'art visuel contemporain : elle ne s'en cache jamais. Au gré des rencontres et des découvertes, elle aime ce qui lui parle et le recycle avec désinvolture : elle prend le parti de la circularité, faisant re-circuler les choses, emportées dans un mouvement de flux et de transformation. Le « S » ferme sa boucle et devient « », symbole de l'infini que l'artiste affectionne tout spécialement.

L'exposition *Objet(s) de présence* permet de retracer l'imagerie performative de Sylvie Tourangeau et ses surprises : la couleur orientale y occupe une large place, combinée à l'espace de la science-fiction populaire, dont elle tire ses héroïnes et ses doubles. Et nous ne sommes pas à un paradoxe près : pour une pratique ayant été identifiée à l'activisme féministe, elle échappe à la catégorisation étroite puisqu'on y retrouve une empreinte manifeste de la féminité, de la beauté féminine, du désir, de la rupture amoureuse et de la séduction. Le romantisme n'est donc pas exclu, mais la séduction – consciente – est entendue dans sa réciprocity. L'apparition récente de la nudité (*En cours*, 1997) agit au même titre que dans le travail de l'Américaine Hannah Wilke, où la possibilité d'une séduction voyeuriste est détruite par la présence... réelle.

Il est heureux qu'une telle esthétique de la fragilité persiste à côtoyer la célébration des valeurs matérielles et marchandes (entendre : sûres) auxquelles se raccroche désespérément notre société. Car le milieu de l'art, malheureusement, n'échappe pas à cette règle.

DENIS LESSARD