

CRÉDITS

ÉQUIPE DES ÉTUDIANTES

Rédaction des textes

Sophie Bertrand, Dounia Bouzidi, Rachel Brideau, Marie-Ève Chamberland, Gabrielle Côté, Carla Cruz, Pascale Deschambault, Camille Dombrecht, Ivy Fernandez, Sandrine Héroux, Mylène Lachance-Paquin, Justine Lacombe, Coline Marchand, Adèle Melot, Andréanne Neveu, Meriem Rial, Mathilde Saint-Jean-Boucher, Dominique Trudeau, Daniella Zanetti

Édition numérique du catalogue

Gabrielle Côté

Conception de l'identité visuelle (exposition)

Ivy Fernandez et Justine Lacombe

Révision des notices bibliographiques

Rachel Brideau

Vidéogramme - en complément du catalogue

Dominique Trudeau (réalisation), Vincent Papineau (tournage et montage), Guillaume Coutu-Dumont (musique)

FORMATION PÉDAGOGIQUE, RECHERCHE EN MUSÉOLOGIE ET HISTOIRE DE L'ART

Expertise des auxiliaires d'enseignement pour le séminaire « Histoire de l'art et muséologie »

Christine Blais, M.A., candidate au Ph. D., Histoire de l'art (pour la formation en édition numérique)
Marion Riberolles, M.A., Muséologie (pour la formation avec le logiciel SketchUp)

Soutien à la recherche bibliographique

Marie-Ève Ménard, bibliothécaire Histoire de l'art, BLSH, Université de Montréal

Commissariat général

Christine Bernier, professeure au Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques et responsable du Programme de maîtrise en muséologie, Faculté des arts et des sciences, Université de Montréal

REMERCIEMENTS

Toute l'équipe tient à exprimer sa reconnaissance à Marie-Josée Rousseau, directrice de la Galerie La Castiglione, pour son accueil des étudiantes lors du tournage du vidéogramme et pour l'hébergement du catalogue sur le site Web de la galerie.

Mai 2020

Œuvres en couverture (de haut en bas, de gauche à droite) :

Réflexion intérieure, 3 variations (1983), *Lecture no 3* (1996-97), *Ruban gommé sur coins d'atelier : 9 points de vision* (1973-74), *Laissez-faire les sphères* (1975), *Pliage pour Pincés vertes* (1967), *Totem* (1977), *La cour de récréation de l'École Saint-Clément-de-Viauville où j'ai fait ma première année scolaire en 1948* (2015), *Quatre coins de ma chambre (...d'atelier)* (1972-73).

Serge Tousignant Jeux d'espaces, jeux de regards

AUTEURES

Sophie Bertrand / Dounia Bouzidi / Rachel Brideau / Marie-Eve Chamberland / Gabrielle Côté / Carla Cruz / Pascale Deschambault / Camille Dombrecht / Ivy Fernandez / Sandrine Héroux / Mylène Lachance-Paquin / Justine Lacombe / Coline Marchand / Adèle Melot / Andréanne Neveu / Meriem Rial / Mathilde Saint-Jean / Dominique Trudeau / Daniella Zanetti

TABLE DES MATIÈRES

iii	Avant-propos
1	Introduction
4	Bottin téléphonique : <i>entre lyrisme et géométrie</i> Adèle Melot
8	<i>Perfectionner les illusions</i> Justine Lacombe
12	<i>Sculpture, peinture, gravure : Givre vert à la croisée des médiums</i> Ivy Fernandez
18	<i>Sculptures réfléchives : Les illusions de la matérialité</i> Andréanne Neveu
22	Quatre coins de ma chambre (... d'atelier). <i>Un saut dans le médium photographique : jeux de lumière et de perception</i> Sandrine Héroux
28	Ruban gommé sur coin d'atelier : 9 points de vision - <i>Jeux de lignes et de perceptions</i> Daniella Zanetti
32	<i>Voir et percevoir - trompeuse réalité</i> Coline Marchand
38	<i>Création, sculpture, art : La théorie des trois arbustes</i> Meriem Rial
42	<i>Serge Tousignant et l'éternelle géométrie</i> Pascale Deschambault

48	<i>Capter l'anamorphose</i> Camille Dombrecht
52	<i>Entraîner notre regard pour en aiguïser la vision</i> Dominique Trudeau
56	<i>Cosmogonie d'une photographie</i> Sophie Bertrand
62	<i>Un livre qu'on a lu est un livre qui nous appartient</i> Marie-Eve Chamberland
68	<i>Shop Art : La mise en sac citationnelle</i> Mylène Lachance-Paquin
72	<i>(Dé)composition hybride</i> Carla Cruz
78	<i>Le jeu sous toutes ses formes</i> Rachel Brideau
82	<i>Reflét de l'artiste dans son œuvre photographique</i> Parallèle jaune 2-22/VOX Gabrielle Côté
88	<i>Capter l'intangible</i> Mathilde Saint-Jean
91	L'ADN des étoiles n° 3 - <i>Une entrée dans l'intimité de la création</i> Dounia Bouzidi
95	Liste des œuvres
97	Bibliographie collective
103	Vidéogramme

AVANT-PROPOS

Mot du Doyen de la Faculté des arts et des sciences

Ce catalogue numérique a été conçu pour accompagner l'exposition intitulée *Serge Tousignant. Jeux d'espaces, jeux de regards*, qui devait se tenir au Carrefour des arts et des sciences de l'Université de Montréal, du 8 avril au 12 juin 2020, et qui s'annonçait comme une superbe exposition.

La crise de la COVID-19 a malheureusement rendu sa tenue impossible. Démontrant que l'art et la connaissance sont des moteurs essentiels de la résilience, toutes les personnes qui étaient derrière ce projet se sont mobilisées pour donner une nouvelle vie au travail qui avait été accompli afin de produire ce magnifique catalogue numérique que nous vous présentons aujourd'hui.

Ce catalogue numérique est le fruit du travail de recherche de dix-neuf étudiantes de la maîtrise en histoire de l'art et en muséologie. Il a été réalisé dans le cadre du séminaire Muséologie et histoire de l'art, sous l'excellente supervision de la professeure Christine Bernier du Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques. Je tiens à souligner la qualité du travail des étudiantes : elles n'ont peut-être pas eu l'occasion d'habiter notre Carrefour, mais elles nous prouvent qu'elles en incarnent l'esprit.

Pensé pour accueillir les démarches interdisciplinaires et les projets audacieux, le Carrefour des arts et des sciences est un lieu où se fécondent les connaissances

formalisées et les connaissances appliquées. Nous sommes au cœur de la mission de la Faculté : assurer une solide formation disciplinaire tout en s'ouvrant avec conviction aux transgressions frontalières et aux métissages.

Sont ici réunies dix-neuf œuvres de Serge Tousignant, artiste québécois de renommée internationale, professeur honoraire et cofondateur en 1974 du programme d'arts plastiques au Département d'histoire de l'art de l'Université de Montréal. Les œuvres présentées, qui vont de 1964 à 2019, constituent un corpus représentatif de la démarche de l'artiste depuis les années 1960.

Je veux féliciter toute l'équipe d'étudiantes commissaires, dont vous pouvez admirer le travail aujourd'hui. Avant ce catalogue, nous savions déjà que vous étiez brillantes, mais nous avons maintenant la preuve que vous êtes aussi capables de faire briller les autres. Ceci nous donne foi en l'avenir et en notre relève en histoire de l'art et en muséologie pour faire face aux mutations qui transformeront peut-être notre accès à l'art, mais pas notre appétit vital pour celui-ci.

Enfin, je veux remercier sincèrement Christine Bernier pour son engagement constant auprès de nos étudiantes et étudiants, ainsi que Serge Tousignant pour son aide précieuse dans la réalisation de ce projet.

Frédéric Bouchard
Doyen de la Faculté des arts et des sciences
Université de Montréal

AVANT-PROPOS

Mot de l'artiste

J'ai lu avec plaisir les textes des 19 étudiantes-commissaires impliquées dans le projet d'exposition monographique de mon œuvre, intitulé *Jeux d'espaces, jeux de regards* et organisé dans le cadre du Programme de muséologie de l'Université de Montréal / UQAM, piloté adroitement par Christine Bernier, la responsable du programme.

D'intéressants textes qui témoignent de belle façon des œuvres sélectionnées pour l'exposition et viennent les situer pertinemment dans les périodes de production qu'elles occupent dans mon parcours d'artiste – montrant avec discernement comment elles sont devenues par phases consécutives le fil conducteur de mon expression artistique depuis les années 1960 jusqu'aux pièces finalisées récemment.

De nouveaux regards sont posés sur les projets réalisés au cours des années, sur les références historiques et les acquis biographiques, sur les questionnements, les œuvres en cours ou inédites et les projections d'un travail soutenu par une recherche picturale multidisciplinaire (souvent expérimentale) étalée sur plus de 50 ans mettant (et remettant) en situation la notion d'œuvre d'art et celle du processus de création dans le temps, dans l'espace culturel et dans la société en général.

Ainsi, l'œuvre choisie par chacune des étudiantes selon ses affinités esthétiques et ses intérêts de recherche met en proximité les circonstances qui l'ont motivée et l'ont définie antérieurement pour en donner une version adaptée aux nouvelles dispositions du monde culturel

tel qu'il se manifeste maintenant. Une approche explicitée de façon intelligente et déterminée dans un excellent travail d'analyse et d'écriture.

Une originale bande vidéo accompagne l'exposition. Des prises de vue vivantes rehaussées d'une trame musicale toute aussi originale qui donne un rythme décontracté et envoutant au déroulement des séquences montées en détails inédits dans mon atelier du boulevard Saint-Laurent à Montréal et en gros plans à la Galerie La Castiglione lors d'une exposition à laquelle je participais récemment.

Grand merci à toutes et à tous pour l'intérêt porté à mon œuvre.

J'aimerais aussi remercier l'Université de Montréal d'offrir ce Programme de

muséologie qui m'a permis de vivre ce beau moment dans un contexte pédagogique des plus enrichissants. Et merci à Christine Bernier la responsable du Programme pour son invitation au projet et pour son enthousiasme dans l'élaboration de ce stimulant projet d'étude qui ouvre la porte à une toute nouvelle génération d'auteurs-es et d'intervenants-es dans le domaine des arts.

Serge Tousignant
Artiste

UNE HISTOIRE (DE L'ART) QUI FINIT BIEN : UN CATALOGUE NUMÉRIQUE EN LIGNE - À DÉFAUT D'UNE EXPOSITION EN PÉRIODE DE PANDÉMIE

Christine Bernier

Cette publication numérique témoigne d'un travail de recherche réalisé par dix-neuf étudiantes à la maîtrise en histoire de l'art et en muséologie, dans le cadre du séminaire Muséologie et histoire de l'art. Elle a été conçue pour accompagner l'exposition intitulée *Serge Tousignant. Jeux d'espaces, jeux de regards*, prévue au Carrefour des arts et des sciences de l'Université de Montréal, du 8 avril au 12 juin 2020. Sont ici réunies dix-neuf œuvres de Serge Tousignant, datées de 1964 à 2019, qui constituent un corpus représentatif de la démarche de l'artiste.

Depuis le 14 avril, la nécessité de confinement en contexte de pandémie a paralysé l'organisation d'expositions

« physiques » dans le monde de l'art contemporain. Retenons toutefois cette sage remarque publiée par la Société des musées du Québec :

Si la crise que l'on vit actuellement apporte son lot de stress et d'incertitude, elle confirme aussi le rôle prioritaire du numérique pour s'en sortir. Elle peut s'avérer également une occasion de s'investir dans des projets mis de côté faute de temps, de revoir son modèle de gestion ou d'acquérir de nouvelles compétences pour s'outiller face aux changements professionnels majeurs qui nous attendent.[1]

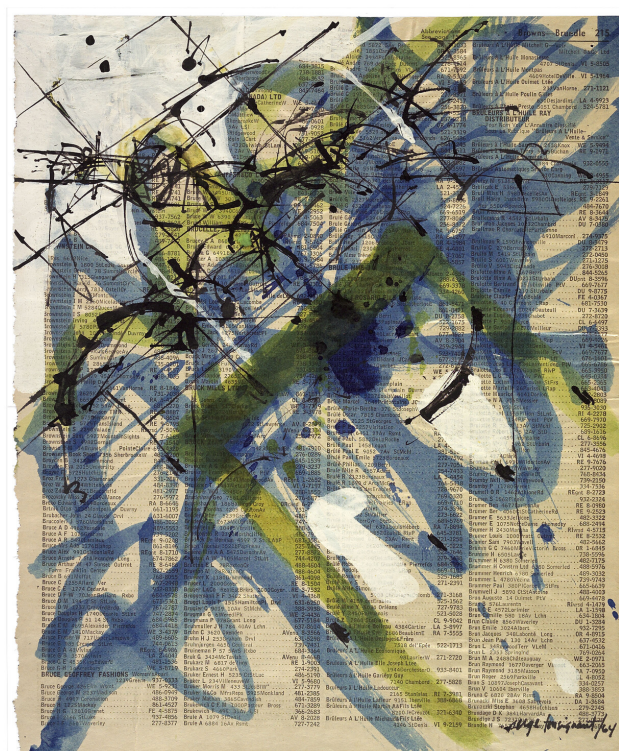
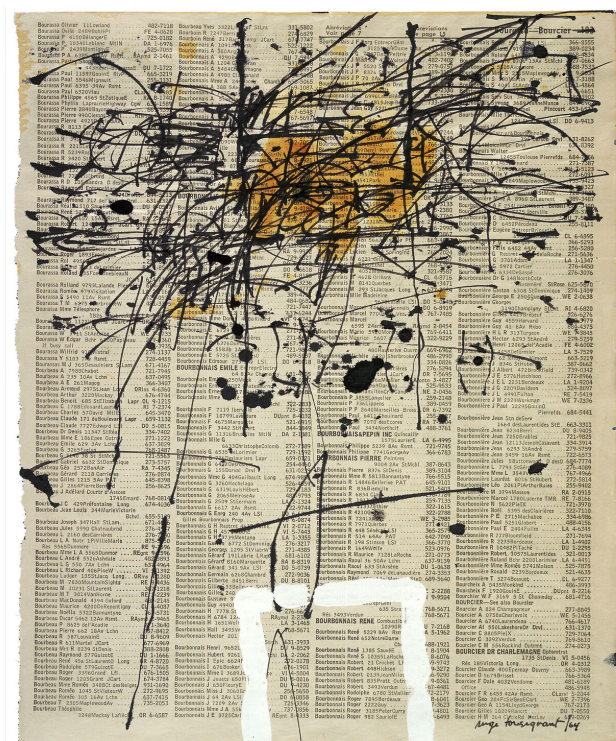
Le séminaire avait pour objectif la diffusion publique de travaux de recherche sur Serge Tousignant, menés pendant un

trimestre. Les étudiantes ont contribué à ce projet avec la mise en commun de divers horizons académiques et elles se sont aussi impliquées dans toutes les étapes de production de ce qui s'annonçait comme une superbe exposition. Aussi, je tiens à souligner la qualité du travail des étudiantes qui n'auront pas eu la chance de faire un montage des œuvres dans la salle du Carrefour et de vivre le plaisir d'un vernissage.

Enfin, je remercie sincèrement l'artiste Serge Tousignant, pour son aide précieuse dans la réalisation de ce projet. De plus, sa conférence donnée à l'Université de Montréal, le 15 janvier 2020, a profondément enrichi la qualité de la

recherche de ces étudiantes en histoire de l'art et en muséologie. J'exprime aussi ma gratitude à la Galerie La Castiglione, qui a généreusement accueilli mes étudiantes pour un tournage et pour une publication sur son site Web.

[1] <https://www.musees.qc.ca/fr/professionnel/actualites/la-smq-prepare-des-formations-a-distance>. Consulté le 24 avril 2020.



BOTTIN TÉLÉPHONIQUE : ENTRE LYRISME ET GÉOMÉTRIE

Adèle Melot

Sur ces quatre pages prélevées du bottin téléphonique de Montréal, de l'encre et de l'acrylique sont appliquées avec grande énergie par Serge Tousignant. Ces dessins font partie d'une série réalisée en 1964 et sont représentatifs de ses débuts, alors qu'il pratique la peinture et la gravure. Jusqu'en 1965, il privilégie dans ses créations un langage plastique extrêmement libre, véhicule de l'émotion individuelle. Cette écriture gestuelle le rapproche de l'automatisme — voie suivie par plusieurs peintres québécois dans les années 1940 — mais également de l'expressionnisme abstrait américain, ou encore de l'abstraction lyrique européenne. Puis, après 1965, ses œuvres deviendront plus minimales, davantage géométriques. Il s'orientera alors vers d'autres médias : les pliages, la sculpture ou la photographie[1].

Cette série qui, au total, compte 28 éléments, est intitulée *Bottin téléphonique* en référence au support utilisé. Ce matériau permet une mise en regard avec certains travaux du peintre américain

Franz Kline. En effet, cette personnalité majeure de l'expressionnisme abstrait avait, au cours de la première moitié des années 1950, donné forme à ses multiples expérimentations picturales sur les pages retirées d'un annuaire téléphonique[2]. Or, si Kline utilise ce type de papier en raison de sa grande disponibilité à moindre coût, il n'en constitue pas moins un espace de création intéressant. Les oppositions inhérentes au support peuvent être exploitées : positif-négatif, noir-blanc, clarté-obscurité. Ainsi, il offre la possibilité à Tousignant de jouer des contrastes lumineux.

Par ailleurs, les blocs de texte sur petit format sont aussi un cadre dans lequel le geste peut se déployer. L'artiste se voit obligé de contrôler l'action, en apparence spontanée, de son pinceau. Néanmoins, cette contrainte ne nuit pas au dynamisme des images obtenues. Au contraire, elles peuvent s'avérer d'autant plus puissantes car révélatrices d'une grande maîtrise.

Bottin téléphonique, 1964

Encre et acrylique sur pages de l'annuaire téléphonique de Montréal, édition 1964

4 dessins de 23 cm x 28 cm chacun

Les dessins de Tousignant témoignent de l'amplitude et de la malléabilité des gestes effectués. Mais ils révèlent aussi une certaine précision, quasiment calligraphique — si l'on prête attention à la finesse et à complexité des traits réalisés à l'encre. Par ailleurs, on peut remarquer que Tousignant a réemployé la grille typographique du bottin : c'est à partir d'elle qu'est formé le quadrillage ayant servi à la composition des dessins. On peut en deviner les lignes, horizontales et verticales, tracées à l'encre ou en peinture, qui compartimentent, ordonnent la surface du papier. Si les dessins de cette série peuvent à première vue paraître isolés dans la pratique de Tousignant — parce que stylistiquement éloignés d'autres œuvres qui suivront et qui bénéficient d'une plus grande couverture médiatique — ils sont plutôt symptomatiques d'une démarche en évolution.

Comme évoqué précédemment, on retrouve le motif de la grille, autour de laquelle s'organise l'espace. Or, cette structure formelle fait figure de constante dans les recherches de Serge Tousignant. Cela peut sembler paradoxal mais, ici, l'approche lyrique — qui favorise la spontanéité, les mouvements aléatoires —

n'empêche pas sa présence. Une telle division permet une répartition harmonieuse et équilibrée des signes graphiques et produit des renvois formels[3]. La géométrie, qui caractérise ses œuvres postérieures, n'est donc pas totalement absente dans *Bottin téléphonique*. En plus de la grille, on peut déceler des carrés, et on croit même y reconnaître un cube similaire à ceux de Ruban gommé sur coins d'atelier. Cette répétition des formes quadrangulaires établit un rythme visuel : la circulation du regard sur l'ensemble de la surface est encouragée. Mais, soumis à un effet centrifuge, le regardeur est également invité à en sortir, pour en assurer la continuité dans l'espace[4]. La force de *Bottin téléphonique* réside donc dans sa réalité binaire. En effet, deux écritures, a priori opposées, sont ici superposées. La première, lyrique, repose sur le hasard, la spontanéité tandis que la deuxième obéit à une logique géométrique[5]. Leur association génère une impression de profondeur. Cette sensation est renforcée par la succession de plans colorés et les contrastes de valeurs liés à l'emploi du noir et du blanc — qui permettent aussi d'apprécier la capacité de Tousignant à maîtriser la lumière.

D'autre part, la monumentalité et le dynamisme du geste libéré se confronte au mode d'expression discipliné qui s'incarne dans les lignes uniformes de l'annuaire. Serge Tousignant utilise la méthode du palimpseste, n'hésitant pas à raturer ou à recouvrir vigoureusement les minuscules lettres ou chiffres du support imprimé. À l'encre, il trace un nouvel alphabet, à l'échelle transformée : celui apparaît beaucoup plus énergique, il est frénétique et empreint de mystère. Son déchiffrement est laissé à l'appréciation du regardeur. Face à cette façon de procéder, certains ont pu entrevoir les prémices d'un art conceptuel, qui valorise le processus intellectuel au détriment de l'aspect esthétique — en raison de la relation de correspondance qu'entretiennent les différents éléments graphiques[6].

Finalement, la série *Bottin téléphonique* laisse transparaître le bonheur pris à créer en lâchant prise dans le but de laisser s'exprimer son inconscient. Rétrospectivement, Serge Tousignant se souvient d'ailleurs avoir été particulièrement heureux en réalisant ces œuvres gestuelles, qu'il trouve belles et vibrantes[7]. Aujourd'hui, c'est nous qui prenons plaisir à regarder ces dessins, véhicules d'émotions.

[1] Conférence de l'artiste Serge Tousignant lors de sa communication à l'Université de Montréal dans la salle de classe le 15 janvier 2020.

[2] Museum of Modern Art, « Franz Kline », Art and Artists MoMA, consulté le 15 février 2010, <https://www.moma.org/artists/3148#works>

[3] Marie J. Jean, dir., Serge Tousignant : exposés de recherche (Montréal : VOX Centre de l'image contemporaine, 2018), 11.

[4] *Ibid.*

[5] Gilles Hénault, « Serge Tousignant » dans Cinq attitudes / 1963-1980, dir. Musée d'art contemporain de Montréal (Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1981), 94.

[6] Eve-Lyne Beaudry et Marie Fraser, Art contemporain du Québec : guide de collection (Québec : Musée national des beaux-arts du Québec, 2016), 28.

[7] Conférence de l'artiste Serge Tousignant lors de sa communication à l'Université de Montréal dans la salle de classe le 15 janvier 2020.

PERFECTIONNER LES ILLUSIONS

Justine Lacombe

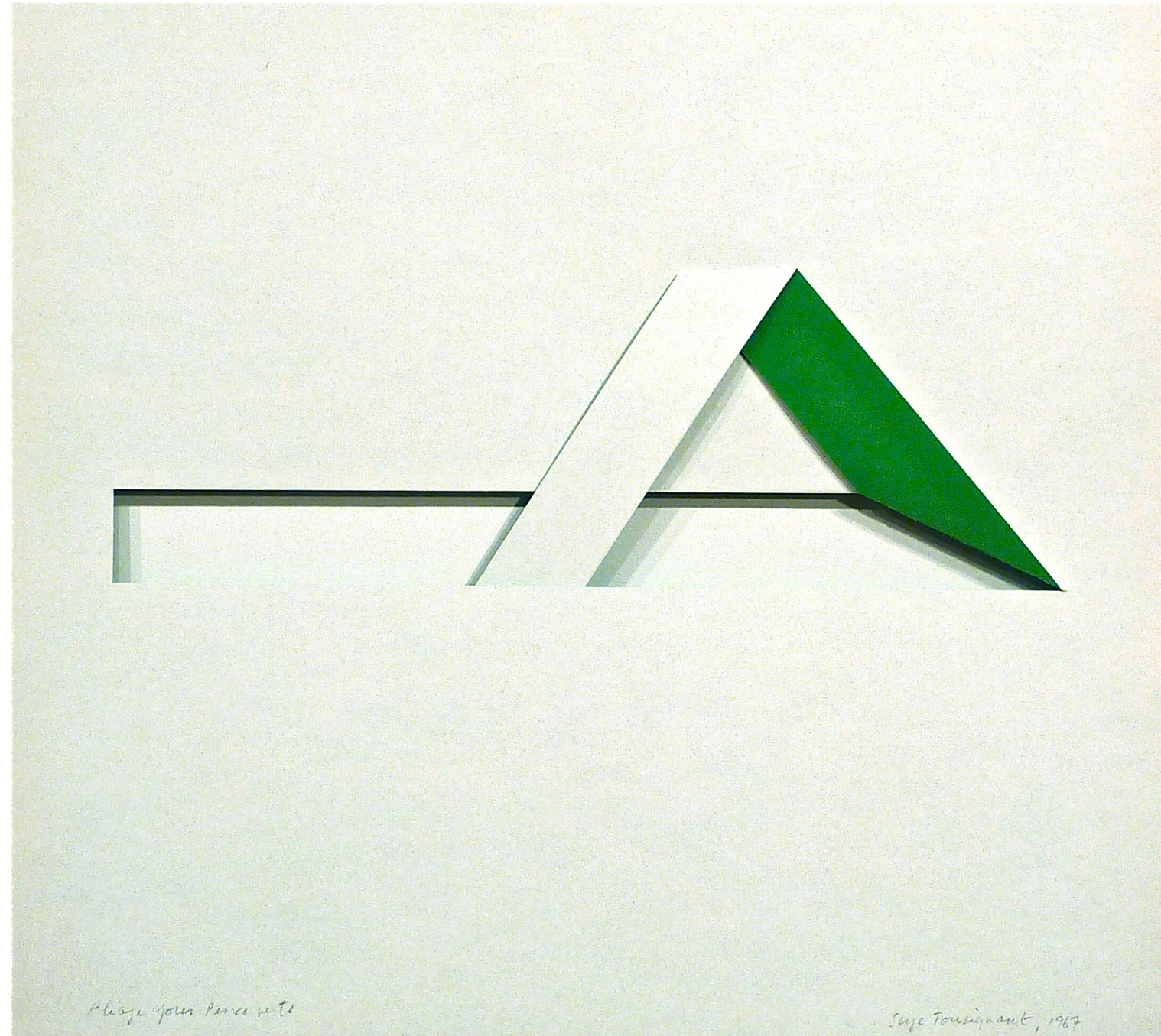
La carrière de Serge Tousignant est marquée par plus de cinq décennies d'œuvres multiformes et pluridisciplinaires. En expérimentant avec les supports, les formes et les couleurs, l'artiste réussit facilement à créer une multitude d'illusions et de trompe-l'œil qui permettent au spectateur de remettre en question sa perception du monde qui l'entoure. *Pliage pour Pincés vertes*, créée en 1967, représente dans une certaine mesure la genèse de la démarche de l'artiste.

C'est lors de son année d'étude à la Slade School of Fine Arts du University College of London, grâce à l'octroi de la bourse *Leverhulme Canadian Painting Scholarship*, que Serge Tousignant expérimente avec les pliages. Après avoir travaillé l'estampe, la lithographie et la gravure, notamment dans l'atelier d'Albert Dumouchel, l'artiste met à l'épreuve le support avec lequel il crée ses œuvres. Il constate en effet qu'en pliant le papier, il est possible d'obtenir différents effets[1]. Tousignant souhaite donner à ses œuvres une forme géométrique colorée, mais en éliminant la gestuelle. Ainsi, *Pliage pour*

Pincés vertes est composée d'une feuille de papier vierge au recto et de couleur verte au verso. La découpe d'une bande au centre et pliée par la suite crée une forme géométrique. L'impression d'une couleur par procédé sérigraphique produit un aplat de couleur résultant de l'effet visuel recherché, soit la perte du geste de l'artiste[2].

Dans la carrière de Tousignant, la période de travail avec les pliages a donné lieu à la série *Papiers pliés* à laquelle il a consacré les années 1967 et 1968[3]. De pliages relativement simples, comme *Pliage pour Pincés vertes*, l'artiste expérimente vers des structures de plus en plus complexes, manipulant le papier pour créer une multitude de formes et intensifier les couleurs[4].

Pliage pour Pincés vertes fut produit la même année que la sculpture *Pincés vertes* que nous pouvons aisément mettre en relation non seulement par le titre, mais également par leur forme et leur couleur



Pliage pour Pincés vertes, 1967
Sérigraphie sur papier, découpe, pliage
40 x 45 cm

semblables. Dans *Pliage pour Pincés vertes*, on retrouve la même figure triangulaire trouvée dans la sculpture. Avec *Pincés vertes*, le miroir posé sur le sol donne l'illusion que les bandes vertes pénètrent le sol[5]. De même, la bande de papier plié semble elle aussi entrer dans l'œuvre, mais de manière différente : elle disparaît derrière le papier, comme si l'œuvre se repliait sur elle-même. Les deux œuvres jouent également sur la perspective et l'illusion. Le miroir au pied de la sculpture crée l'illusion d'une autre dimension : il en est de même pour la forme géométrique du pliage.

Les deux œuvres furent présentées en 1968 à la galerie Godard Lefort lors de l'exposition *Sculptures & papiers pliés*, où furent exposés les pliages au mur et les sculptures au sol[6]. À l'époque, l'exposition reçut beaucoup d'attention en démontrant une pratique sculpturale qui produisait des effets d'optique et qui sollicitait la participation du visiteur, en plus d'y faire connaître une nouvelle approche d'œuvres sur papier. Cette exposition eut des répercussions importantes pour l'artiste pour qui, bien que déjà remarqué sur la scène artistique nationale et internationale malgré sa jeune carrière, *Sculptures & papiers pliés* marqua un coup d'envoi[7].

Pliage pour Pincés vertes s'inscrit dans la démarche de Tousignant marquée par l'ambiguïté de perception. Le pliage, formant pourtant un relief simple, donne l'impression d'une surface plane. Ce sont les jeux des ombres qui nous indiquent la structure de l'œuvre[8]. Ainsi, les formes tridimensionnelles sont suggérées alors que le procédé reste bidimensionnel. *Pliage pour Pincés vertes* s'avère un croisement entre la peinture et la sculpture[9]. La couleur verte donne un effet de profondeur par rapport au blanc qui compose l'autre partie de la forme géométrique. Le spectateur a donc l'impression que la forme ressort considérablement de la feuille de papier, effet intensifié par l'ombre portée de la bande pliée. La perspective est dès lors remise en cause de même que notre propre perception de la réalité et des dimensions.

Pliage pour Pincés vertes peut être associée au mouvement artistique minimaliste des années 1960. Éliminant toute gestuelle, les œuvres minimalistes étaient composées de formes géométriques précises et unitaires ainsi que d'une petite sélection de couleurs – voire d'une seule[10]. *Pliage pour Pincés vertes* s'inscrit dans ce mouvement : une feuille blanche forme la majorité de la création, au centre, une bande de papier découpée et pliée. Le blanc et le vert sont

les seules couleurs présentes. De plus, comme pour les œuvres minimalistes des années 1960, l'importance est donnée à l'expérience du spectateur face à l'œuvre. La relation entre les différentes composantes de l'œuvre lui permet de remettre en question sa perception de la réalité dans l'espace-temps, et ce, en étant en mouvement autour de l'œuvre[11]. *Pliage pour Pincés vertes* est le fruit du travail d'un artiste dont les expérimentations permettront par la suite de toujours perfectionner les illusions.

[1] Marilyn Laflamme, *Un artiste, une œuvre : Serge Tousignant*, Musée national des beaux-arts du Québec, 03:23, 2016, <https://vimeo.com/183039040>

[2] Marie J. Jean, dir., *Serge Tousignant : exposés de recherche* (Montréal : VOX Centre de l'image contemporaine, 2018), 13-14.

[3] Jean-Pierre Latour, *Serge Tousignant : indices : études et maquettes*, Centre d'exposition de l'Université de Montréal ; Signalements : œuvres formelles et géométriques, Galerie Graff, Montréal (Montréal : Éditions Graff, 2000), 10.

[4] Conférence de l'artiste Serge Tousignant lors de sa communication à l'Université de Montréal dans la salle de classe le 15 janvier 2020.

[5] Musée national des beaux-arts du Québec, « Pincés vertes – Tousignant, Serge | Collections | MNBAQ », Collections MNBAQ, 2019, <https://collections.mnbaq.org/fr/oeuvre/600033336>

[6] *Ibid.*

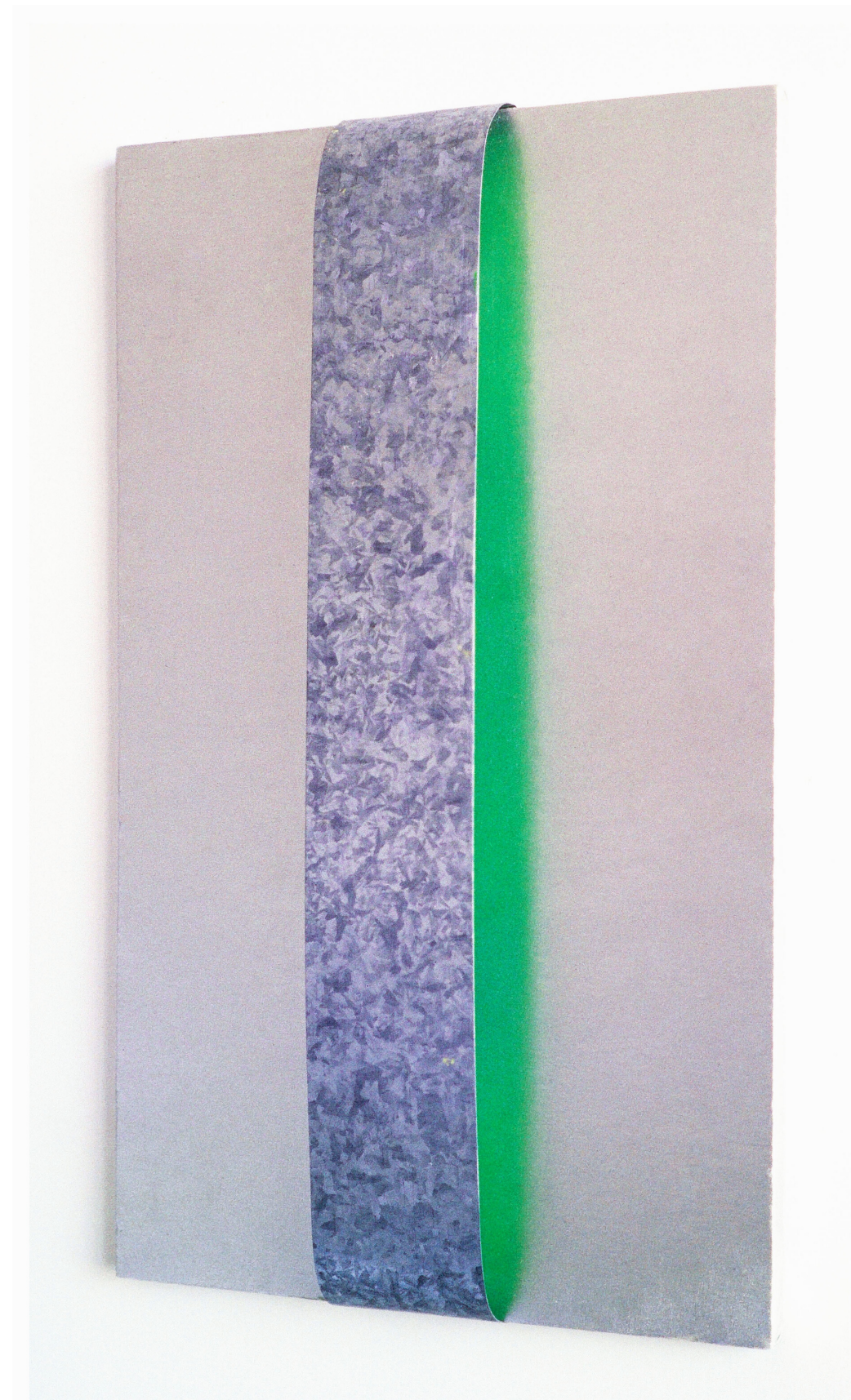
[7] Jean, *Serge Tousignant*, 13-14.

[8] Gilles Hénault, « Serge Tousignant » dans *Cinq attitudes / 1963-1980*, dir. Musée d'art contemporain de Montréal (Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1981), 104.

[9] Latour, *Serge Tousignant*, 10.

[10] Guggenheim, « Minimalism », Collection Online, 2020, <https://www.guggenheim.org/artwork/movement/minimalism>

[11] Tate Modern, « Minimalism », *Art Term*, consulté le 28 février 2020, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/m/minimalism>



Givre vert, 1967
Peinture fluo sur toile argentée, métal
51 x 31 x 4 cm

SCULPTURE, PEINTURE, GRAVURE : GIVRE VERT À LA CROISÉE DES MÉDIUMS

Ivy Fernandez

C'est le regardeur qui fait l'œuvre.

Marcel Duchamp[1]

Je tenais [...] à ce qu'il y ait une double lecture à ce que je fais. Qu'on voie une image et que par la suite on découvre ce qui se cache dans cette image-là.

Serge Tousignant[2]

Givre vert est une œuvre d'illusion, de réflexion et de participation, cristallisant en elle-même une convergence entre peinture, gravure et sculpture. Elle s'inscrit dans la période de création de Serge Tousignant qui correspond à un questionnement, une exploration des formes et des médiums. En effet, après des œuvres picturales et un court séjour à Londres pour y approfondir la technique de la lithographie, Tousignant retourne en 1966 à Montréal, où ses préoccupations pour la spatialité émergent de ses pliages et de ses œuvres bidimensionnelles, qui flirtent avec la troisième dimension. Ses recherches aboutissent à une série de sculptures qu'il réalise entre 1966 et 1969 et qui explorent l'illusion optique et le trompe-l'œil. Formées de modules

cubiques, certaines intégrant un miroir, ces sculptures sont « tournées vers ces problématiques d'effets de perspectives anamorphiques et d'illusions perceptuelles [...] »[3] et offrent « une réflexion sur la nature de l'objet esthétique dans ses rapports avec la perception du spectateur »[4]. Ce dernier point est particulièrement saillant pour comprendre la démarche de l'artiste, qui cherche à créer des œuvres participatives où le spectateur joue un rôle actif[5].

Dans ses sculptures, les matériaux métalliques prédominent, ainsi que l'utilisation de miroirs et de couleurs fortes et contrastées : noir, blanc, vert, rouge, aune. *Givre vert*, pourtant, se détache par certains aspects de ces œuvres et annonce un retour à la bidimensionnalité, qui se réalisera lorsque Serge Tousignant élira dès les années 1970 la photographie comme nouveau médium d'expérimentation artistique, qu'il adoptera dorénavant.

L'ambiguïté de *Givre vert* réside dans le fait que l'œuvre se situe à la croisée des espaces et des médiums : peinture, gravure, sculpture, elle n'est aucune et toutes ces choses à la fois. Haut-relief, elle est cependant composée d'une toile et d'un format propre aux tableaux, et a également

été exposée comme tel dans le passé[6]. Elle suit de près *Pliage pour Pincés vertes* (1967), avec qui elle est en dialogue à la fois par le choix chromatique, par le jeu de l'apparition et disparition des lignes ainsi que par le titre. Comme pour le pliage, *Givre vert* accueille également des éléments qui en font ressortir un autre. Les deux œuvres se trouvent dans une situation de « tension entre profondeur et effet de surface (...) »[7]. De plus, la suggestion de l'espace tridimensionnel du pliage est concrétisée dans *Givre vert*. Le *Pliage* est lui-même intimement relié à la sculpture *Pincés vertes* (1967) : on ne pourrait nier la parenté qui relie ces différentes œuvres. En effet, dans sa démarche, Serge Tousignant considère que chaque œuvre en annonce une autre : il y a donc un lien essentiel entre ces productions. Ce lien se traduit également par les espaces que les œuvres explorent, chacune par un médium différent[8]. La tridimensionnalité qui s'échappe du *Pliage* s'amorce dans *Givre vert*, avant de se concrétiser dans les sculptures, comme *Pincés vertes* ou *Multiple noir et blanc* (1968), sculptures autour desquelles le spectateur peut cette fois circuler[9].

Les matérialités, les couleurs, et la composition de *Givre vert* sont particulièrement intéressantes. Montée sur une planche de bois, la toile est composée

d'un tissu satiné blanc qui a la particularité de donner un reflet argenté, lisse, qui a un pouvoir de brillance et qui transmet une texture particulière. N'absorbant pas la lumière comme un support traditionnel le ferait, il induit un reflet sur lequel la peinture verte peut venir s'accrocher. Une bande de métal plate, aux motifs rappelant l'effet des cristaux de glace formant le givre sur une fenêtre, vient envelopper le milieu de la toile dans sa longueur, de haut en bas. Sa position centrale vient séparer à première vue la toile en trois bandes verticales. Cependant, au dos de l'élément métallique est appliquée une peinture verte fluorescente, qui se reflète dans la toile satinée. À la ligne droite coupante du métal vient répondre en symétrie la ligne vaporisée de la peinture fluorescente.

Les matérialités différentes de l'œuvre permettent un jeu d'espaces et de luminosité qui créent une illusion perceptive. Nous avons déjà mis en avant l'utilisation de couleurs vives des sculptures de Tousignant, mais la fluorescence de *Givre vert* fait figure d'exception. Son utilisation perspicace rend concrète l'illusion, et brouille la perception du visiteur en permettant l'effet d'une immatérialité qui se matérialise pour créer un espace organique qui est la bande verte. « La sculpture dépasse les limites matérielles de

son espace »[10] : à la troisième dimension créée par la présence de la bande de métal vient se glisser une quatrième dimension dans le reflet provoqué par la fluorescence de la peinture. Le procédé d'application de la peinture, par vaporisation, renferme déjà en lui-même un phénomène d'apparition et d'évaporation, qui se concrétise lorsque le spectateur se positionne en face de l'œuvre et que la bande colorée s'efface entièrement. Il y a là un jeu intéressant entre le procédé technique (vaporisation) et le résultat (le fait que la peinture ne soit visible que sous un certain angle). En effet, dans la vaporisation il y a déjà en partie l'idée du présent et du non-présent, qui se matérialise encore plus ici par la présence-absence de la bande verte. C'est donc une quatrième dimension ambiguë, qui apparaît ou disparaît selon les déambulations du spectateur. Celui-ci devient alors partie intégrante de l'œuvre, puisqu'il la modifie à sa guise au fil de ses déplacements spatiaux dans l'espace d'exposition. Comme l'exprime l'artiste :

En ayant recours aux phénomènes de réflexion pour produire l'illusion artistique, je peux créer de nouveaux espaces. [...] Je peux changer la couleur d'un objet ou la projeter sur un autre objet ; cela ne dépend que de l'endroit où se placent les visiteurs ou de la façon dont ils se déplacent[11].

Malgré ses dimensions réduites, *Givre vert* accroche le regard du visiteur et lui tend un défi : le spectateur se demande si la couleur est directement appliquée à la toile, ou si elle n'est qu'un reflet. Il cherche alors à voir l'œuvre sous différents angles afin de découvrir ce qu'il en est vraiment, et c'est ainsi que l'œuvre devient participative. Elle représente une volonté d'impliquer le spectateur dans le processus même de sa construction : en bougeant autour de l'œuvre, il en modifie l'espace et la couleur[12].

Givre vert offre bien plus de lectures que celle permise par l'agentivité qu'il incarne. En effet, c'est également une nature morte géométrique aux influences minimalistes. À la brillance organique du tissu se présente par contraste la brillance inorganique du métal, pour créer quelque chose de nouveau : une quatrième dimension que l'œil humain perçoit, construit et déconstruit. Les tons froids de l'œuvre sont marqués également par leur présence dans le titre, qui souligne encore cet élément, ainsi que par la cohérence de la propriété du métal, matériau froid à l'apparence argentée. Les lignes verticales répétées, à peine adoucies par la courbe légère du métal qui merge puis quitte la toile, offrent une géométrie épurée, minimaliste.

Éléments géométriques, chromatiques et naturels ainsi que jeux de perceptions, d'illusion et de réflexions viennent ponctuer la production de Serge Tousignant dans toutes les formes artistiques qu'il explore. Cela est l'indice d'une grande continuité et d'une « remarquable constance de la pensée de l'artiste »[13]. En portant un regard sur l'ensemble de sa production artistique, certains éléments paraissent constituer un fil rouge qui traverse ses œuvres tout au long de sa carrière. Ce sont des œuvres qui établissent une forme de jeu avec le pouvoir d'agentivité du spectateur, qui jouent avec sa perception. Des préoccupations au sujet « de la forme, de la couleur et du volume »[14], qui se traduisent par la lumière, l'espace, la matérialité, les éléments géométriques et les phénomènes optiques. Exceptionnelle à certains égards, *Givre vert* s'intègre cependant harmonieusement dans la démarche de l'artiste et dans ses productions, qu'elles se concrétisent par le médium de la peinture, de la gravure, de la sculpture ou de la photographie.

[1] Cité par Serge Tousignant dans : Anna Lupien, *Serge Tousignant : Les lieux habités*, Musée d'art contemporain de Montréal, 08 :29, 2017, <https://vimeo.com/194556494>

[2] Propos de l'artiste, *Ibid.*

[3] Jocelyne Lupien, dir. *Anamorphoses, arcimboldeques et images spéculaires* (Montréal : Galerie de l'UQAM, 1997), 3. À propos des illusions perceptuelles, voir aussi : Josée Belisle, dir., *La beauté du geste*. 50 ans de dons au Musée d'art contemporain de Montréal (Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 2014), 178 et Jean-Pierre Latour, *Serge Tousignant : indices : études et maquettes*, Centre d'exposition de l'Université de Montréal ; *Signalements : œuvres formelles et géométriques*, Galerie Graff, Montréal (Montréal : Éditions Graff, 2000).

[4] Alain Parent, dir., *Serge Tousignant : dessins, photos, 1970-74* (Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1975), 3.

[5] *Ibid.*, 5-11 ; Francine Couture, dir., *Les arts visuels au Québec dans les années soixante. L'éclatement du modernisme* (Montréal : VLB éditeur, 1993), tome II, 227-275.

[6] L'ouvrage dirigé par Marie J. Jean, *Serge Tousignant : exposés de recherche* (Montréal : VOX Centre de l'image contemporaine, 2018), 181 nous renseigne sur la description de l'œuvre, qui se présente comme suit : « *Givre vert*, 1968, peinture fluorescente sur métal, toile argentée sur bois, 51 x 31 cm ». La troisième dimension étant absente, l'on comprend que l'œuvre a été considérée davantage comme un tableau que comme une sculpture. De plus, sur une photo de l'exposition, l'on voit *Givre vert* accrochée comme un tableau, en face d'une série photographique située sur le mur adjacent avec qui elle entre en dialogue.

[7] *Ibid.*, 49.

[8] Jean-Pierre Latour (*Serge Tousignant*, 2000, 10) note par ailleurs que « sa sculpture traite de questions picturales en termes sculpturaux », ce qui contribue à créer une continuité entre les différents médiums. En 1968, Serge Tousignant lui-même déclarait que « [...] la sculpture n'est pas une sculpture : c'est une mise en forme d'une idée qui n'a pas au départ une optique sculpturale et qui ne se précise que dans l'élaboration » (Norman Thériault, « Dialoguer avec le spectateur » *La Presse*, 23 novembre 1968, 38).

[9] À propos de *Pincés vertes* et de la correspondance entre la gravure et la sculpture, voir Marilyn Laflamme, *Un artiste, une œuvre : Serge Tousignant*, Musée national des beaux-arts du Québec, 03 :23, 2016, <https://vimeo.com/183039040>

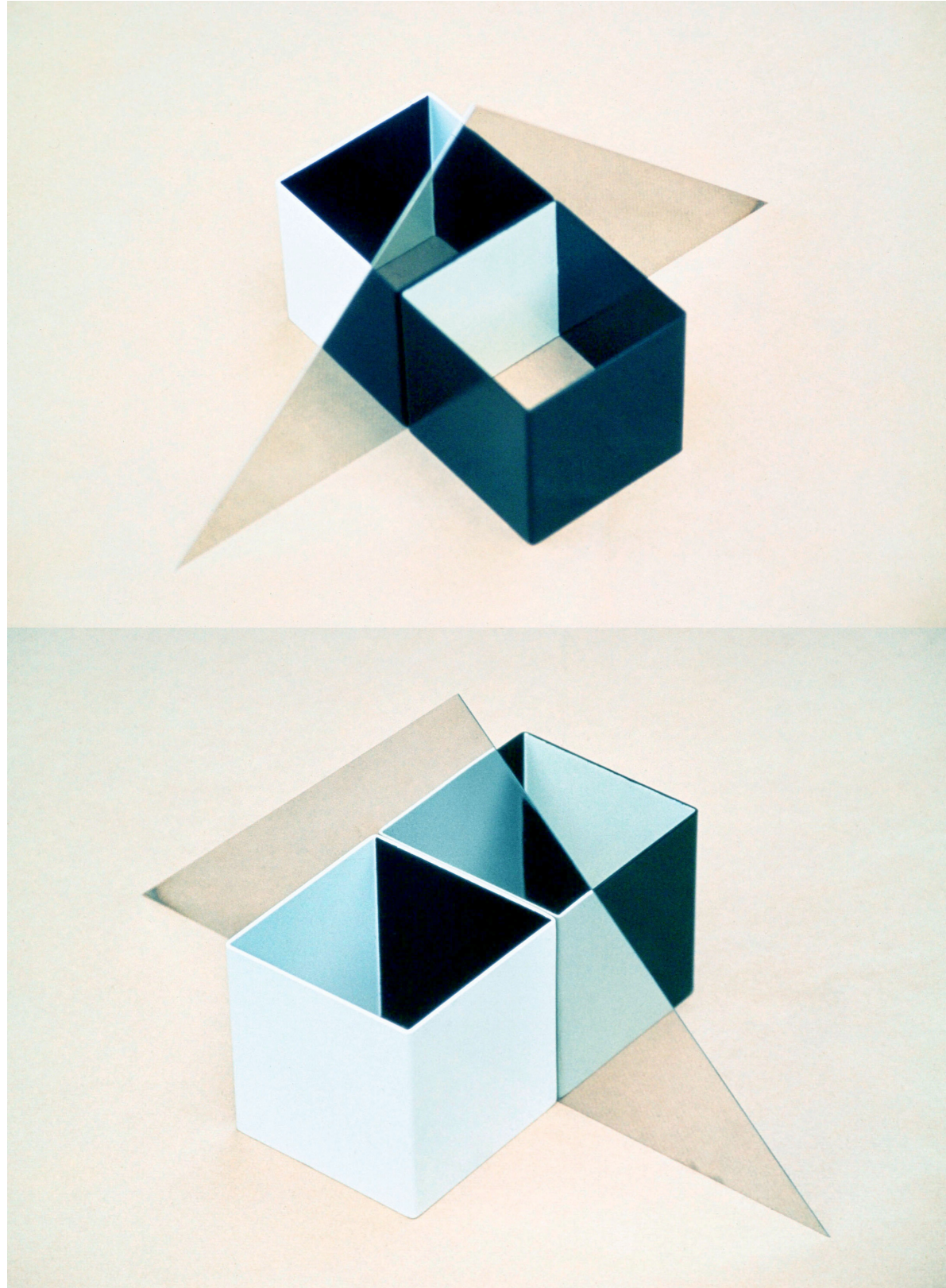
[10] Belisle, *La beauté du geste*, 178. Traduction personnelle de l'anglais : « (...) the sculpture extends beyond the material limits of its space ». À propos de la charge immatérielle des œuvres de Serge Tousignant, voir aussi Sylvain Campeau, *Chambres obscures. Photographie et installation* (Laval : Éditions Trois, 1995), 59-75.

[11] Pierre Théberge, dir., *7 sculpteurs de Montréal* (Ottawa : La Galerie nationale du Canada, 1969), 2-3.

[12] Conférence de l'artiste Serge Tousignant lors de sa communication à l'Université de Montréal dans la salle de classe le 15 janvier 2020. Thématique aussi présente dans Latour, *Serge Tousignant*, 10.

[13] Parent, *Serge Tousignant*, 3.

[14] Gilles Toupin, « Serge Tousignant : un "trip" de coins et de petits cubes » *La Presse*, 25 janvier 1975, 179.



Multiple noir & blanc, 1968
Acier émaillé, acier inoxydable poli
20 x 19 x 14 cm

SCULPTURES RÉFLECTIVES : LES ILLUSIONS DE LA MATÉRIALITÉ

Andréanne Neveu

Récipiendaire d'une prestigieuse bourse canadienne, Tousignant perfectionne, entre 1965 et 1966, ses techniques de lithogravure à la *Slade School of Fine Arts* de l'Université de Londres. En manipulant ses estampes sur papier, l'artiste en vient à les plier, à les déplier et effectue des impressions superposées de formes géométriques de manière à explorer, par le biais de l'illusion optique, une dimension tridimensionnelle. De ces explorations découle la mise en espace de *Pince Verte* (1967), une sculpture réalisée en acier inoxydable représentant une bande d'acier verte pliée à trois intervalles surplombant une plaque d'acier polie reflétant le centre de l'œuvre. En l'observant sous un certain angle, le regardeur peut avoir l'illusion que celle-ci « pince » le sol. Le reflet de la sculpture confère des propriétés bidimensionnelles et tridimensionnelles à l'œuvre et évoque la sérigraphie sur papier *Pliage pour Pincettes* réalisée durant la même période. L'artiste joue ainsi avec le passage des représentations tridimensionnelles vers le bidimensionnel en vue de remettre en question la matérialité de l'espace.

C'est selon une démarche artistique similaire que Tousignant réalise *Multiple noir et blanc* (1968), une sculpture, représentant deux cubes bicolores, noir et blanc. Les cloisons, réalisées en acier inoxydable, sont séparées par un triangle rectangle en acier émaillé. La surface de ce triangle est polie, ce qui confère au matériau un effet miroir. Les compartiments sont peints de manière à reproduire les couleurs contraires de l'un et de l'autre.

L'expérience du visiteur consiste à se déplacer autour de la sculpture afin de trouver l'angle de vue donnant l'illusion que le reflet du cube placé, en avant-plan, complète parfaitement le second cube en arrière-plan. La teinte grisâtre de l'acier poli donne l'impression que le triangle est translucide, qu'il laisse entrevoir le second cube, mais il n'en est rien : l'illusion est parfaite. Cet effet optique est davantage explicite en l'œuvre *Gémination* (1967) où l'artiste utilise le même arrangement formel afin de mettre en relation deux cubes de

couleurs contraires (rouge et vert). Les cônes optiques de l'œil tentent de dissocier les couleurs, mais le cerveau, quant à lui, tente de rallier la forme, ce qui provoque une brève distorsion entre les perceptions cognitive et visuelle.

L'artiste dira lui-même : « Les formes proposées deviendront alors tridimensionnelles, ou demeureront de surface si on se laisse prendre ou non par des perspectives illusives qui nous sont suggérées »[1]. C'est ainsi que l'œuvre se produit, en quelque sorte, à travers la contemplation du spectateur, dans la mesure où l'œuvre se construit et se déconstruit à travers le regard et les déplacements du visiteur de l'exposition. Cette expérience peut s'apparenter à la démarche artistique de Tousignant qui consiste en l'étude des principes de l'optique et des perceptions visuelles : le mouvement crée un moment fortuit où un réseau complexe de lignes se rencontrent et constituent des formes cubiques.

Par exemple, l'œuvre *Géométrisation solaire, 4 variations*, réalisée en 1979, reprend sensiblement cette même démarche artistique. Comme avec *Géométrisation solaire*, la lumière nous permet d'effectuer une photographie

mentale afin de rendre l'expérience visuelle intemporelle. L'intemporalité constitue ainsi la double lecture des œuvres conceptuelles de l'artiste : un mécanisme interne des œuvres de Tousignant. En effet, l'emploi du miroir évoque une perception illusoire universelle et intemporelle. « Je pense qu'autant les gens dans les années 60 que ceux qui vont voir la sculpture maintenant, vont voir d'abord et avant tout cette illusion là et vont s'attarder à ce phénomène »[2]. Autrement dit, toute personne, peu importe sa temporalité, peut être amené à faire la même expérience optique. Nous ne sommes ainsi pas dans un art de pure contemplation, mais dans une réalisation artistique qui se veut cognitive. L'intention de l'artiste est donc de faire vivre une expérience visuelle au regardeur. Faire réfléchir son interlocuteur, l'amener à entrer en relation avec l'œuvre afin de questionner les dimensions de la perception visuelle, de la matière et de la mise en espace.

La présence des cubes, des formes et des couleurs employées par l'artiste ne sont pas sans rappeler ses productions artistiques postérieures telles que : *Quatre coins d'atelier* (1972-73), *Ruban gommé sur coins d'atelier : 9 points de vision* (1973-1974) et *Totem* (1977). L'œuvre

Multiple noir et blanc constitue ainsi une sorte de synthèse formelle et conceptuelle de plusieurs recherches artistiques qui constituent aujourd'hui l'héritage artistique de Tousignant. Ses sculptures minimalistes, normalement installées à même le sol, permettent une certaine proximité avec les visiteurs. Ce dernier peut, de cette manière, contourner l'œuvre, et même s'en rapprocher afin de constater l'illusion optique. Dans le cas de *Multiple noir et blanc*, la dimension de l'objet implique que le regardeur se penche afin d'observer les reflets produits par le triangle. Cela permet un rapport expérientiel plus intimiste à l'œuvre. Il s'agit là de toute la démarche personnelle de l'artiste soit l'étude de la matérialité et de l'immatérialité de l'objet. Selon Céline Mayrand, il y a, chez Tousignant, « cette observation critique de l'art, une sorte de scientificité de l'image combinée à l'érudition visuelle de l'artiste qui regarde le monde à travers le prisme de ses passions »[3].

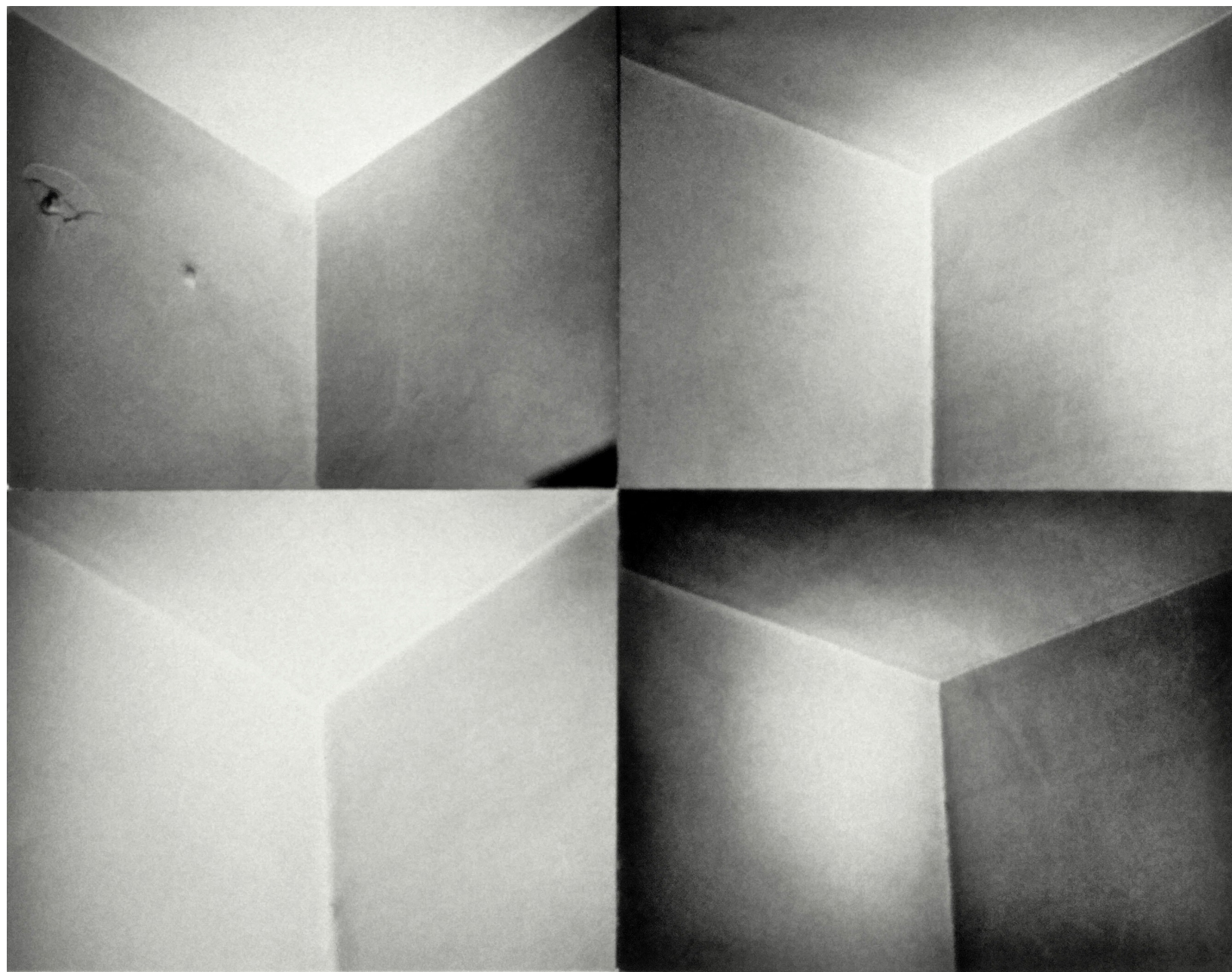
En conclusion, *Multiple noir et blanc* constitue une œuvre charnière dans la production artistique de l'artiste puisqu'elle expérimente les dimensions médiales des matériaux industriels dans l'espace. Tousignant joue ainsi avec les illusions et l'espace, en vue de questionner les particularités intermédiaires propres à

ses sculptures. *Multiple noir et blanc* est propre à la démarche artistique de Tousignant : ses réalisations sculpturales sont ainsi une sorte de passage obligé de l'artiste qui lui permettent, plus tard, de sculpter l'espace autrement, par le biais de la photographie d'installation.

[1] Alain Parent, dir., *Serge Tousignant : dessins, photos, 1970-74* (Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1975), 1.

[2] Marilyn Laflamme, *Un artiste, une œuvre : Serge Tousignant*, Musée national des beaux-arts du Québec, 03:23, 2016, <https://vimeo.com/183039040>

[3] Céline Mayrand, « Faraway, so close / Domiciles conjugués, de Sophie Lanctôt et Serge Tousignant. Maison de la culture Côte-des-Neiges, du 14 septembre au 15 octobre 2006 », *Spirale*, no 213 (2007) : 7, <https://id.erudit.org/iderudit/10427ac>.



QUATRE COINS DE MA CHAMBRE (... D'ATELIER). UN SAUT DANS LE MÉDIUM PHOTOGRAPHIQUE : JEUX DE LUMIÈRE ET DE PERCEPTION

Sandrine Héroux

Au cours des années 1960, Serge Tousignant touche successivement à une multitude de disciplines : dessin, gravure, peinture, pliage, sculpture et art d'installation. C'est en 1972 qu'il choisit de se tourner vers la photographie expérimentale qui devient, dès lors, son principal moyen d'expression. Pour l'artiste, il s'agit là d'une occasion de poursuivre ses réflexions entourant les questions de perception et d'illusion déjà bien entamées dans ses œuvres sculpturales, mais cette fois par le biais d'un instrument capable de donner l'illusion de formes ou de volumes grâce à des jeux de lumières. Chez Tousignant, l'appareil photographique agit à titre d'intermédiaire, l'objet référentiel étant mis à distance, et permet ainsi l'obtention d'une perspective inédite qui présente la réalité telle que fixée par la caméra[1]. La série des *Coins d'atelier*, réalisée entre 1972 et 1974, donne l'élan à cette réflexion plastique.

Le volume abstrait des coins d'atelier

La série des *Coins d'atelier* marque les tout débuts de Tousignant en photographie. Issue d'expérimentations en atelier, elle se caractérise par l'utilisation de l'espace environnant et habité comme sujet de l'œuvre, qui deviendra, dans la démarche de l'artiste, de plus en plus évidente[2]. Des montages photographiques agencés par une grille dans laquelle des images des coins de chambre dans l'atelier de Tousignant viennent se multiplier et se positionner selon une composition modulaire. Altérés par le changement d'éclairage, les coins prennent l'apparence d'un cube : l'œil est en effet trompé par les arêtes des murs et du plafond qui se rencontrent et donnent l'illusion d'un volume. La série est montée en cinq étapes progressives : un coin, deux coins, quatre coins, neuf coins et, finalement, dix-huit coins se succèdent[3]. Ces premières expérimentations sont jumelées à la série *Ruban gommé sur coins d'atelier*[4], qui se

décline selon les mêmes principes et dans laquelle l'idée d'un cube est cette fois tracée à l'aide d'un ruban adhésif, collé sur les angles des mêmes coins de chambre. Le cube fictif se transforme selon les angles de prise de vue et semble flotter dans l'espace[5]. Ces deux séries sont d'ailleurs au cœur de l'exposition *Dessin-photos, 70-74* consacrée à Tousignant et présentée au Musée d'art contemporain de Montréal en 1975.

Quatre coins de ma chambre (... d'atelier)

Quatre coins de ma chambre compte parmi le corpus d'œuvres présentées dans le cadre de l'exposition monographique *Serge Tousignant. Jeux d'espaces, jeux de regards*, au Carrefour des arts et sciences de l'Université de Montréal. À l'instar des autres œuvres constituant la série *Coins d'atelier*, il s'agit d'un assemblage modulaire de photographies obtenues par procédé électrostatique. Elle a été réalisée entre 1972 et 1973 dans la chambre d'atelier de l'artiste, au troisième étage d'un logement de la rue Chateaubriand à Montréal[6].

Les photographies en noir et blanc sont construites en système de grille (2 x 2) et chacune d'entre elles représente un coin précis de l'atelier de Tousignant. Les

prises de vues sont rapprochées et se concentrent sur la rencontre des angles des murs et du plafond de la chambre. Chaque photographie se distingue par ailleurs significativement des autres par des jeux d'ombre et de lumière différents, artificiellement imposés par l'artiste. Le coin supérieur gauche laisse quant à lui percevoir de légères imperfections dans le plâtre du mur. Or, ce qui frappe au premier regard et ce que ne manquera pas d'observer le spectateur, c'est bel et bien l'illusion cubique dessinée par la lumière projetée sur les angles muraux : l'espace présenté ainsi altéré est difficile à saisir au premier regard et la forme d'un cube, ou du moins l'idée d'un cube, tend à s'imposer.

Le cube : une illusion de lumière dépouillée et minimaliste

Comme les autres œuvres de la série, *Quatre coins de ma chambre* met la table et amorce la réflexion esthétique de Tousignant concernant les enjeux de perception à l'aide du médium photographique. Le concret (le coin familier d'une chambre) et l'illusion (la forme géométrique du cube) s'enchevêtrent, et ce, grâce au travail de la lumière effectué par l'artiste en amont de la captation par l'appareil. Cette impression de volume est avant tout redevable aux jeux d'éclairage,

d'ailleurs récurrents dans les expérimentations photographiques de Tousignant : « L'une des grandes particularités de la photographie est de permettre de capter la lumière et de montrer de quelle façon cette lumière envahit les lieux, comment elle s'accroche et se dépose sur les objets pour ainsi dévoiler les choses dans des contextes plus ou moins équivoques »[7], explique-t-il. La lumière projetée sur les arêtes des coins de chambre laisse donc percevoir momentanément une forme cubique virtuelle et abstraite. Le mirage optique est ici d'une simplicité et d'un minimalisme remarquable : quatre coins de chambre sont investis de lumière et, conséquemment, d'une illusion géométrique. Les vues multiples des coins ainsi découpées, fragmentées et reconstituées en dans la grille participent à l'illusion puisqu'elles dématérialisent l'espace initialement représenté et le rend plus ou moins intangible. Le noir et le blanc des photographies viennent par ailleurs accentuer cette impression[8].

Le coin : fragment d'architecture sensible

Dans les *Coins d'atelier*, l'artiste prend le pari présenter des fragments architecturaux d'une simplicité presque désarmante : les coins de sa propre chambre d'atelier. L'œil qui s'attardera sur

cette œuvre percevra à coup sûr la réalité de ce qui a été véritablement capturé par la caméra. Très vite, les images convexes se permuteront en images concaves. Or, si le titre attribué à l'œuvre indique bel et bien que les coins représentés sont ceux de son propre environnement de travail, rien dans les photographies ne laisse pourtant deviner à quel lieu appartiennent ces espaces découpés et tronqués. Effectivement, les coins de Tousignant sont dénués de toute référence à son atelier ou à son travail : on n'y aperçoit aucun outil, aucun matériau[9]. Seul le titre vient donc expliciter la nature du sujet capté par l'appareil. Il est toutefois à noter que dans les œuvres formant la suite de la série (*Neuf coins d'atelier* et *Dix-huit coins d'atelier*[10]) certains éléments référentiels viennent réinscrire les images dans le contexte réel de la chambre d'atelier : moulures et embrasures de portes viennent situer et différencier les coins représentés et permettent de saisir les dimensions réelles de l'espace[11]. Cependant, les *Quatre coins* sont dépouillés de tout élément littéral et concret, renforçant ainsi l'illusion de volume initiale, mais n'empêchant cependant pas qu'une double lecture puisse être effectuée.

La grille : juxtaposition de perceptions

Conformément aux autres œuvres constituant la série des *Coins d'atelier*, l'œuvre ici présentée est organisée en fonction d'un simple système de grille, caractéristique du travail photographique de Tousignant des années 1970. De la sorte, les images des coins de chambre s'accumulent et laissent voir la diversité des possibilités d'un même système optique[11]. Selon les déplacements de l'artiste à travers la pièce lors de la captation des photographies et selon les effets de lumières imposés, les coins – ou les cubes – se singularisent. En outre, les images semblables ainsi mises l'une à la suite de l'autre s'accumulent dans une séquence : les formes représentées interagissent dès lors avec l'une et l'autre dans une structure cohérente et harmonieuse. Au sujet de la série *Coins d'atelier*, Tousignant s'exprime d'ailleurs en ces termes : « La juxtaposition de photographies me permet de composer une grille dans laquelle je fais courir des modulations de pâle et de foncé, au travers de la surface globale de l'œuvre, et propose parle fait même une lecture additionnelle »[12].

Quatre coins sensibles

En définitive, pour Tousignant, les *Coins d'atelier* sont l'occasion d'introduire une certaine douceur et une certaine sensibilité à un sujet somme toute assez froid. Les coins soumis à des jeux de lumière et d'illusion, de même que la reproduction en série d'une même image organisée en modules, viennent assurément stimuler le regard. Pour l'artiste, cette transformation opérée sur les coins de chambre « réside [...] en un adoucissement des angles, en un raffermissement des volumes doux, corrélativement ; et accomplit par l'introduction d'une douceur et d'une sensibilité qui lui appartient, la métamorphose du *hardware* en *software* » [13]. L'œuvre se caractérise d'ailleurs par la possibilité d'une triple lecture : le coin de l'atelier, le cube illusoire et l'accumulation érigée en système de grille.

Bien qu'elle marque un point de rupture en raison de l'adoption soudaine du médium photographique, l'œuvre demeure en parfaite continuité avec les réflexions artistiques déjà amorcées par Tousignant dans les années 1960, notamment en ce qui concerne la nature de l'objet esthétique et les rapports de perception et d'illusion[14]. La série des *Coins d'atelier*

poursuit également les concepts déjà chers à l'artiste (l'atelier, la nature morte, le système de grille et l'illusion), qui seront récurrents dans son travail postérieur[15]. Ainsi, non seulement *Quatre coins de ma chambre* s'inscrit parmi les œuvres les plus emblématiques du travail de Tousignant, mais elle jette aussi les bases réflexives sur lesquelles se construira le travail photographique de l'artiste.

[1] Manon Lapointe, « Serge Tousignant : le regard photographique », *ETC*, n° 6 (1988) : 30, <https://id.erudit.org/iderudit/36329ac>.

[2] Anna Lupien, *Serge Tousignant : Les lieux habités*, Musée d'art contemporain de Montréal, 08:29, 2017, <https://vimeo.com/194556494>. Voir, par exemple, *Réflexion intérieure* (1983).

[3] Pierre Dessureault, dir., *Serge Tousignant : parcours photographique = phases in photography* (Ottawa : Musée canadien de la photographie contemporaine, 1992), 32.

[4] Voir à cet effet *Ruban gommé sur coins d'atelier : 9 points de vision* (1973-74).

[5] Gilles Hénault, « Serge Tousignant » dans *Cinq attitudes / 1963-1980*, dir. Musée d'art contemporain de Montréal (Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1981), 97.

[6] Gilles Toupin, « Serge Tousignant : un " trip " de coins et de petits cubes » *La Presse*, 25 janvier 1975, 179.

[7] Lapointe, « Serge Tousignant », 31.

[8] Dessureault, *Serge Tousignant*, 13.

[9] Jean-Pierre Latour, *Serge Tousignant : indices : études et maquettes*, Centre d'exposition de l'Université de Montréal ; *Signalements : œuvres formelles et géométriques*, Galerie Graff, Montréal (Montréal : Éditions Graff, 2000), 7.

[10] Pour voir Neuf coins d'atelier, consulter Musée national des beaux-arts du Québec, « Tousignant, Serge – Neuf coins d'atelier », Collections MNBAQ, consulté le 24 février 2020, <https://collections.mnbaq.org/fr/oeuvre/600039757>. Pour voir Dix-huit coins d'atelier, consulter Musée national des beaux-arts du Québec, « Tousignant, Serge – Dix-huit coins d'atelier », Collections MNBAQ, consulté le 24 février 2020, <https://collections.mnbaq.org/fr/oeuvre/600039759>

[11] Dessureault, *Serge Tousignant*, 32.

[12] VOX Centre de l'image contemporaine, « Serge Tousignant. Biographie », Artistes et chercheurs, Centre Vox, consulté le 3 février 2020, <http://centrevox.ca/artiste/serge-tousignant/>

[13] Dessureault, *Serge Tousignant*, 32.

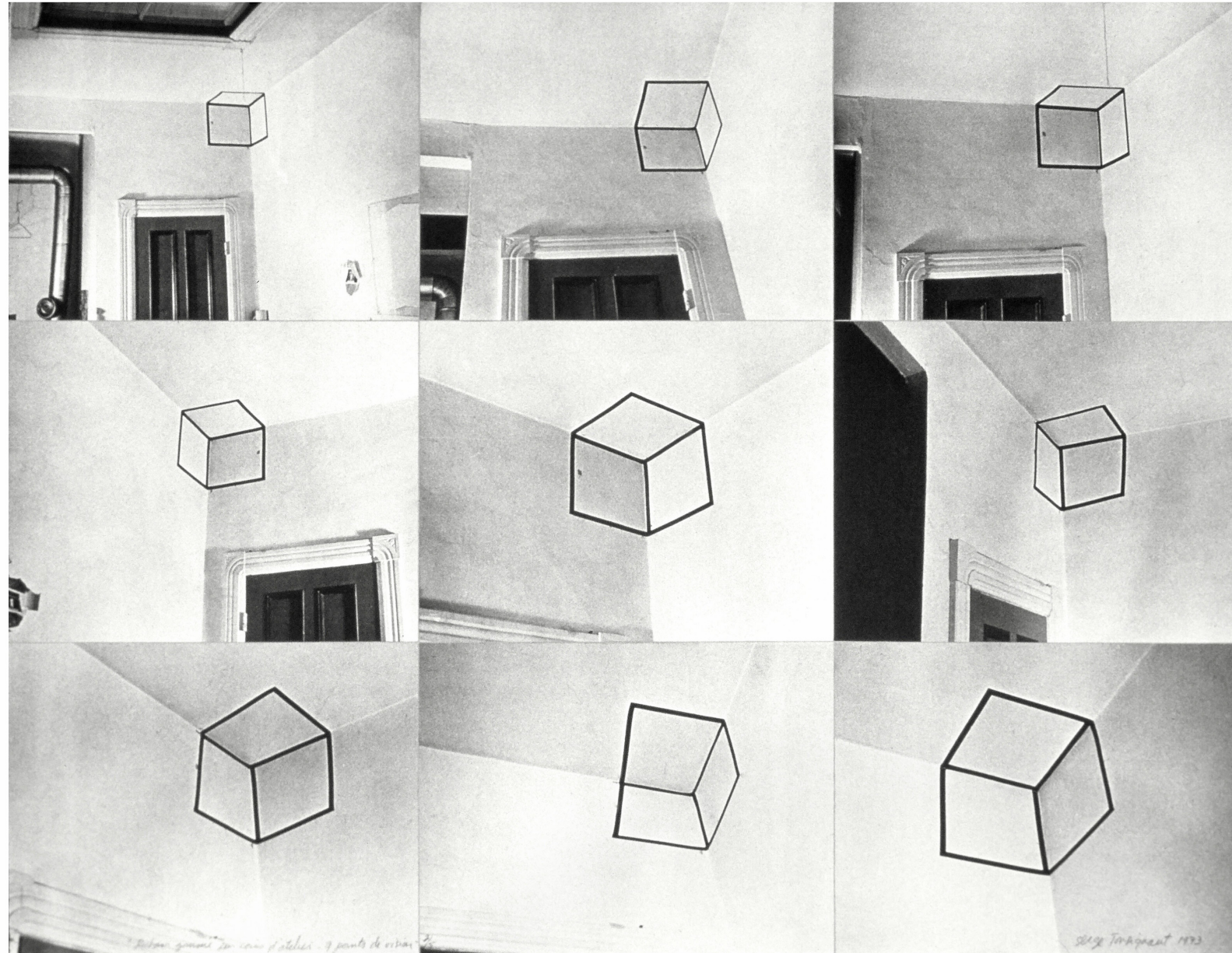
[14] Alain Parent, dir., *Serge Tousignant : dessins, photos, 1970-74* (Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1975), 3.

[15] *Ibid.*

[16] Jean-Pierre Latour, *Serge Tousignant : indices : études et maquettes*, Centre d'exposition de l'Université de Montréal ; *Signalements : œuvres formelles et géométriques*, Galerie Graff, Montréal (Montréal : Éditions Graff, 2000), 8.

RUBAN GOMMÉ SUR COIN D'ATELIER : 9 POINTS DE VISION *JEUX DE LIGNES ET DE PERCEPTIONS*

Daniella Zanetti



Pour Serge Tousignant, l'année 1970 est marquée par l'adoption de la photographie, un médium qui s'avèrera déterminant dans la pratique future de l'artiste. Au cours de cette période, Tousignant s'intéresse particulièrement aux effets optiques créés par la lentille de l'appareil. Les expérimentations de l'artiste découlent de sa fascination pour la prétendue neutralité qui se dégage du procédé photographique. Les expériences de Tousignant révèlent les déformations qu'est capable de créer un appareil sur l'image, selon l'angle de prise de vue et la lumière émise sur le sujet. Ainsi, entre 1973 et 1974, Serge Tousignant réalise une série de photographies intitulée *Ruban gommé sur coin d'atelier : 9 points de vision*, qui marque en quelque sorte l'aboutissement de ses recherches d'alors sur le caractère trompeur de ce médium.

La série est composée de neuf clichés en noir et blanc qui prennent pour sujet différents coins de son atelier sur lesquels l'artiste a apposé des morceaux de rubans autocollants noirs. Ceux-ci sont placés de façon à créer l'illusion d'une forme

cubique flottant à l'intérieur de l'espace. Serge Tousignant a réalisé chacune des neuf images selon une prise de vue différente, permettant au spectateur d'assister aux différentes transformations des cubes. Les photographies sont disposées dans une grille en 3x3, ne manquant pas de rappeler l'importante règle des tiers, un principe de composition bien connu dans la pratique photographique. La juxtaposition des images suggère une logique progressive dans laquelle se révèle une séquence imposée par l'artiste. Effectivement, en balayant le regard de gauche à droite, le spectateur s'aperçoit que le cube apparaît toujours plus isolé, jusqu'à se retrouver complètement seul dans le cadre. Les premières photographies qui laissent voir des éléments référentiels typiques d'une chambre (la porte, par exemple), disparaissent graduellement pour finalement laisser le spectateur sans aucun repère familier qui lui permettrait

Ruban gommé sur coins d'atelier : 9 points de vision, 1973-74
Photographie par procédé électrostatique
51 x 66 cm

de saisir l'espace[1]. En effet, malgré les quelques indices que concède Tousignant, le regardeur arrive difficilement à comprendre l'environnement des photographies. En jouant avec la perspective, l'artiste réussit à contrôler les aberrations créées par la caméra de manière à établir un univers où les surfaces apparaissent à la fois convexes et concaves aux yeux du spectateur. Un rapport conflictuel émerge donc à l'intérieur même des clichés, puisqu'en dépit de la planéité du médium photographique, *Ruban gommé sur coin d'atelier* déclenche un effet tridimensionnel illusoire. Se trouvant face à un espace indéchiffrable, l'œil de l'observateur attarde son attention sur l'élément inhabituel de l'image (le cube), l'empêchant ainsi de tomber dans une appréciation passive de l'œuvre. Le spectateur se voit donc obligé de participer s'il souhaite comprendre le sens des images. De cette manière. Serge Tousignant investit l'observateur dans ses recherches plastiques et l'invite à se questionner sur les ambiguïtés de la perception et la faillibilité du processus photographique.

L'utilisation de la série photographique s'avère d'ailleurs particulièrement logique dans le cas de *Ruban gommé sur coin*

d'atelier. C'est effectivement de manière sérielle que l'œuvre prend tout son sens puisqu'elle rend compte des nombreuses expérimentations effectuées par l'artiste. En variant les valeurs de cadre, Tousignant est en mesure d'explorer visuellement plusieurs aspects du sujet (le cube), et le mettre en relation avec son environnement. L'unité de lieu dégage une homogénéité qui permet de focaliser l'attention du spectateur sur les transformations que le cube subit selon les angles de prise de vue. La série dynamise l'œuvre et crée un effet de mouvement malgré le caractère statique du médium photographique.

L'atelier de l'artiste s'avère également une composante importante dans l'œuvre de Serge Tousignant. Dans *Ruban gommé sur coin d'atelier*, cet espace de création constitue aussi le matériau de l'œuvre. L'artiste utilise plus précisément les trois lignes des murs formant le coin de la pièce. Il appose sur celles-ci des rubans gommés qui deviennent à leur tour des lignes dans la composition. L'importance du trait dans l'œuvre est d'ailleurs évoquée à l'intérieur même de son titre qui ne mentionne pas le cube, mais bien les rubans. D'autre part, l'intérêt porté à la ligne ne manque pas de rappeler les théories de Paul Klee sur les fondements de la forme. Tousignant a recours – comme le désigne Klee – aux

lignes intermédiaires qui, en se joignant à des points individuels, se transforment en une figure géométrique. Les fuyantes du cube sont d'ailleurs parallèles entre elles, formant ainsi une perspective cavalière, habituellement utilisée pour représenter un objet en trois dimensions sur une surface plane. Or, il est intéressant de constater que Tousignant fait usage de ce type de perspective à l'intérieur d'un espace tridimensionnel (l'atelier). Dans ce contexte, l'efficacité de l'axonométrie dépend toutefois de l'angle de prise de vue. En effet, la dernière rangée de la série montre des cubes à la perspective « ratée » puisque les fuyantes n'apparaissent pas parallèles aux yeux du spectateur. L'intégration des photographies où le cube semble déformé renvoie à la période d'essai-erreur à travers laquelle a dû passer l'artiste dans le cadre de ses recherches afin d'arriver à la prise de vue parfaite.

À la lumière des observations faites sur *Ruban gommé sur coin d'atelier : 9 points de vision*, il est possible de constater que cette œuvre est le résultat de recherches complexes sur la photographie en tant que médium. Cette série constitue une pièce emblématique de l'œuvre de Serge Tousignant puisqu'elle représente l'intégration d'un nouveau médium qui deviendra central dans sa pratique artistique.

[1] Pierre Dessureault, dir., *Serge Tousignant : parcours photographique = phases in photography* (Ottawa : Musée canadien de la photographie contemporaine, 1992), 32.

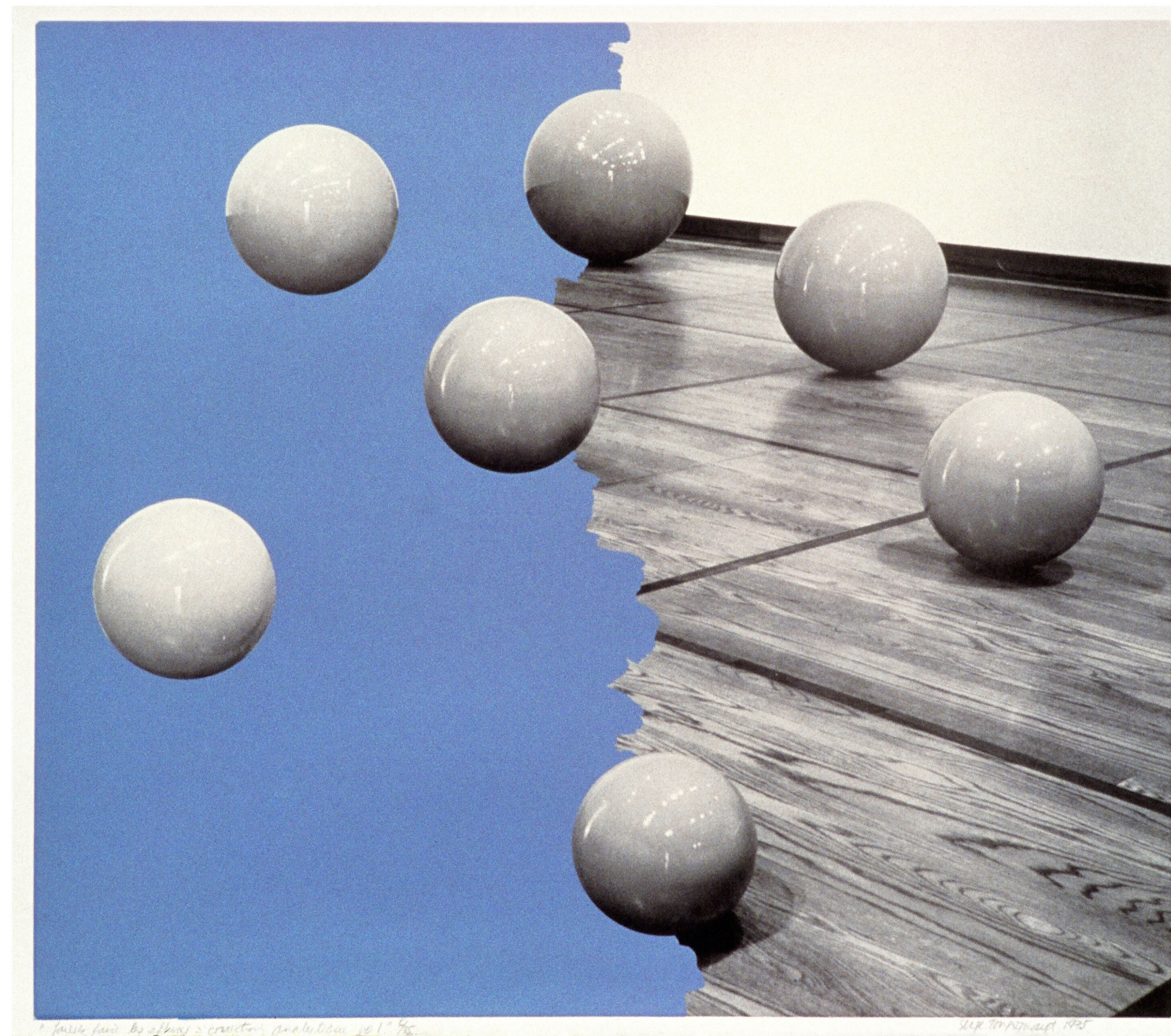
VOIR ET PERCEVOIR - TROMPEUSE RÉALITÉ

Coline Marchand

En 1975 s'est tenue au Musée d'art contemporain de Montréal l'exposition temporaire Québec 75 qui a provoqué de vives réactions au sein de la sphère artistique de la province[1]. Cet évènement présentait les réflexions menées entre 1970 et 1975 par dix-huit artistes québécoises et témoignait du dynamisme de l'art contemporain de cette époque. Les productions artistiques exposées reflétaient la volonté de cette jeune génération d'artistes de se dégager des carcans formels et de proposer un travail multidisciplinaire et conceptuel, en rupture avec le passé. La primauté de l'idée sur la réalisation, l'intérêt prononcé pour la photographie ainsi que la participation libre du public sont autant de caractéristiques de l'art québécois des années 1970 mises en avant avec cette exposition phare[2]. L'installation *Laissez-faire les sphères* de Serge Tousignant faisait partie des œuvres exposées dans ce cadre[3]. Cette œuvre consistait en sept sphères de dimensions variées (entre 30 et 110 centimètres de diamètre) en plexiglass bleu qui jonchaient le sol de

de la salle d'exposition et parmi lesquelles la spectatrice pouvait déambuler. Un appareil photo fixé sur un trépied était disposé dans la salle à un emplacement stratégique défini par l'artiste. Sur cette caméra, un écriteau indiquant "REGARDEZ À L'INTÉRIEUR" invitait la spectatrice à découvrir un point de vue particulier à travers l'objectif : l'œil étonné pouvait alors percevoir les sphères comme si elles avaient toutes le même diamètre. Une photographie correspondant à la prise de vue en question était accrochée sur le mur à côté de l'installation. Cette œuvre participative est à l'origine de la photographie exposée ici et réalisée la même année, *Laissez-faire les sphères – Correction analytique n°1*. Il s'agit d'une épreuve argentique retravaillée avec la technique de la sérigraphie qui a permis à l'artiste de créer l'aplat de couleur bleue dans la partie gauche de l'œuvre.

Face à cette photographie, la spectatrice est amenée à s'interroger sur la notion



Laissez-faire les sphères, correction analytique no.1, 1975
Sérigraphie sur impression photo-offset
58 x 66 cm

d'œuvre d'art. En effet, le processus créatif de l'artiste étant polymorphe, on peut se demander quelle étape de sa démarche peut être considérée comme l'œuvre définitive. S'agit-il de l'installation dans la salle d'exposition ? De la photographie de l'installation ? De la participation des spectatrices ? De la photographie sérigraphiée ? Pour Serge Tousignant, c'est la photographie qui fait l'œuvre, c'est par le processus photographique qu'il fixe le résultat qu'il souhaite obtenir[4]. Par l'intermédiaire d'un cadrage particulier il fige l'impermanence d'un phénomène optique que l'on ne peut saisir que depuis un point de vue unique. D'après l'artiste, il s'agit de sa pièce la plus conceptuelle dans la mesure où elle illustre une illusion d'optique[5]. En regardant à travers le viseur de l'appareil photo, le public voit avec les yeux de l'artiste et comprend ainsi sa réflexion. L'idée prime alors sur la réalisation et la simplicité de la composition permet à la spectatrice de saisir et de s'approprier le concept caché derrière l'œuvre[6].

La notion de jeu est récurrente dans le travail de Serge Tousignant qui cherche à établir un dialogue entre sa

conceptualisation, ses œuvres et la perception de la spectatrice. La géométrie des sphères ainsi que du quadrillage du plancher de la salle d'exposition revêt une dimension ludique, évoquant un plateau de jeu de société ou encore des ballons posés sur le sol d'un gymnase. Le contraste entre les différentes textures, le bois du plancher, l'aplat bleu, les reflets sur les sphères lisses, crée également un jeu visuel. Serge Tousignant joue avec l'image et invite la spectatrice à jouer avec l'œuvre, à la fois physiquement en se déplaçant autour de l'installation et en regardant à travers l'objectif de l'appareil photo mais aussi intellectuellement par une gymnastique de l'esprit en s'efforçant de reconstruire une réalité logique face à un espace ambigu. Cette photographie illustre donc le processus inverse de l'installation de laquelle elle est issue : la spectatrice déconstruit la démarche créative de l'artiste pour imaginer l'installation in situ plutôt que de s'émerveiller du jeu optique produit par la caméra et de se demander comment cela fonctionne.

Tousignant jongle avec la réalité et les différentes formes qu'elle peut revêtir, il met en évidence les mirages qui résultent d'une ambiguïté de perception. La mention

« correction analytique » dans le titre fait référence à cette ambivalence perceptive qui confronte la subjectivité du regard humain que « corrige » l'objectivité de l'appareil photo[7]. Plusieurs niveaux de lecture cohabitent au cœur de cette œuvre : l'œil est d'abord amené à voir une image puis à percevoir ce qui se cache derrière cette image, ce qui a motivé sa construction[8]. L'aplat de couleur bleue est le garant de l'authenticité de la photographie car il explicite l'effet d'optique associé à cette installation[9]. L'artiste démontre ainsi à la spectatrice qu'il n'a pas eu recours à un quelconque trucage et qu'il s'agit bien de la réalité, ou du moins d'une réalité dans laquelle les sphères ont toutes la même taille dans un espace bidimensionnel à gauche et un espace tridimensionnel à droite. Les ombres portées créent l'illusion puisque ce sont elles qui suggèrent la profondeur et contrarient la logique de l'œil sur le fond bleu uni. Cette œuvre incarne donc des dimensions plurielles : tout d'abord une dimension matérielle avec les sphères, puis photographique et enfin virtuelle par le biais de la sérigraphie.

Serge Tousignant conçoit ses installations pour l'espace dans lequel elles vont être

présentées, dans une démarche scénographique[10]. Les expositions auxquelles il a participé sont donc indissociables de son processus créatif. Les lieux muséaux et l'environnement de son atelier représentent des sources d'inspiration et même des sujets pour l'artiste[11]. Cela se ressent dans cette œuvre qui a été présentée en 1975 au Musée d'art contemporain de Montréal dans l'exposition *Québec 75* qui a marqué un tournant majeur pour l'art québécois. La sculpture *Laissez-faire les sphères* a également fait partie de la rétrospective sur le travail de Serge Tousignant à VOX-Centre de l'image contemporaine en 2017 intitulée *Serge Tousignant. Exposés de recherche*. Tousignant est reconnu pour sa capacité à sculpter en deux dimensions avec pour outil un appareil photo[12]. La matérialité photographique est en effet une composante essentielle de ses recherches et les jeux d'ombres et de lumières sont pour lui des matériaux de création à part entière[13]. Dans *Laissez-faire les sphères – Correction analytique n°1*, le « photosculpteur » part de la tridimensionnalité des sphères disposées dans une pièce pour atteindre une bidimensionnalité photographique et optique. Une telle démarche fait voler en éclats les frontières traditionnellement

établies entre les techniques artistiques, cette œuvre relevant à la fois de l'installation participative, de la photographie et de la sérigraphie. Ici, la photographie reproduit fidèlement les sphères exposées au Musée d'art contemporain mais elle est aussi responsable de l'altération de la réalité en fixant une illusion d'optique. Ce paradoxe de la photographie qui mêle objectivité et illusion est essentiel dans la démarche artistique de l'artiste[5]. L'appareil photo de Serge Tousignant est comme un troisième œil ouvrant sur une autre dimension, celle du regard que porte l'artiste sur le monde, ce qui ne manque pas de rappeler à la spectatrice que tout est une question de point de vue.

[1] Marie J. Jean, dir., *Serge Tousignant : exposés de recherche* (Montréal : VOX Centre de l'image contemporaine, 2018), 16-17.

[2] Normand Thériault et Claude De Guise, *Québec 75/Arts* (Montréal : Institut d'art contemporain de Montréal, 1975), 11.

[3] VOX Centre de l'image contemporaine, « Serge Tousignant. Exposés de recherche », Expositions, Centre Vox, consulté le 15 février 2020, <http://centrevox.ca/exposition/serge-tousignant-exposes-de-recherche-circulation/>

[4] Conférence de l'artiste Serge Tousignant lors de sa communication à l'Université de Montréal dans la salle de classe le 15 janvier 2020.

[5] VOX Centre de l'image contemporaine, *Serge Tousignant 2017*, Entretiens, Centre Vox, 2017, <http://centrevox.ca/entretien/serge-tousignant/>

[6] Jocelyne Lepage, « Tousignant chez Yajima : entre ce qu'on voit et ce qu'on pense voir » *La Presse*, 15 septembre 1984.

[7] Pierre Dessureault, dir., *Serge Tousignant : parcours photographique = phases in photography* (Ottawa : Musée canadien de la photographie contemporaine, 1992), 11.

[8] Anna Lupien, *Serge Tousignant : Les lieux habités*, Musée d'art contemporain de Montréal, 08:29, 2017, <https://vimeo.com/194556494>

[9] Conférence de l'artiste Serge Tousignant lors de sa communication à l'Université de Montréal dans la salle de classe le 15 janvier 2020.

[10] Marie J. Jean, « Serge Tousignant. Exposés de recherche », Centre Vox, 2017, <http://centrevox.ca/exposition/serge-tousignant/>

[11] Anna Lupien, *Serge Tousignant : Les lieux habités*, Musée d'art contemporain de Montréal, 08:29, 2017, <https://vimeo.com/194556494>

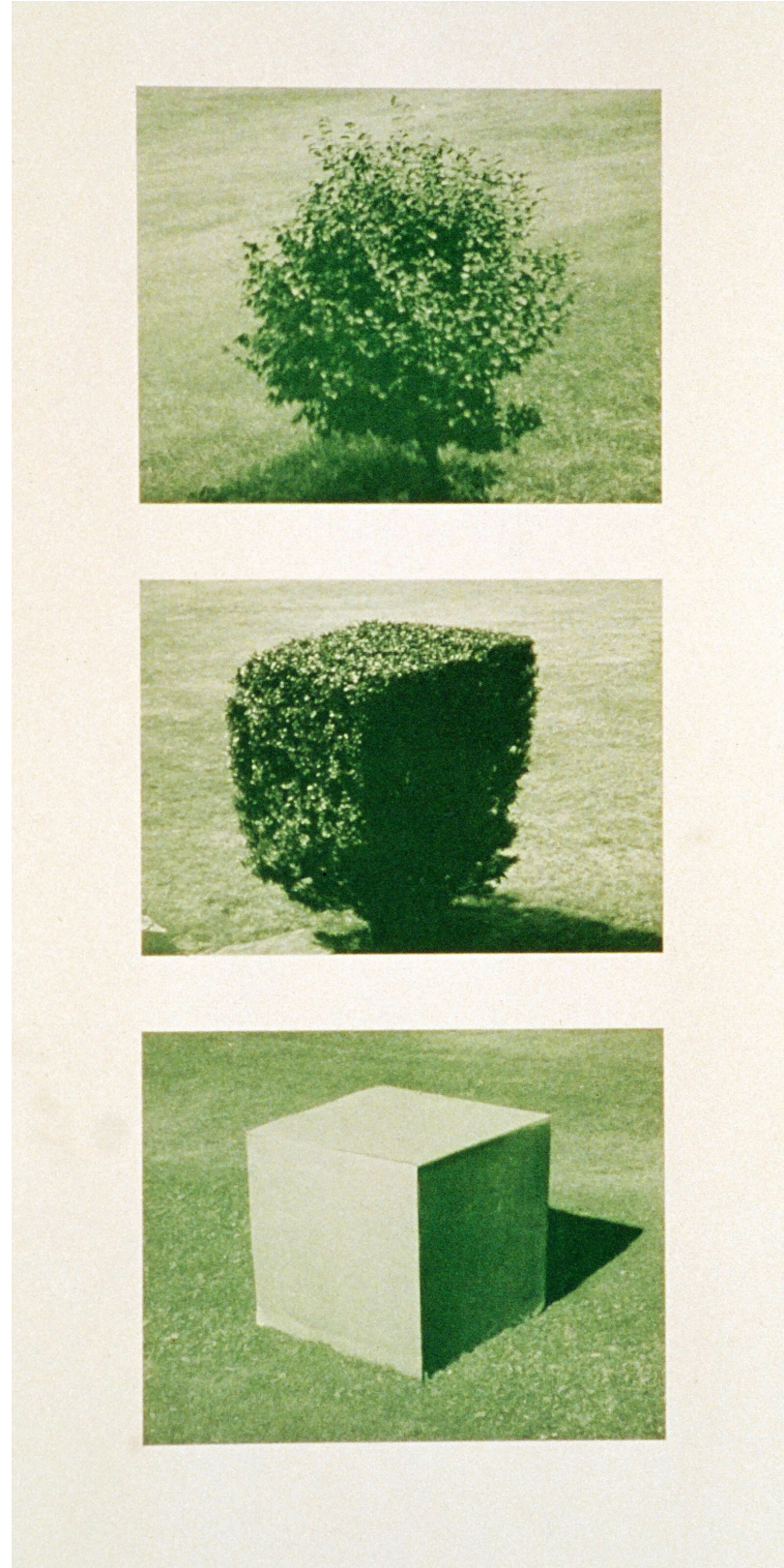
[12] Musée des beaux-arts du Canada, « Serge Tousignant », Artiste MBAC, consulté le 31 janvier 2020, <https://www.beaux-arts.ca/collection/artiste/serge-tousignant>

[13] Conférence de l'artiste Serge Tousignant lors de sa communication à l'Université de Montréal dans la salle de classe le 15 janvier 2020.

[14] Manon Lapointe, « Serge Tousignant : le regard photographique », *ETC*, n° 6 (1988), <https://id.erudit.org/iderudit/36329ac>.

CRÉATION, SCULPTURE, ART : LA THÉORIE DES TROIS ARBUSTES

Meriem Rial



Totem, 1977
Sérigraphie sur impression offset
69 x 54cm

« Faire de l'art ! », s'exclame Serge Tousignant lors d'une conférence sur sa carrière artistique en compagnie d'étudiantes en muséologie de l'Université de Montréal en janvier 2020[1]. L'artiste déclare ces quelques mots en souvenir de sa remise en question de l'objet d'art vers la fin des années 1960 et le début des années 1970. En référence à cette époque, l'artiste décrit sa carrière comme étant l'apogée de ses œuvres d'illusion d'optique. En effet, Tousignant manie les miroirs pour se jouer de l'œil de son public comme dans son œuvre intitulée *Multiple noir et blanc* (1968) dans laquelle deux cubes de bois de deux couleurs distinctes se complètent par leur réflexion mutuelle dans un miroir double face qui les sépare. Au cours des années suivantes, Tousignant continue d'explorer différentes techniques, notamment la photographie avec une approche conceptuelle. Durant cette même décennie, l'artiste montréalais continue de jouer avec l'ambiguïté de la perception et les jeux d'illusion d'optique à travers la

photographie à laquelle il intègre ses talents de sculpteur et de dessinateur. Ces nouvelles productions artistiques rallient deux mondes : la réalité et l'illusion; cette dernière est en soi une réalité manipulée par l'artiste. En 1976, Serge Tousignant produit *Totem*, une œuvre sérigraphique dans laquelle on retrouve les différents champs d'intérêts exploités par l'artiste tout au long de sa carrière, plus précisément, durant les années 1970.

Extraite d'une série d'œuvres portant sur le concept d'environnement, *Totem* est décrite par l'artiste comme « un paysage trafiqué par l'être humain »[2]. Il poursuit la description de son œuvre en y évoquant l'évolution d'un arbre en trois étapes : le premier étant un arbre à l'état naturel, le second un arbre taillé (l'art topiaire), et le troisième est un arbre en cube géométrique « trafiqué » par l'artiste[3]. Il est possible d'apercevoir l'intérêt de

l'artiste qui se joue de notre vision pour créer une confusion entre la réalité et l'illusion. La réalité de l'ombre projetée par les arbustes qui se déplace en fonction de la révolution du soleil durant la journée est très vite rattrapée par le non-naturel, soit le troisième objet, un cube. La couleur verte artificielle, prédominante en raison de la technique de sérigraphie, manifeste une seconde fois l'intervention de l'artiste dans *Totem*. Ce jeu de va et vient entre la réalité et l'illusion est un sujet antique, tantôt controversé au sein de la communauté artistique, ou tantôt défendu par les philosophes, initialement évoqué dans les dialogues de Platon dans son ouvrage *La République*. Serge Tousignant réitère ce débat à travers son œuvre *Totem*. L'artiste manie l'art et l'art de la manipulation afin de porter à confusion la dimension visuelle et virtuelle de son œuvre. L'illusion de l'œuvre commence là où sa composante « réelle » se termine. Mais une question persiste : quelle est la composante « réelle » de l'œuvre qui provient de la dimension « réelle » non manipulée par la main et/ou la vision de l'artiste? Serait-ce le premier arbuste à « l'état naturel » ?

Tousignant choisit de nommer son œuvre « Totem ». Le mot « totem » peut inspirer plusieurs interprétations ou objets, dont le plus courant serait la sculpture verticale retrouvée chez les peuples amérindiens. Cependant ce titre est-il conceptuel compte tenu la superposition des trois images sérigraphiques ? L'artiste nous proposerait-il sa propre idée d'un « totem » ? Serait-ce un objet culturel, religieux, ou simplement l'aspect physique vertical de l'objet? Et nous, le public, quel est notre rapport avec cette œuvre ? Sommes-nous tout simplement une composante supplémentaire dans cette mise en abyme infinie du monde des « idées » ?

[1] Conférence de l'artiste Serge Tousignant lors de sa communication à l'Université de Montréal dans la salle de classe le 15 janvier 2020.

[2] *Ibid.*

[3] *Ibid.*

SERGE TOUSIGNANT ET L'ÉTERNELLE GÉOMÉTRIE

Pascale Deschambault

Lors des années 1970, la démarche artistique de Serge Tousignant est en pleine transformation. À partir de 1972, cet artiste, que l'on peut qualifier d'interdisciplinaire, s'adonne majoritairement à la photographie. D'ailleurs, à cette époque, Tousignant participe à la fondation du centre d'artistes autogéré Véhicule Art, qui eut un impact considérable sur la scène artistique émergente montréalaise[1]. Durant cette période, il entreprend deux des plus importantes séries photographiques de sa production artistique : ses *Coins d'atelier* (1972-1973) et *Ruban gommé sur coins d'atelier* (1973-1974). Comme l'indique l'historien de la photographie Pierre Dessureault, « une fois agencées en grilles, les images de base de chacune des séries engendrent un ensemble complexe de combinaisons et de permutations »[2]. Tousignant réalise également ses *Environnements transformés* (1975-1978), où il poursuit son utilisation de la structure de la grille, en allant cette fois s'inspirer de la nature.

En 1977, Serge Tousignant réalise une maquette d'une œuvre qui ne sera jamais produite nommée *L'éternel triangle* : celle-ci finira par porter le nom de *Jonglerie triangulaire*. Le critique d'art Sylvain Campeau décrit une maquette comme un « travail tridimensionnel préparatoire aux œuvres finales, résultat d'esquisses préliminaires[3] ». Ainsi, cette œuvre peut être considérée comme un amalgame de la sculpture (par son aspect tridimensionnel) et de la photographie, deux médiums avec lesquels Tousignant a travaillé tout au long de sa production artistique. Malgré le fait que *Jonglerie triangulaire* soit une maquette, elle fut tout de même déjà exposée à trois reprises : d'abord, à l'exposition *Maquettes d'atelier : Serge Tousignant* à la galerie Séquence de Chicoutimi en 1992, puis, dans un espace dédié aux maquettes de l'exposition rétrospective *Serge Tousignant. Exposés de recherche* au Centre VOX au printemps 2017. Elle fut finalement présentée lors de



Jonglerie triangulaire, maquette, 1977
Photographie couleur, découpe, pliage, mine de plomb
Montée sur carton : 34 x 86 cm

l'exposition *Faire place. Une brève histoire des arts plastiques* à l'Université de Montréal à l'automne 2017 au Centre d'exposition de l'Université de Montréal.

Jonglerie triangulaire est donc composée d'une série de cinq photographies différentes dont le décor en arrière-plan reste le même, assurant ainsi une continuité entre elles. La première photographie représente l'artiste au centre de la composition, jonglant sur la scène. Il utilisait un retardateur d'une durée de 15 secondes sur son appareil photo, lui permettant d'avoir suffisamment de temps pour aller se positionner au centre de la scène et jongler[4]. Étant donné le plan relativement éloigné de l'image, on peut remarquer que la forme du corps de Serge Tousignant, dont les jambes sont légèrement écartées, est celle d'un triangle. Par contre, cette première photographie est la seule dans laquelle l'artiste est visible. Dans la seconde image, les rideaux de la scène sont entrouverts, faisant apparaître un grand triangle sombre qui laisse apercevoir l'obscurité de l'arrière-scène. Puis, dans la troisième photographie, les rideaux sont fermés, mais un objet fait son apparition au centre de la composition. En effet, on

peut retrouver un petit triangle blanc posé au sol dont la pointe est parfaitement alignée avec l'endroit où les rideaux se rejoignent. Quant à la quatrième photographie, elle représente encore une fois un triangle, qui est réalisé à l'aide de deux grands poteaux blancs. Deux chaises sont également disposées de part et d'autre du triangle afin de supporter les poteaux. Finalement, la cinquième photographie illustre une scène dépouillée dans laquelle est découpée et pliée en forme triangulaire une partie de la photographie au premier plan de la composition. On peut aussi imaginer, en regardant cette image, que s'envole un avion en papier, avec ses deux ailes en forme de triangle.

Bien que *Jonglerie triangulaire* soit une œuvre plutôt unique dans la production artistique de Serge Tousignant, elle contient tout de même certains éléments récurrents de sa démarche. D'abord, la séquence des cinq images de la maquette résulte en un effet de répétition obtenu par la continuité de l'arrière-plan ainsi que la présence du triangle dans chacune des photographies. Cet aspect séquentiel rappelle entre autres la série des *Coins d'atelier*, dont les multiples images rassemblées sous forme de grille se

distinguent par des éclairages et des angles légèrement différents[5]. Ensuite, il est indéniable que les formes géométriques sont omniprésentes au sein des œuvres de Serge Tousignant. La forme géométrique récurrente au sein de *Jonglerie triangulaire* apparaît même de manière importante parmi les œuvres sélectionnées dans le cadre de notre exposition : on peut penser au *Pliage pour Pincés vertes*, au *Multiple noir et blanc* ainsi qu'aux *Quatre coins de ma chambre (d'atelier)*. Nous pouvons emprunter les mots de l'historien de l'art Stéphane Aquin afin de décrire cette dimension essentielle de la démarche artistique de Serge Tousignant : ce dernier effectue « [...] une exploration systématique de l'univers des formes géométriques élémentaires (le triangle, le losange et le carré)[6] ». Enfin, *Jonglerie triangulaire* peut être considérée comme une œuvre ludique non seulement en raison de l'artiste qui jongle, mais également par la présence de l'avion en papier dans la cinquième photographie de la maquette. En effet, Tousignant donne ici l'impression de s'amuser tout en réalisant une élaboration sur le thème du triangle, un motif qui semble lui être cher. Cette tendance ludique particulièrement manifeste au sein de *Jonglerie triangulaire* se reflète aussi dans un bon nombre

nombre d'œuvres de la production de l'artiste. Depuis le début de sa carrière artistique, Serge Tousignant s'intéresse aux diverses manières de jouer avec notre perception par le biais d'illusions d'optique, en explorant les effets de la lumière, des couleurs et des formes géométriques[7].

Il est également important de mentionner que les photographies de *Jonglerie triangulaire* ont été prises sur une scène faisant partie d'une salle de classe de l'ancien Pavillon Mont-Royal de l'Université de Montréal. En fait, Serge Tousignant fut enseignant du programme d'arts plastiques au Département d'histoire de l'art de cette institution entre 1974 et 2002. La méthode pédagogique préconisée par Tousignant et les autres enseignants du programme était de maîtriser plusieurs techniques au lieu de se spécialiser en une discipline particulière : « chacune de ces disciplines [...] doit être perçue comme un outil pour entreprendre une investigation, une réflexion du processus de l'acte créateur[8] ». Cette interdisciplinarité définit la démarche de Serge Tousignant depuis ses débuts, non seulement en tant qu'artiste mais également en tant que pédagogue. Ainsi, *Jonglerie triangulaire*

souligne une période importante de la carrière artistique et professionnelle de Tousignant, témoignant de son lien avec l'Université de Montréal. Nous souhaitons que cette exposition ce catalogue numérique puisse rendre hommage à ce lien existant entre l'artiste et l'institution, en le fortifiant même davantage.

[1] Université Concordia, « Fonds Véhicule Art Montréal) Inc. », Archives & Collections spéciales, consulté le 3 février 2020, <https://concordia.accesstomemory.org/vehicule-art-montreal-inc-fonds>

[2] Pierre Dessureault, dir., *Serge Tousignant : parcours photographique = phases in photography* (Ottawa : Musée canadien de la photographie contemporaine, 1992), 35.

[3] Sylvain Campeau, *Maquettes d'atelier : Serge Tousignant* (Chicoutimi : Séquence, 1992), 14.

[4] Conférence de l'artiste Serge Tousignant lors de sa communication à l'Université de Montréal dans la salle de classe le 15 janvier 2020

[5] David Burnett, *Serge Tousignant : Géométrisations* (Montréal : Éditions S.T., 1981), 15.

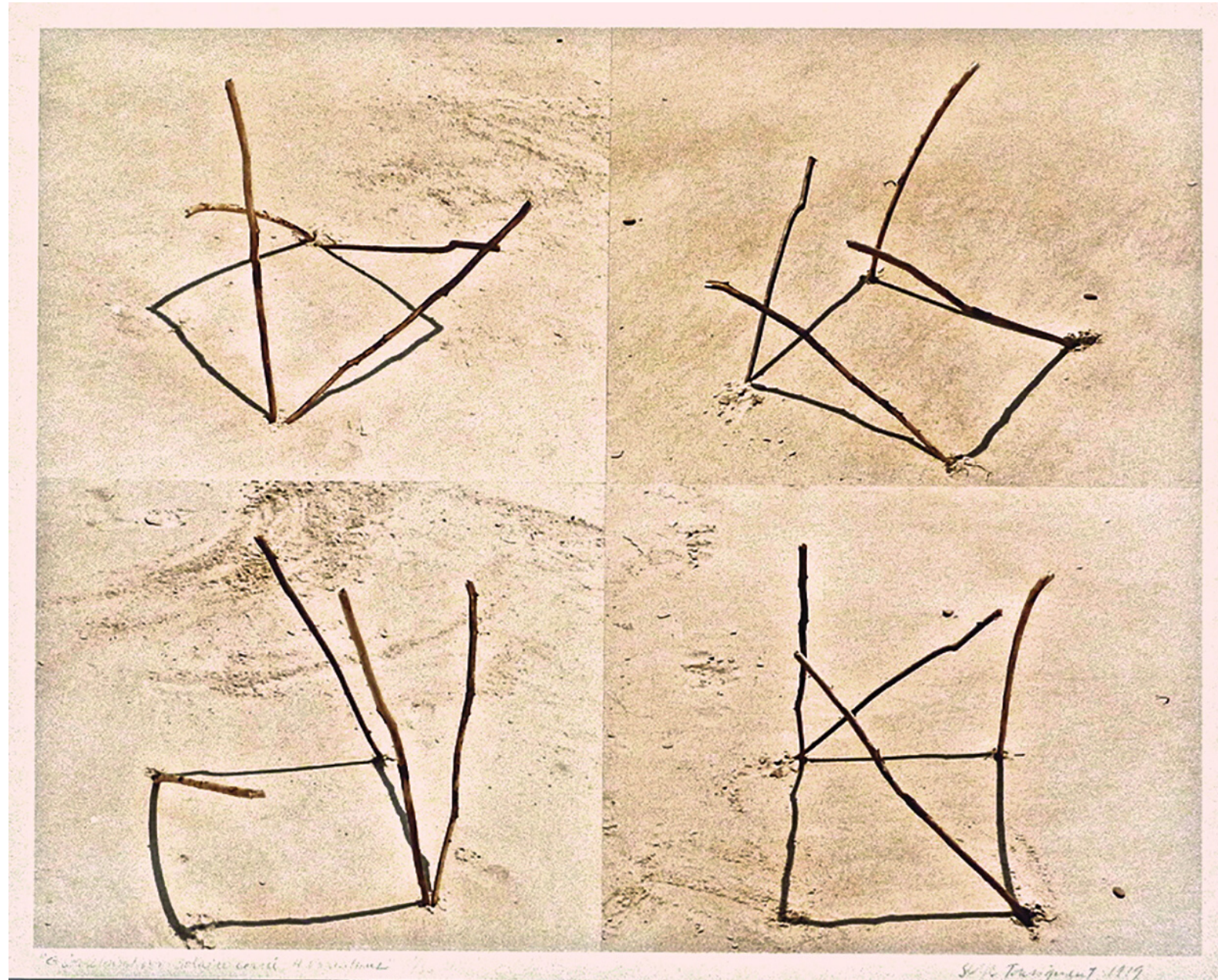
[6] Stéphane Aquin, *Collection du prêt d'œuvres d'art : Serge Tousignant* (Québec : Musée du Québec, 1990), 305.

[7] *Ibid.*

[8] Pierre Granche cité par Flavie Boucher et Daniel Fiset, *Faire place. Une brève histoire des arts plastiques à l'Université de Montréal* (Montréal : Centre d'exposition de l'Université de Montréal, 2017), 5.

CAPTER L'ANAMORPHOSE

Camille Dombrecht



Géométrisation solaire, 4 variations, 1979

Quatre photographies argentiques couleur imprimées par procédé chromogène sur papier
40 x 50 cm

« La photographie a la propriété de nous révéler et de nous faire sentir comment la lumière s'accroche aux choses, se dépose sur les objets pour nous les dévoiler, les faire apparaître et leur faire prendre forme dans des atmosphères, des ambiances et des contextes particuliers. »[1] Les œuvres de Serge Tousignant s'articulent autour d'un processus dans lequel elles sont pensées dans le but d'aboutir à une exposition à la manière d'une scène imaginaire mettant en relation les œuvres et l'espace à partir d'un système établi. *Géométrisation solaire, 4 variations* a été réalisée par l'artiste en 1979. Il s'agit d'une série de quatre photographies argentiques couleur imprimées par procédé chromogène sur papier. Serge Tousignant explore la lumière en tant que médium à part entière et joue avec les limites de la perception. Il propose de brouiller la réalité en construisant des variations géométriques à partir de la lumière solaire projetée sur des bâtons plantés au sol. Ainsi, l'artiste interroge l'illusion d'optique et s'en sert pour construire des espaces et des

structures abstraites[1]. Cet acte de performatif est caractéristique de la pratique avant-gardiste de Serge Tousignant et plus particulièrement avec les formes géométriques qui sont le thème central des photographies de cette période dans son travail. Les expérimentations avec la lumière, la perspective et l'illusion sont le fil rouge de sa démarche.

Au premier coup d'œil, le spectateur perçoit une série de quatre images juxtaposées par rangée de deux, les unes au-dessus des autres. Le style sans prétention des images de cette série montre des assemblages d'objets ordinaires selon le thème de l'ombre et de la lumière : des bâtons, d'environ deux pieds et demi, sont piqués dans le sable, disposés et agencés de façon à projeter sur le sol des ombres en forme de carré. Nous avons l'impression qu'une ligne de couleur noire a été tracée directement sur le cliché, mais en réalité, ces ensembles absurdes sont le résultat d'une mise en scène soigneusement

orchestrée et l'illusion n'est parfaite que si l'appareil du photographe est placé au bon endroit. Ainsi, l'artiste utilise la forme la plus primaire de la représentation que l'on pourrait associer au degré zéro du dessin. Certaines traces présentes au sol comme les pierres laissent penser que le photographe a tourné autour de la structure pour en capter différentes images. Le sable, devient une toile de fond neutre, sur laquelle apparaissent des ombres bien découpées dessinant des carrés de façon aléatoire[2].

L'intervention de Tousignant consiste à créer un tableau minimaliste dans l'espace physique offrant au regardeur plusieurs couches de lecture. Dans cette image bidimensionnelle, la lumière se fait aérienne, chaude, marquant des contrastes et structurant l'espace[3]. L'ombre contrastée est une façon de souligner l'aspect graphique, point fondamental du sujet. De façon subtile, Tousignant arrive à rendre visuellement intrigants des détails inattendus. Il utilise avec force la tension entre les blocs d'images, la forme graphique des ombres, les angles des bâtons, les nuances des couleurs, ou le ton du sable. Chacune des images vient solliciter notre attention et

notre quête de relation particulière entre les diverses positions des bâtons et des ombres correspondantes[4].

L'appareil photographique est l'unique témoin visuel de cette mise en scène. À travers cela, Serge Tousignant interroge le processus même de la photographie, la réduisant à son minimum d'effet. Le cadrage serré nous prive de repère spatial créant un effet d'aplatissement de l'image, et il n'y a pas de trucages ajoutés à la sobriété de l'enregistrement de la scène[5]. Il utilise les éléments de la nature, le sable comme terrain d'expérimentation, les bâtons en bois, les pierres qui servent d'indicateurs au spectateur et enfin, l'ombre et le soleil comme source de création. L'artiste détermine des modèles et recompose les rythmes de la nature[6].

La notion de temporalité est partie prenante de son travail. Il effectue ses séries sur une plage horaire restreinte de la journée. À partir de ce processus d'une grande simplicité, on peut avancer l'idée que l'artiste grâce à l'action d'un phénomène naturel se sert de l'œuvre précédente pour en créer une nouvelle où le temps opère comme élément majeur[7]. Cette grille que les ombres dessinent sur

le sable est multiple comme l'est notre perception du monde sujette aux modifications que le temps impose[8]. Cette série attire notre attention sur la façon dont nous appréhendons le temps à partir d'une minuscule présentation de la lumière et démontre à quel point notre vision, encadrée par l'oeil de l'appareil photo est partielle. Il semble qu'aucun ordre général ne soit à l'origine de l'agencement des images, la seule constante est la présence du carré[9]. D'une photographie à une autre, la position des bâtons varie, complètement ou partiellement, formant une figure éclatée qui vient s'opposer à la régularité de la forme géométrique projetée.

Ce dialogue entre les différents sujets, que sont la sculpture, la lumière, les éléments de la nature et le temps, entraîne le spectateur, avec une grande économie de moyens, dans une aventure conceptuelle ludique dans laquelle l'objet commun devient un objet esthétique. Cette œuvre photographique est un témoignage à la fois de la mémoire et de l'éphémère. Comme le dit très justement Deleuze : « comme si le réel et l'imaginaire couraient l'un derrière l'autre, se réfléchissent l'un dans l'autre, autour d'un point d'indiscernabilité »[10].

[1] Musée des beaux-arts de Montréal, « Serge Tousignant », Collections MBAM, consulté le 22 janvier 2020, <https://www.beaux-arts.ca/collection/artiste/serge-tousignant>

[2] Pierre Dessureault, dir., *Serge Tousignant : parcours photographique = phases in photography* (Ottawa : Musée canadien de la photographie contemporaine, 1992), 81.

[3] René Viau, « Serge Tousignant : Photos floraisons », *Vie des Arts* 39, n°156, (1994) : 26, http://viedesarts.com/Archives/v039n0156_va1158911/v039n0156p024-026_53500ac.pdf.

[4] Pierre Dessureault, dir., *Serge Tousignant : parcours photographique = phases in photography* (Ottawa : Musée canadien de la photographie contemporaine, 1992), 81.

[5] Stéphane Aquin, *Collection du prêt d'œuvres d'art : Serge Tousignant* (Québec : Musée du Québec, 1990).

[6] *Ibid.*

[7] Dessureault, *Serge Tousignant*, 81.

[8] Sylvain Campeau, *Maquettes d'atelier : Serge Tousignant* (Chicoutimi : Séquence, 1992).

[9] Aquin, *Collection du prêt d'œuvres d'art*.

[10] Dessureault, *Serge Tousignant*, 81.

[11] Campeau, *Maquettes d'atelier*.

ENTRAINER NOTRE REGARD POUR EN AIGUISER LA VISION

Dominique Trudeau

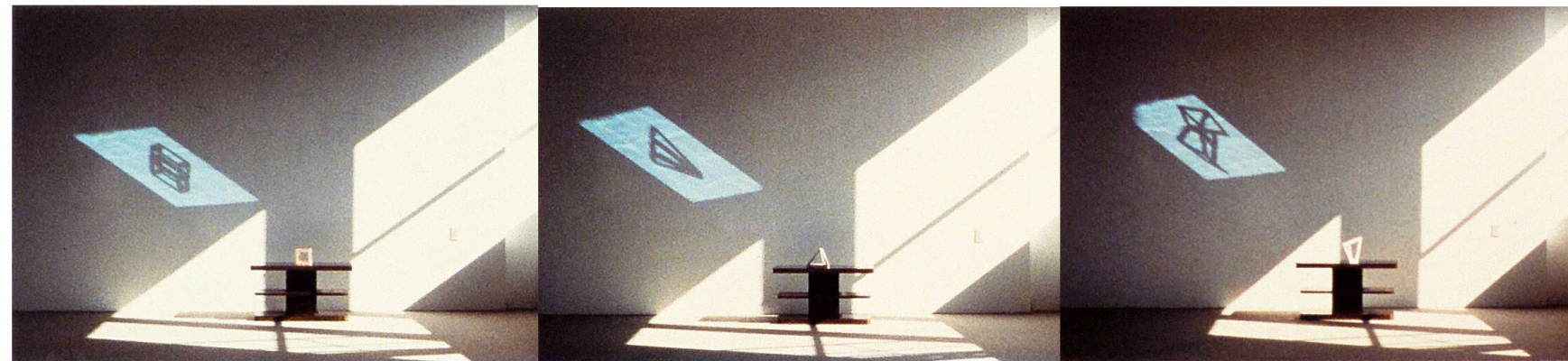
À partir de 1972, la photographie capture l'intérêt de Serge Tousignant. En effet, en 1974, il fait partie d'un groupe d'artistes qui participe à l'exposition *Camera Art* à la galerie Optica à Montréal, qui revendiquait pour la photographie un statut d'art à part entière, l'éloignant de sa fonction documentaire pour fixer le regard unique que l'artiste porte sur son environnement. « J'utilise tout ce que la photo peut apporter pour composer de nouvelles structures visuelles »[1], affirme Serge Tousignant.

Son intérêt marqué pour la représentation et l'illusion tient compte de l'idée que le point de vue de l'observateur sur l'objet puisse en changer l'aspect ou le sens. De la même manière, la pratique d'un médium l'amène vers d'autres techniques, souvent en alternance : la gravure l'entraîne vers le haut-relief, qui l'attire vers la sculpture, qui le fera cheminer vers la photographie. Par sa démarche toujours insufflée d'une passion pour la mécanique du regard et ses illusions, il amalgame les disciplines. « Il appartient à cette catégorie d' « artistes

chercheurs » étant donné que sa pratique tout entière est marquée par la recherche aussi bien que par des expérimentations interdisciplinaires lui permettant, entre autres, d'affranchir la photographie de ses fonctions de représentation »[2].

Dès les années 1980, la photo devient le terrain principal de ses expérimentations tridimensionnelles. Il photographie parfois tel quel l'effet de la lumière sur l'espace et les objets et à d'autres moments, il crée des mises en scène pour que le soleil y peigne de nouvelles réalités. À propos de *Réflexion intérieure tri-modulaire*, il explique : « Mon idée c'était de montrer comment le même phénomène solaire, dans un même lieu, avec la même sorte de projection, pouvait faire avec mon intervention, mon jeu, des dessins aux murs que je n'aurais pas pu imaginer »[3].

L'œuvre est composée de trois éléments ; ce triptyque présente un motif de base, une table ornée d'un miroir, sur lesquels l'artiste a disposé des objets de formes géométriques diverses. Cette table est



Réflexion intérieure tri-modulaire, 3 détails, 1983

Photographie couleur montée sur carton

Triptyque : 36 x 153 cm (3 photos de 36 x 51 cm chacune)

installée pour que la lumière du soleil en frappe le dessus et reproduise sur le mur adjacent les ombres portées et déformées des objets[4]. La légère différence entre les trois parties du triptyque résulte du changement de la position du soleil, ce qui renforce l'idée que c'est la lumière qui dessine l'œuvre autant que l'artiste. En effet, on réfère souvent à ses œuvres comme à des « dessins solaires »[5].

Dans ce cas-ci, la source lumineuse, combinée au miroir de la surface de la table a un effet anamorphique sur les structures géométriques qui s'y trouvent. Mais cette astuce visuelle ne demeure pas le motif central de l'ensemble. Le placement du meuble au profil moderne et linéaire crée un rythme, la silhouette de la fenêtre fait naître des bandes de lumière diagonales sur le mur, ainsi que des rayures d'ombres sur le plancher et ramène en priorité à notre regard l'ordonnance de l'espace. Si ce n'était de la table centrale, on pourrait voir là un judicieux exercice géométrique en aplat. Mais l'ambiguïté est introduite ici par cette table centrale : est-elle l'élément qui détermine les effets de lumière et d'ombre ? Dans l'image centrale, la table découpe l'ombre, dans l'image de droite

elle découpe la lumière, et dans celle de gauche elle semble soutenir la colonne d'ombre centrale. Notre cerveau nous rappelle que les ombres sont le produit d'une source lumineuse et notre regard voyage successivement entre la lumière, la table, les objets et leurs reflets distordus sur le mur de gauche.

L'œuvre *Réflexion intérieure tri-modulaire*, dont trois détails sont présentés dans cette exposition, est parfois exposée dans sa totalité, un ensemble disposé en grille de trois rangées de cinq modules et sa configuration globale qui rappelle la chronophotographie. Par son découpage des changements des ombres créées par le soleil elle est une évocation du passage du temps. La temporalité joue un rôle discret, mais prépondérant dans cette œuvre, car pour avoir cet angle de rayon lumineux, il faut s'y prendre à un moment précis de l'année, et ce, une heure par jour. De plus, le changement de la réflexion de l'objet géométrique sur le mur nous suggère qu'une action a été posée pour en changer la forme. Une autre preuve que le temps joue un rôle important dans la création de cette œuvre.

Tousignant demeure inclassable si l'on cherche à le définir par un médium ou une technique et il est souvent associé à un art

dit conceptuel[6]. Cette œuvre démontre que le regard singulier de l'artiste réinvente le monde chaque jour et que le hasard de la quotidienneté peut être un point de départ ou un élément de la conception d'un projet artistique. On ne regarde plus les jeux d'ombre produits par le soleil de la même façon, et d'une certaine manière Serge Tousignant éduque notre regard pour en aiguïser la vision.

À l'approche de sa huitième décennie, il ne se lasse pas d'approfondir ses recherches sur les jeux de la lumière, des perceptions et des réflexions : « J'aime placer le spectateur entre ce qu'il voit et ce qu'il croit voir »[7]. Ceci lui laisse encore un espace immense à explorer.

[1] Musée des beaux-arts du Canada, « Serge Tousignant », Collection MBAC, 2020, <https://www.beaux-arts.ca/collection/artiste/serge-tousignant>

[2] Marie J. Jean, « Serge Tousignant. Exposés de recherche », Centre Vox, 2017, <http://centrevox.ca/exposition/serge-tousignant/>

[3] Caroline Montpetit, « Lumières sur l'art de Serge Tousignant » *Le Devoir*, 8 avril 2017.

<https://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/495804/lumieres-sur-l-art-de-serge-tousignant>

[4] France Gascon, *Cycle récent et autres indices* (Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1986).

[5] Montpetit, « Lumières sur l'art ».

[6] VOX Centre de l'image contemporaine, « Serge Tousignant. Biographie », Artistes et chercheurs, Centre Vox, consulté le 3 février 2020,

<http://centrevox.ca/artiste/serge-tousignant/>

[7] Conférence de l'artiste Serge Tousignant lors de sa communication à l'Université de Montréal dans la salle de classe le 15 janvier 2020.

COSMOGONIE D'UNE PHOTOGRAPHIE

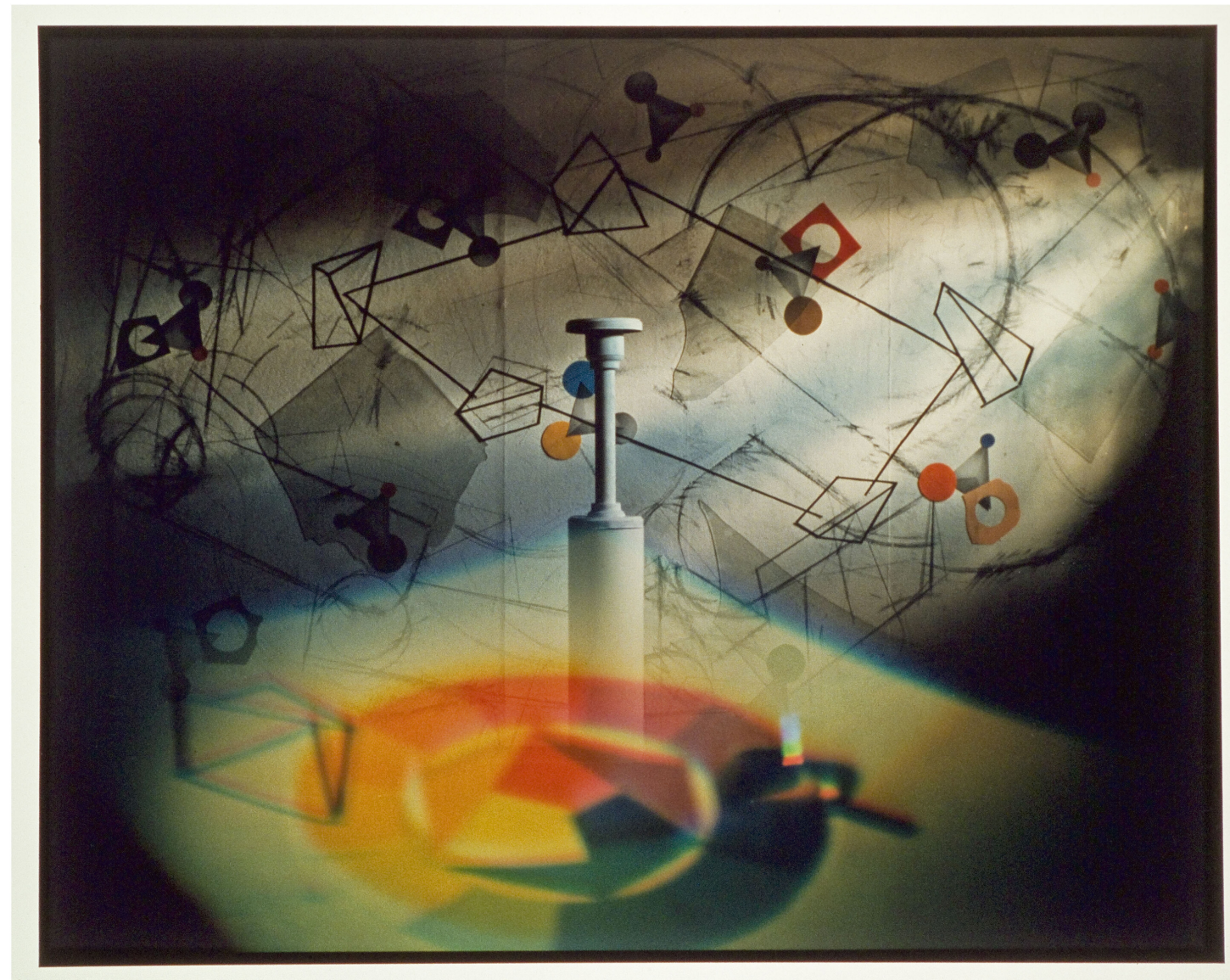
Sophie Bertrand

L'Intangible motif s'inscrit dans la série « Mises en scène lumineuses », corpus majeur dans l'œuvre de Serge Tousignant et qui fut l'objet de nombreuses expositions nationales et internationales. Parmi les plus importantes, citons les expositions itinérantes *Parcours photographique : 1972-1992* à l'Institut canadien de la photographie à Ottawa et au Musée du Québec (et en circulation de 1992 à 1996 dans plusieurs provinces canadiennes), et *Montréal-Berlin : 1988-1989* à Montréal et en Allemagne. Mentionnons également les expositions collectives où ces photographies ont été présentées telles que *Montréal 89 : Aspects de la photographie québécoise contemporaine* organisée par le Centre d'art contemporain d'Ivry-sur-Seine (Paris, 1989) et *Staging : the (Pre) Fabricated Image / Québec-Californie* à la Galerie d'art de la San Diego State University (1995). Si de ces œuvres sérielles émanent un fil conducteur qui les unit, Serge Tousignant n'hésite pas mettre en exergue le pouvoir d'unicité de chacune jusqu'à préciser dans sa démarche qu'elles sont « conçues pour être regardées individuellement » [1].

Bien qu'elle fasse partie de collections muséales comme celle du Musée des beaux-arts du Canada (Ottawa) ou celle du Musée national des beaux-arts de Québec, *L'intangible motif* n'est pas l'œuvre qui ait d'emblée retenu l'attention des critiques ou des commissaires de l'époque. Et pourtant, elle dégage autant d'aura que *L'Anneau brisé* (1988) ou *L'Oblique piégée* (1988), œuvres phares de la série. En examinant la signification du titre, nous savons d'avance que cette œuvre dégage une part de mystère et de libre interprétation :

**Intangible* : une notion impalpable, abstraite, et verrouillée à laquelle le lecteur n'a pas accès, non seulement par le toucher, mais dans une compréhension propre à l'artiste. Néanmoins, la réception laisse apparaître davantage un sentiment de liberté plutôt qu'une frustration pour celui ou celle qui regarde.

**Motif* : terme évasif pour évoquer une texture, une forme, un décor. Une fois de plus, libre de s'évader avec son ressenti, ses émotions, ses souvenirs et ses connaissances.



L'intangible motif, 1987
Photographie couleur montée sur carton mousse
127 x 130 cm

Réalisée avec des moyens limités, cette fresque photographique est une installation à taille humaine conçue dans l'atelier de Serge Tousignant[2] dans laquelle ce dernier décide de se jouer des règles, du cadre et des différents plans qui composent habituellement une photographie. Un objet trône au centre, coincé entre une murale habillée de variations géométriques — dessins, collages et montages disposés par l'artiste lui-même — et un prisme posé devant l'obturateur de l'appareil photo, décuplant alors les « effets chromatiques »[3] produits. Une projection superpose une lumière artificielle avec la lumière naturelle déjà présente, amplifiant le phénomène giratoire autour du dit objet alors cerné par un vignelage de l'image. La distorsion des lignes de perspectives et la multiplication des motifs faussent les repères spatio-temporels et la perception des objets réels, appuyant ainsi le concept de « l'image-fantôme »[4] ou « l'image rêve », tel que Serge Tousignant se plaît à nommer les images de cette série. Dans cet ensemble aux abords chaotiques où l'artiste s'inspire des aléas lumineux, la composition est en réalité maîtrisée par une technique assumée, « dans un désordre aussi sain et savant

que séduisant »[5]. Si les confins de la photographie contraignent le regard dans les limites du tirage papier, l'effet que produit l'image laisse, en revanche, transparaître un univers sans frontière qui suggère fortement un hors champs nébuleux pris dans un tourbillon onirique régi par notre imaginaire.

Loin de la pratique minimaliste à laquelle Serge Tousignant aspire dès le début de sa carrière, cette photographie couleur résulte du processus d'une recherche expérimentale qui lui est chère et qui résulte de la rencontre entre la lumière et l'outil photographique, médium avec lequel il entretient un lien durable depuis longtemps — bien qu'en définitive, la photographie ne reste qu'un prétexte à explorer les possibilités que lui procure une source lumineuse au contact d'une surface ou d'un objet. Cette imposante œuvre de grand format reprend ainsi les codes du tableau pictural et détient indéniablement un pouvoir attractif, hypnotisant voir étourdissant, éveillant la curiosité des uns tant par la technique utilisée que par l'interprétation polysémique qui lui est inhérente. Invitante, cette image incite à glisser dans un univers composite qui, de prime abord, ne permet pas immédiatement de détecter le sens des éléments mis en scène.

Difficilement identifiable, l'objet statique en volume — peut-être une sculpture ou un socle — tient la place centrale de l'image tandis que gravitent autour de lui de façon orbitale, des objets non identifiés, des électrons libres en apesanteur qui tendent à confondre bi et tridimensionnalités. Des formes géométriques se distinguent traversées de traits crayonnés sur une surface où s'agitent des couleurs primaires sans éclats, l'ensemble formant une unité semblable à un mobile de constellations. Si l'entrée inopinée de la lumière tient lieu au point de départ de l'élaboration de l'œuvre, son incidence oblige l'artiste à développer des « subterfuges optiques »[6]. De cette matière première imprévisible et indomptable, il transfigure les effets en intégrant des éléments à géométrie variable – rappel d'œuvres précédentes – s'intéressant alors aux interactions produites entre les multiples sources d'éclairage et les différents objets. L'hybridation des sources lumineuses amène ainsi une neutralité, entre les tons chauds et les tons froids, qui laisse une teinte désaturée à la photographie. Bénéficiant des diverses possibilités mécaniques qu'offre l'appareil analogique, l'artiste déjoue les effets de profondeur de champ en activant tous les plans pour tester les perceptions de

l'image. Jonglant avec les couches, il va également s'amuser des transparences du prisme et de la lumière en regard de l'opacité des objets. Ce sont ces « interférences photographiques »[7] qui interpellent Serge Tousignant et l'entraînent à construire ces illusions d'optique et ces « jeux de distorsions visuelles »[8], obligeant le public à prendre le recul nécessaire afin d'ajuster son regard pour mieux saisir ce tableau. Dès lors, une autonomie de lecture s'installe poussant à puiser dans notre mental soit pour s'évader vers une dimension cosmique ou chimérique soit pour détecter des repères visuels qui nous sont familiers.

L'intangible motif est en définitive une œuvre équivoque, un véritable palimpseste de formes et de couleurs que sert l'appareil photo pour créer une esthétique « baroque » sculptée par la lumière. Serge Tousignant propose ici une expérience photographique qui raisonne *de facto* avec la pratique de la photographie surréaliste du début du XIXe siècle, s'éloignant ainsi définitivement des canons de la photographie comme témoin du réel. Réalisé sans trucages ni retouches en postproduction, les procédés opérés dans *L'intangible motif* rappellent également les superpositions utilisées dans les œuvres contemporaines

en réalité augmentée, naviguant entre des notions binaires telles que réalité et imaginaire, méditatif et réflexif, espace et temps, ou encore matérialité et immatérialité. Cette œuvre donne lieu à un véritable langage photographique développé par l'artiste au fil de sa carrière et qui l'incite aujourd'hui à tendre vers une exploration des procédés numériques.

[1] Pierre Dessureault, dir., *Serge Tousignant : parcours photographique = phases in photography* (Ottawa : Musée canadien de la photographie contemporaine, 1992), 32.

[2] Claire Gravel, « Serge Tousignant. Utiliser le chaos comme esthétique ou inversement » *Le Devoir*, 28 novembre 1988.

[3] Dessureault, *Serge Tousignant*, 32.

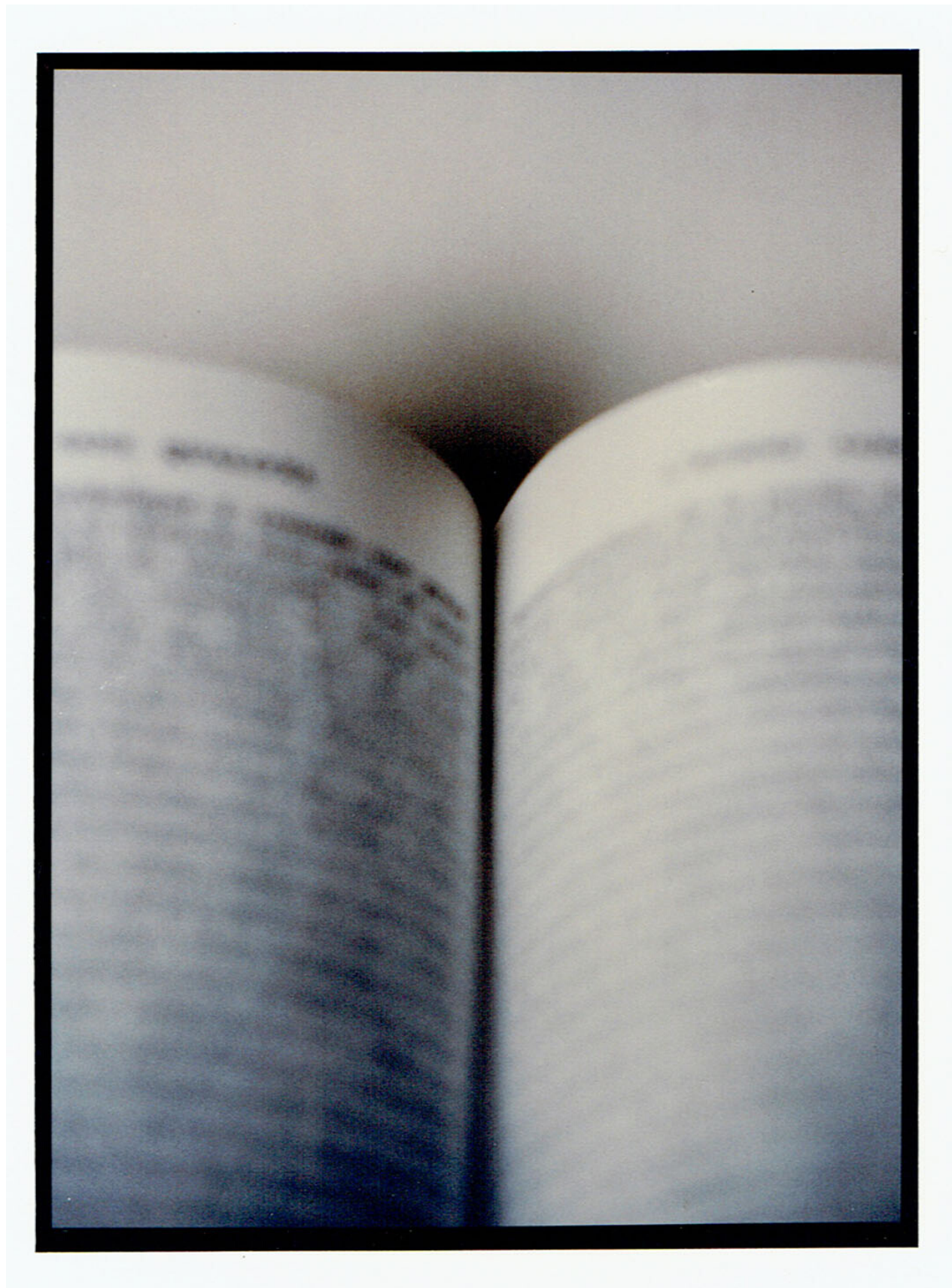
[4] Manon Lapointe, « Serge Tousignant : le regard photographique », *ETC*, n° 6 (1988) : 31, <https://id.erudit.org/iderudit/36329ac>.

[5] Dessureault, *Serge Tousignant*, 36.

[6] Sylvain Campeau, *Maquettes d'atelier : Serge Tousignant* (Chicoutimi : Séquence, 1992), 12.

[7] Dessureault, *Serge Tousignant*, 66.

[8] Emmanuel Gallant, « Nicolas Baier – Emmanuel Galland, De la peinture par téléphone », *Ciel Variable*, n°52, (2000), <http://cielvariable.ca/numeros/ciel-variable-52-objets-de-tous-les-jours/nicolas-baier-emmanuel-galland-de-la-peinture-par-telephone/>.



UN LIVRE QU'ON A LU EST UN LIVRE QUI NOUS APPARTIENT [1]

Marie-Eve Chamberland

L'art a cet extraordinaire pouvoir de nous faire rêver, de nous émerveiller, de nous surprendre et de nous pousser à nous questionner sur le monde qui nous entoure. Il y a parfois des œuvres qui nous interpellent vivement par leurs couleurs, leur mouvement et leur vivacité, alors que d'autres peuvent nous toucher tout autant et même parvenir à nous apaiser en raison de leur sensibilité, de leur calme et de leur douceur. Justement, ces trois derniers termes décrivent plutôt bien ce qu'on peut ressentir lorsqu'on se retrouve devant *Lecture no 3*, photographie réalisée en 1996 par Serge Tousignant. Celle-ci fait partie d'une série de douze œuvres, portant le titre *Lectures*, imprimées par procédé couleur Fujichrome. Au cours de sa longue carrière, Tousignant, qui fit de la photographie son principal médium artistique à partir du début des années 1970, a eu, à de nombreuses reprises, recours à la série photographique. Nous n'avons qu'à penser aux *Coins d'atelier*, créés entre 1972 et 1973, à la séquence intitulée *Ruban gommé sur coins d'atelier*, datant de 1973 et 1974, ou encore aux *Géométrisations solaires*, série réalisée en

1979. Dans ses *Lectures*, l'artiste s'est amusé à prendre plusieurs clichés de livres ouverts. Son objectif était de focaliser sur l'arête centrale de chaque ouvrage jusqu'à ce que le texte devienne complètement flou et illisible[2]. C'est précisément ce procédé qui contribue à donner un côté vaporeux, nébuleux et même un peu mystérieux à son œuvre *Lecture no 3*. Quelques mois à peine après sa création, celle-ci a été présentée au public une première fois à l'automne 1997 lors d'une exposition organisée par la Galerie Graff, située à Montréal, et de nouveau en 1998 à l'occasion de la Foire internationale d'art contemporain de Madrid en Espagne.

Le titre de la photographie, non pas lyrique ni poétique, mais au contraire très révélateur et pragmatique, est également digne de mention. C'est vers la fin des années 1960 et le début des années 1970 que Serge Tousignant développe un intérêt grandissant pour l'art conceptuel. Tel qu'il l'affirme lui-même, il ne se considère pas comme un photographe de sujet ou d'atmosphère, mais plutôt comme un

Lecture no 3, 1996
Impression Fujichrome
59 x 49 cm

photographe de concept, d'idée[3]. L'artiste ajoute aussi qu'il utilise la photographie pour construire des ensembles à partir d'objets référentiels et concrets[4]. Il semble donc parfaitement logique que les œuvres conceptuelles de Serge Tousignant portent un nom tout aussi conceptuel et évocateur, à l'image de *Lecture no 3*. De plus, Tousignant avoue qu'il préfère travailler avec des formes et des couleurs épurées, puisqu'elles ne représentent que des outils qui se doivent d'être au service de l'idée[5]. Dans *Lecture no 3*, on sent bien que c'est le concept, qui, d'ailleurs, se répète dans toutes les autres photographies de la série Lectures, qui prime sur tout.

De surcroît, ce qui est particulièrement intéressant avec cette œuvre photographique, c'est qu'elle témoigne de deux grandes constantes propres à la démarche artistique de Serge Tousignant, soit la lumière et la géométrie. En ce qui concerne la lumière, il ne fait aucun doute qu'elle occupe une place centrale dans la plupart des photographies réalisées par Tousignant, et ce depuis les années 1970. Comme il l'explique, l'artiste aime bien se servir des effets d'ombre et de lumière pour construire des mises en scène dans

ses œuvres[6]. Dans *Lecture no 3*, la lumière qui se reflète sur les pages du livre et l'ombre de l'arête centrale ainsi que celle projetée tout juste au-dessus de l'ouvrage viennent donner corps à l'image et sont toutes aussi importantes, voire plus, que l'objet qui est ici représenté. Avec une telle composition, on peut facilement s'imaginer l'artiste prendre plaisir à jouer avec son appareil photo afin de créer des flous équivoques et des jaillissements lumineux[7]. Dans cette œuvre, on sent également que Tousignant est parvenu à matérialiser la lumière, autrement dit à lui donner des formes et à la rendre concrète, presque palpable. À ce propos, voici ce que dira l'artiste sur ce qu'il considère être le matériau de base de son travail en photographie : « On voit comment la lumière envahit ces lieux que j'investis, comment elle s'accroche aux objets, comment elle nous permet de les dévoiler dans des contextes ambigus et mystérieux [...] »[8]. Par ailleurs, la projection de formes géométriques dans l'espace est un autre élément fondamental au cœur de la démarche de Tousignant, composante qui se reflète bien dans *Lecture no 3*. Même si on ne retrouve pas nécessairement de formes géométriques parfaitement définies dans cette photographie, telles que des cercles et des carrés, qui composent

très souvent les créations de l'artiste, on ne peut nier sa composition symétrique et rectiligne, avec ses deux pages de forme rectangulaire séparées en plein centre par une arête. Cette observation est encore plus frappante lorsqu'on place *Lecture no 3* à côté de la série des *Coins d'atelier*. Bien que le sujet des deux œuvres soit plutôt éloigné, on ne peut faire autrement que de constater que leur construction visuelle, très géométrique, est similaire. On peut aussi ajouter que, dans *Lecture no 3*, l'ombre projetée au-dessus de l'arête centrale semble former un triangle inversé, composante stylistique qui vient de nouveau faire allusion au monde de la géométrie. Encore une fois, ici c'est l'ombre et la lumière qui contribuent à la construction et à la mise en valeur des formes géométriques dans l'image. Tousignant, très ingénieux, s'est tout simplement servi de ces deux éléments pour composer et donner vie à son œuvre.

L'artiste ne s'en cache pas, il aime bien se laisser inspirer par le quotidien pour créer[9]. Il est fascinant de constater que sous sa perception, l'objet le plus banal peut se transformer en véritable objet esthétique, prêt à s'offrir à l'interprétation et à la créativité du spectateur[10]. Dans *Lecture no 3*, par le traitement de l'éclairage et des formes, Tousignant a

réussi à donner une profonde douceur et une certaine sensibilité à un simple livre, objet neutre et sans vie, presque froid. Dès les premières expositions de cette photographie au courant des années 1990, certains, à l'instar de René Viau, critique d'art et journaliste culturel, sont même allés jusqu'à affirmer que cette œuvre avait un fort penchant sensuel et érotique[11]. En effet, selon Viau, qui voit dans le livre ici représenté ainsi que dans les jeux d'ombre et de lumière de délicieuses et tentatrices rondeurs féminines, nous nous retrouvons sans contredit dans l'univers mental fortement sexué de la lecture[12]. Sans nécessairement parler d'érotisme pur, on ne peut tout de même pas nier l'ambiance très intime, voire sensuelle pour certains, qui se dégage de cette photographie, ambiance créée à la fois par les variations lumineuses et par le cadrage très serré de l'appareil photo, qui en vient même à brouiller les caractères typographiques. Lorsqu'on regarde cette image, il y a un effet de proximité qui se crée instantanément et, grâce à la lentille optique qui agit comme une loupe grossissante, nous avons véritablement l'impression de pénétrer dans une bulle intime et personnelle. Serge Tousignant, qui se décrit lui-même comme un grand lecteur et avoue aimer sentir la sensation

du papier sous ses doigts, a déjà dit : « Un livre qu'on a lu est un livre qui nous appartient »[13]. À travers une œuvre telle que *Lecture no 3*, l'artiste parvient à nous transmettre son rapport personnel et émotif avec la lecture et, surtout, nous invite d'une certaine manière à prendre possession, à notre tour, du livre ouvert qui s'offre délicatement à nous. En effet, on s'en retrouve tellement près qu'on peut presque s'imaginer le toucher, le feuilleter et sentir les pages se déplier sous nos doigts, un peu comme s'il était réel et qu'il nous appartenait.

Tous ces éléments nous confirment, encore une fois, que Serge Tousignant est un grand artiste capable de matérialiser l'immatériel, la lumière par exemple, de créer des volumes dans une œuvre en deux dimensions et de jouer brillamment avec nos perceptions. En parcourant ses différentes créations photographiques, on remarque également qu'il excelle dans l'art de donner vie à des objets inanimés, notamment grâce à des projections géométriques et à des éclats lumineux. Même après toutes ces années, Tousignant parvient encore avec brio à capter l'intangible et à le mettre habilement en scène dans ses œuvres.

C'est précisément ce qui explique pourquoi elles nous fascinent et nous émerveillent toujours autant.

[1] Conférence de l'artiste Serge Tousignant lors de sa communication à l'Université de Montréal dans la salle de classe le 15 janvier 2020.

[2] *Ibid.*

[3] François Normand, « Les géométrisations de Serge Tousignant chez Optica », *Trajectoires*, no 5, (1979) : 26.

[4] *Ibid.*, 26.

[5] Alain Parent, dir., « Serge Tousignant » dans *Périphéries*, (Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1974).

[6] Gilles Toupin, « Serge Tousignant : un trip de coins et de petits cubes » *La Presse*, 25 janvier 1975, 179.

[7] René Viau, dir., *Serge Tousignant : Ouragans, Tempêtes matinales, Lectures*, (Montréal : Galerie Graff, 1997).

[8] Claire Gravel, « Serge Tousignant : utiliser le chaos comme esthétique ou inversement » *Le Devoir*, 28 novembre 1988, 296.

[9] Alain Parent, dir., *Serge Tousignant : dessins, photos, 1970-74* (Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1975).

[10] *Ibid.*

[11] Viau, *Serge Tousignant*.

[12] *Ibid.*

[13] Conférence de l'artiste Serge Tousignant lors de sa communication à l'Université de Montréal dans la salle de classe le 15 janvier 2020.



Shop Art: US Open Boogie-Woogie, 2002
Photographie par procédé numérique montée sur aluminium
90 x 60 cm

SHOP ART : LA MISE EN SAC CITATIONNELLE

Mylène Lachance-Paquin

Shop Art: US Open Boogie-Woogie est une œuvre photographique créée en 2002 par Serge Tousignant. Cette pièce, qui n'est associée à aucune série du corpus de l'artiste, est très riche sur le plan iconographique. Ceci est dû au fait qu'elle comprend des références à un courant artistique, à un événement sportif, et, en plus, elle fait la citation d'une œuvre de Piet Mondrian. Avant de poursuivre, précisons que dans le domaine des arts visuels, la pratique de la citation est définie comme « le déplacement d'une œuvre source dans l'œuvre d'accueil [...] »[1]. De ce fait, pour pouvoir apprécier entièrement l'œuvre dont il est ici question en lien avec son contenu aux références historiques et populaires, il faut analyser chacune des trois composantes mentionnées ci-dessus.

Le premier point à souligner est le fait que la première portion du titre de l'œuvre (*Shop Art*) rappelle le terme *Pop art*, car ces deux énoncés sont presque identiques sur le plan phonétique. Effectivement, on constate que le même nombre de graphèmes compose les deux locutions et que le second terme de celles-ci est « art ».

Toutefois, pour bien saisir la pertinence du lien entre l'œuvre de Tousignant et celles créées dans au sein de la « culture pop »[2], il faut dépasser l'observation de ces assonances et se pencher sur les dimensions intéroceptives de l'œuvre. Suivant cette idée, on note que la présence de couleurs vives et saturées dans le dessin mis en sac par Tousignant rappelle les gammes chromatiques des œuvres de Roy Lichtenstein ou d'Andy Warhol.

Puis, en s'intéressant à la valeur historique inhérente à *Shop Art : US Open Boogie-Woogie* et aux œuvres issues du *Pop art*, on peut soulever le fait que celles-ci mettent en lumière un contexte sociétal marqué par des bouleversements dans les habitudes de consommation. En effet, le *Pop art* a vu le jour entre 1950 et la fin des années 1960, alors que « le monde occidental découvrait la consommation de masse »[3] qui était en pleine croissance. Ce contexte se reflétait à travers de grandes transformations dont une phase d'industrialisation majeure. Les biens de consommation produits à la chaîne étaient devenus identiques et reproductibles. Ce

contexte a inspiré les artistes pop tels Andy Warhol[4] dans la réalisation de ses œuvres sérigraphiées.

À l'instar de ce dernier, Tousignant porte un regard sur les transformations sociétales de son époque à travers *Shop Art : US Open Boogie-Woogie*. En effet, l'artiste aborde l'idée selon laquelle, au moment de la création de son œuvre, l'art était parfois « mis en sac » [5] et prêt à être consommé. Alors que les œuvres créées dans le courant *Pop Art* prennent tout leur sens quand on les replace dans leur épistémè d'origine, *Shop Art : US Open Boogie-Woogie* a une grande portée lorsqu'on l'analyse selon l'époque de réception de l'œuvre, c'est-à-dire en fonctions des enjeux sociaux environnementaux qui nous sont contemporains. Alors, on note que le sac utilisé pour emporter l'œuvre dessinée est un sac à usage unique fait de plastique. On reconnaît ce type de sac qui est maintenant banni de plusieurs commerces et municipalités à cause de son empreinte écologique néfaste. En définitive, ledit sac photographié par Tousignant permet de faire le lien entre la masse plastique polluant entre autres les océans, le prêt-à-consommer, le suremballage, les enjeux écologiques actuels et la société de consommation dans laquelle nous vivons.

Deuxièmement, il est pertinent de se pencher sur les caractéristiques formelles du dessin mis en sac par Tousignant, qui est composé entièrement de lignes droites. Ces dernières se croisent perpendiculairement formant deux rectangles disposés de part et d'autre d'une ligne médiane centrée. Puisque le titre de l'œuvre comprend le nom *Us Open*, on comprend que le dessin représente un terrain de tennis stylisé, voir, un « terrain de tennis impossible »[6]. De ce fait, on constate que tout comme Warhol faisait référence à des vedettes iconiques dans ses œuvres, Tousignant a choisi de citer le tournoi de tennis le plus couru et prestigieux pour faire allusion à ce sport à travers son œuvre. Ce qui, une fois de plus, permet de faire un lien entre *Shop Art : US Open Boogie-Woogie* et le *Pop Art*.

Dans un troisième et dernier temps, on note que Tousignant fait la citation d'un autre élément qui jouit d'une grande reconnaissance. Il s'agit de *Broadway Boogie-Woogie*, une œuvre tardive de Piet Mondrian. Ce clin d'œil à Mondrian raisonne à travers les éléments intéroceptifs et formalistes tels que des lignes de couleurs vives qui se croisent perpendiculairement formant des plans de couleur carrés et rectangulaires[7].

Dans un autre ordre d'idées, il est pertinent de souligner que certains aspects extéroceptifs de *Shop Art : US Open Boogie-Woogie* contribuent à brouiller les repères visuels du regardeur, car l'œuvre est une impression montée sur aluminium ; un support très mince qui ne requiert l'ajout d'aucun encadrement. De ce fait, l'œuvre n'est pas séparée du mur qui l'accueille par une moulure. Elle semble donc y prendre place réellement ; comme si le dessin ainsi que le sac qui le comprend étaient réellement devant nous. Ainsi, *Shop Art : US Open Boogie-Woogie* ne s'intègre pas de manière typique à la démarche de l'artiste qui s'intéresse habituellement à la perception oculaire qui peut être déjouée. En effet, Tousignant aborde généralement à travers ses œuvres la matérialité, la lumière et la perception visuelle des objets, de manière à interroger le « rapport entre la réalité objective et les effets du geste créateur »[8].

L'analyse de *Shop Art : US Open Boogie-Woogie* est intéressante puisqu'elle permet de mettre en relation des courants et des époques. À travers cet élément important de l'œuvre inédite analysée ici, on peut constater qu'elle est en fait représentative de l'interdisciplinarité qui caractérise la démarche de Tousignant,

car l'artiste marque son travail par une perspective exploratoire, voire audacieuse. En effet, Tousignant affirme s'être toujours laissé guider par ses œuvres pour avancer dans ses travaux. Demeurant perpétuellement attentif à leurs caractéristiques intrinsèquement renouvelées[9], Tousignant imagine des œuvres qui lient en elles les nombreux champs des arts visuels tels qu'on peut l'observer dans *Shop Art : US Open Boogie-Woogie*. C'est ainsi que le travail de Tousignant demeure à l'antipode de la redondance et reflète plutôt les divers instants de ses recherches.

[1] Claire Lefebvre, « Analyse du phénomène citationnel dans l'œuvre Portrait (Futago) de l'artiste japonais Yasumasa Morimura ». (Mémoire de M. A., Université du Québec à Montréal, 2006), 29.

<https://archipel.uqam.ca/3230/1/M9607.pdf>

[2] Tilman Osterwold, *Pop art* (Paris : Taschen, 2011), 6.

[3] Bernard Lévy, « Pop art Les images d'une génération Pop Art, Musée des beaux-arts de Montréal jusqu'au 24 janvier 1993 », *Vie des Arts* 37, n° 149 (2020) : 8, <https://www.erudit.org/fr/revues/va/1992-v37-n149-va1148453/53624ac.pdf>.

[4] Osterwold, *Pop art*, 11

[5] Conférence de l'artiste Serge Tousignant lors de sa communication à l'Université de Montréal dans la salle de classe le 15 janvier 2020.

[6] *Ibid.*

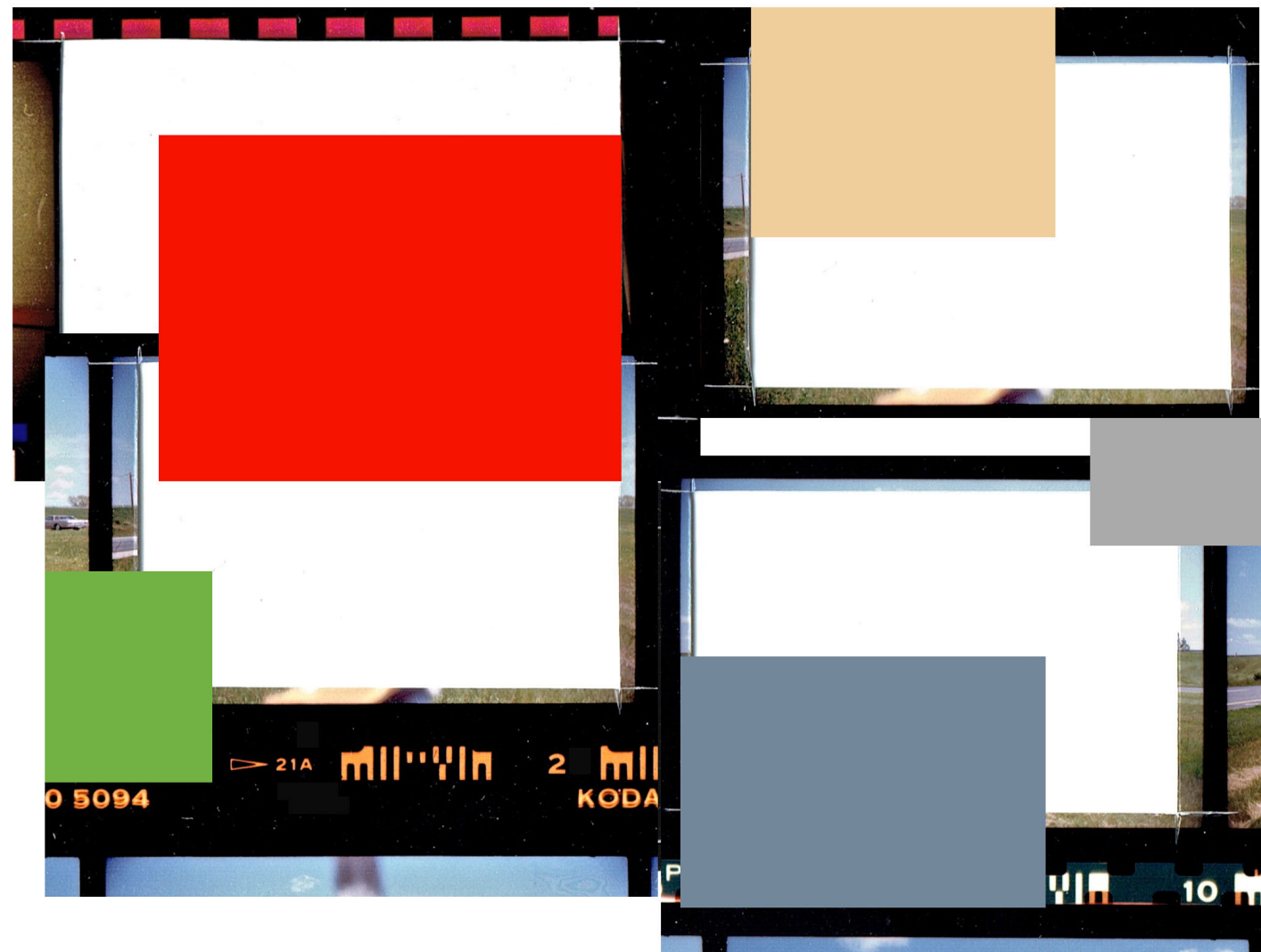
[7] Marty Bax, *Mondrian ; complet* (Paris : Hazan, 2002), 19.

[8] René Viau, « Serge Tousignant : photos floraisons », *Vie des Arts* 39, n° 156 (1994) : 24, http://viedesarts.com/Archives/v039n0156_va1158911/v039n0156p024-026_53500ac.pdf.

[9] Conférence de l'artiste Serge Tousignant lors de sa communication à l'Université de Montréal dans la salle de classe le 15 janvier 2020.

(DÉ)COMPOSITION HYBRIDE

Carla Cruz



Folio au carré rouge (d'après Highway confidential, 1985), 2015
Photographie par procédé numérique sur papier
83 cm x 100 cm

Le vocabulaire géométrique et le médium photographique n'ont jamais cessé d'inspirer Serge Tousignant qui, en 2015, explore davantage le terrain des expérimentations formelles et conceptuelles dans le cadre de la série Folio. Aux planches-contacts de photographies analogiques antérieures sont superposés, par intervention numérique, des carrés aux couleurs saturées et aux tailles variées. À mi-chemin entre ce qu'il reste des souvenirs et ce que les formes informatisées ajoutées viennent combler, une question persiste : que cache le travail rétrospectif et autoréférentiel de l'artiste montréalais ?

Folio au carré rouge (d'après Highway confidential, 1985), est une photographie par procédé numérique sur papier, réalisée en 2015 à partir de bandes de pellicules recyclées. Autrefois utilisées dans les maquettes lors du processus expérimental et créatif de l'artiste, les planches-contacts sur papier photosensible qui avaient été taillées selon un cadrage précis, sont ici reprises, agrandies par numérisation, puis disposées sur un arrière-plan blanc. Les

traces de découpe des vignettes format 24 x 36 millimètres témoignent de ce qui a été ôté, car sélectionné par Tousignant pour servir dans d'autres réalisations[1]. Des images capturées au cours de voyages en Caroline du Nord, il ne subsiste que les vides des perforations. Nonobstant, les quelques millimètres de bandes de lecture restants laissent deviner par endroits un paysage naturel verdoyant, une voiture grise, des poteaux électriques et, comme le titre l'indique, une autoroute par une journée ensoleillée.

D'un point de vue formel, les planches-contacts incarnent la matérialité inhérente au film photographique (Kodak, couleur, 135 millimètres) rendue visible et partant, l'aboutissement du langage artistique et plastique de Serge Tousignant au fil des ans. Pour ce qui a trait à l'examen analytique de l'œuvre, plusieurs caractéristiques du langage de l'artiste ressortent. D'abord, les débris de bandes de film, restes des maquettes photographiques[2], sont assemblés de manière à reproduire le motif récurrent de la grille séquentielle qu'il maîtrise depuis les

années 1960. Cette structure globale soutient l'œuvre et lui permet de se dérouler comme on déroulerait le temps, lui conférant ainsi une temporalité et un certain dynamisme. Ensuite, la reformulation de ces instants quotidiens cristallisés par leur documentation permet d'introduire deux notions : la rétrospective et la citation. La première implique de poser sur les œuvres du passé et sur les souvenirs un regard tantôt mélancolique, tantôt critique[3]. La progression de sa propre production artistique y est analysée en revoyant ou en réévaluant le passé. La seconde induit que, par ce procédé autoréférentiel qui réutilise ses anciennes créations datant de 1985, Tousignant renvoie à lui-même : *Folio au carré rouge (d'après Highway confidential, 1985)* est une photographie de photographies. Par ailleurs, le temps a chargé ces images d'un sens nouveau. Un sens qui, en raison des soustractions, se veut néanmoins énigmatique et subjectif. Chaque vide créé par le retrait interroge sur ce qui n'est plus — mais aussi sur ce qui subsiste — exaltant de cette façon l'imagination des regardeurs à une profusion de possibilités. En ce sens, même s'il ne demeure qu'un échantillonnage de la réalisation, l'évolution de la réflexion à laquelle se livre le photographe est dévoilée, à l'exemple d'un

travail préparatoire ou d'un *work in progress* que l'on observe depuis les coulisses.

Disposés au premier plan, les motifs géométriques, aux couleurs et aux dimensions diverses semblent se détacher des planches-contacts pour créer l'illusion de relief, faisant ainsi alterner la perception des spectateurs entre réalisme et abstraction. Cinq carrés (vert, beige, gris, anthracite et rouge) ajoutés ultérieurement en 2015 avec le logiciel Photoshop viennent animer l'ensemble. Si cette manipulation numérique n'est aucunement liée avec les lieux visibles en arrière-plan, il semble pourtant que ces éléments aient été extraits des bribes de photographies analogiques de fond à l'instar de pixels monochromes élargis.

Aussi, depuis les séries *Liquides colorés* (2010) et *Totem* (2012), une importance est accordée à l'aspect chromatique sans pour autant que celui-ci soit le propos prééminent. Le motif des formes non-figuratives revient quant à lui régulièrement dans la production de Serge Tousignant et rappelle sans équivoque les compositions abstraites de Piet Mondrian dont il s'inspire en essayant

d'atteindre un équilibre par le jeu sur les variations de taille des carrés perforés ou numériques, sur les lignes verticales et horizontales qui organisent l'espace, et sur l'épuration de la couleur autant que possible. Bien qu'ils aient tous la même valeur, le carré rouge, légèrement excentré vers la partie supérieure gauche de la photographie, semble mis en exergue. Seule composante de couleur pure, il attire l'œil des regardeurs et donne son nom à l'œuvre.

En outre, le montage par procédé numérique reflète la diversification et l'adaptation de l'artiste face aux nouveaux médiums de son époque, tout comme sa multidisciplinarité perpétuelle dans la tentative de répondre aux problématiques artistiques. À cet égard, l'outil numérique procuré par les nouvelles technologies pourrait également être corrélé avec la découverte d'une technique originale et contemporaine pour peindre des paysages naturels puisque les formes élémentaires sont disposées comme des aplats de couleur qui viendraient rehausser l'ensemble. En effet, les opérations numériques subséquentes aux images analogiques paraissent flotter au-dessus des planches-contacts et suggèrent une tridimensionnalité qui les

détache de la surface plane comme plusieurs feuilles usagées, en l'occurrence des folios, que l'on aurait superposées les unes sur les autres, année après année.

Dans *Folio au carré rouge (d'après Highway confidential, 1985)*, il est avant tout question d'équilibre entre photographie et peinture ; analogique et numérique ; passé et présent ; oubli et mémoire ; tangible et virtuel ; récupérations et nouveautés. Pour preuve, les fragments laissés par les vides et les greffes apportées par les pleins sont positionnés dans l'espace selon des rapports étudiés au sein ce que de nombreux auteurs ont déjà qualifié de « tableau photographique ». Somme toute, ce que recèle la production sérielle rétrospective et autoréférentielle de *Folio*, c'est la mise en relation entre fragmentation poétique de l'image analogique et matérialité de l'image numérique dans un dialogue entre diverses plasticités.

Cette hybridation[4] de deux médiums en symbiose offre un retour sur les étapes consécutives et évolutives de sa carrière. L'œuvre a d'ailleurs été présentée à deux reprises dans le cadre d'expositions rétrospectives individuelles : Serge

Tousignant : Géométrie variable à la galerie Graff de Montréal du 17 mars au 16 avril 2016 puis *Serge Tousignant. Exposés de recherche* à VOX, Centre de l'image contemporaine à Montréal du 13 avril au 23 juin 2017.

À son habitude, le propos exprimé par Serge Tousignant met en lumière les principes de conception et les idées à l'origine de sa démarche plutôt que le résultat comme l'expliquait René Viau, en 1994 : « Nous entrevoyons sous nos yeux, en une fulgurante ouverture télescopée, tout autant le processus-même de la création que ses sources et sa résultante »[5]. C'est pourquoi, en reprenant les pistes de recherche issues d'instantanés éphémères matérialisés par l'enregistrement, et en les recouvrant partiellement de quadrilatères par l'intermédiaire d'un procédé virtuel sur ordinateur, l'artiste parvient à proposer photographiquement deux grilles de lecture : la première, composée des vignettes de planches-contacts incomplètes, et la seconde, constituée de carrés mobiles immatériels. Finalement, l'ensemble relève de la subjectivité des spectateurs et de leur capacité à réinventer les pièces manquantes ou rapportées pour embrasser la réflexion de Tousignant.

[1] Sylvain Campeau, *Chambres obscures. Photographie et installation* (Laval : Éditions Trois, 1995), 69.

[2] Marie J. Jean, dir., *Serge Tousignant : exposés de recherche* (Montréal : VOX Centre de l'image contemporaine, 2018), 50.

[3] Campeau, *Chambres obscures*, 66.

[4] Alexis Desgagnés, « L'analogique et le numérique dans la photographie actuelle : une histoire sans fin », *ETC*, n° 90, (2010) : 9.

[5] René Viau, « Serge Tousignant : photos floraisons », *Vie des Arts* 39, n° 156 (automne 1994) : 26, http://viedesarts.com/Archives/v039n0156_va1158911/v039n0156p024-026_53500ac.pdf.

LE JEU SOUS TOUTES SES FORMES

Rachel Brideau



La cour de récréation de l'École Saint-Clément-de-Viauville où j'ai fait ma première année scolaire en 1948, 2015
Photographie par procédé numérique au jet d'encre sur papier
70,5 x 86,5 cm

La cour de récréation, une aire de jeu normalement grouillante de vie est pourtant inhabitée dans l'œil photographique de Serge Tousignant. Dans son œuvre *La cour de récréation de l'École Saint-Clément-de-Viauville où j'ai fait ma première année scolaire en 1948* réalisée en 2015, l'artiste revisite la cour d'école de son enfance. Bien que le titre suggère une approche autobiographique, c'est avant tout l'exploration formelle et optique de ce lieu qui motive Tousignant. La photographie de la cour d'école n'appartient à aucune série, elle est unique dans sa production. Cependant, elle est représentative de sa démarche artistique et de plus de 50 ans de recherches sur la lumière, la géométrie et les ambiguïtés de perception au travers des médiums picturaux, sculpturaux et photographiques.

D'apparence minimaliste, *La cour de récréation de l'École Saint-Clément-de-Viauville où j'ai fait ma première année scolaire en 1948* représente une partie de la cour d'école actuelle où l'on retrouve une remise bleue et un grand cercle blanc au sol. Chaque élément de la composition fait

écho à une période ou une préoccupation artistique de Tousignant. Tout d'abord, la clôture en arrière-plan opère en tant que séparation réelle du lieu entre la cour d'école et les appartements. Néanmoins, cette clôture en grillage métallique est visuellement intéressante pour Serge Tousignant dont la pratique artistique autrefois lyrique et gestuelle dans les années 1960, s'est rapidement tournée vers l'abstraction géométrique et le motif de la grille[1].

Placée devant le grillage, se trouve une remise au toit en pente d'un bleu outremer uniforme. Son revêtement extérieur, ondulé comme celui d'un conteneur, produit des lignes verticales qui accentuent sa forme particulière. D'étranges hublots blancs sur la façade et sur la porte blanche rappellent le disque elliptique au sol. Cette remise fortuite de la cour de récréation a possiblement intéressé l'artiste par sa forme géométrique trapézoïdale et sa couleur très saturée. Il ressemble aux sculptures de Tousignant des années 1967-74, époque à laquelle il utilise des matériaux industriels et développe sa

curiosité pour les effets optiques et perceptuels[2]. La remise correspond aussi aux réflexions chromatiques de Tousignant depuis les années 2000 quand il adopte la photographie numérique. Cette période qui précède de peu *La cour de récréation de l'École Saint-Clément-de-Viauville où j'ai fait ma première année scolaire en 1948* est marquée par des séries qui sont modifiées à l'ordinateur et dans lesquelles l'artiste juxtapose des carrés de couleur virtuelle à ses photographies d'origine. Dans le cas présent, la cour d'école ne comporte aucune modification numérique, mais le bleu soutenu de la remise rappelle ces carrés virtuels des photographies chromatiques et conceptuelles des années 2010[3].

Cette remise indique également que le point de vue est légèrement décalé vers la droite et positionne le disque blanc au centre de la composition. Malgré la tridimensionnalité évidente de la remise bleue, la photographie semble aplanie et bidimensionnelle comme le support papier sur lequel elle est imprimée. Le cercle blanc sur le sol est une anamorphose. Sa forme elliptique est due à une déformation optique du cercle par la position de l'artiste lors de la captation photographique. Ce jeu

entre planéité et volume était l'enjeu principal des pliages lithographiques de l'artiste en 1967-1974[4]. Ainsi, le disque accentue la planéité de l'œuvre, mais il est aussi très important dans la démarche de l'artiste Serge Tousignant. Dans cette cour de récréation, le cercle fait office d'ajout ludique ou décoratif sur l'asphalte, mais il n'est pas sans rappeler les nombreuses sphères qui peuplent les œuvres de Tousignant.

L'immense ellipse blanche réfère aussi à une autre préoccupation majeure de l'artiste, la lumière. En effet, le cercle semble être illuminé de l'intérieur. Pour Tousignant, la lumière représente la matérialité même de la photographie. Dès sa première série photographique intitulée *les Coins d'atelier* (1972), il explore les variations lumineuses autant en intérieur avec une source lumineuse artificielle qu'en extérieur avec la lumière naturelle[5]. Dans l'œuvre de la cour de récréation, la lumière du soleil est très puissante et uniforme. L'effet combiné de cette lumière vive et la couleur blanche très intense du cercle donnent l'illusion que ce disque à l'allure lunaire a été ajouté dans l'espace par un procédé numérique. Ce phénomène naturel observé par Tousignant accentue

l'ambiguïté de perception présente dans l'œuvre en raison de la lumière blanche réfléchi sur le cercle.

L'œuvre *La cour de récréation de l'École Saint-Clément-de-Viauville où j'ai fait ma première année scolaire en 1948* est en dialogue constant avec les réflexions de Tousignant. C'est une œuvre isolée dans son corpus autant par le titre très explicite que par l'aspect autobiographique qui s'en dégage. Toutefois, la cour de récréation n'est aucunement nostalgique ou métaphorique de l'enfance de l'artiste. Elle est une continuation de ses intérêts pour la matérialité photographique, la géométrie, les jeux d'espace, l'illusion et fait écho à de nombreuses périodes antérieures de sa démarche artistique.

La cour de récréation de l'École Saint-Clément-de-Viauville où j'ai fait ma première année scolaire en 1948 a été exposée qu'une seule fois à la Galerie Graff en 2016 lors de l'exposition *Géométrie variable*. Cette œuvre photographique revisite non seulement un lieu et des caractéristiques formelles, elle intègre aussi la notion de temporalité qui était fortement présente dans les séries photographiques séquentielles des années 1970-1980[5]. Il s'agit donc d'une pure

coïncidence si la cour d'école redécouverte 67 ans plus tard par Serge Tousignant correspond à ses préoccupations artistiques actuelles.

[1] France Gascon et Réal Lussier, dir., *Repères : art actuel du Québec* (Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1982), 104.

[2] Jean-Pierre Latour, *Serge Tousignant : indices : études et maquettes*, Centre d'exposition de l'Université de Montréal ; *Signalements : œuvres formelles et géométriques*, Galerie Graff, Montréal (Montréal : Éditions Graff, 2000), 10.

[3] Alexis Desgagnés, « L'analogique et le numérique dans la photographie actuelle : une histoire sans fin », *ETC*, n° 90, (2010) : 8-9

[4] Latour, *Serge Tousignant*, 13.

[5] Sylvain Campeau, *Chambres obscures. Photographie et installation* (Laval : Éditions Trois, 1995), 70.

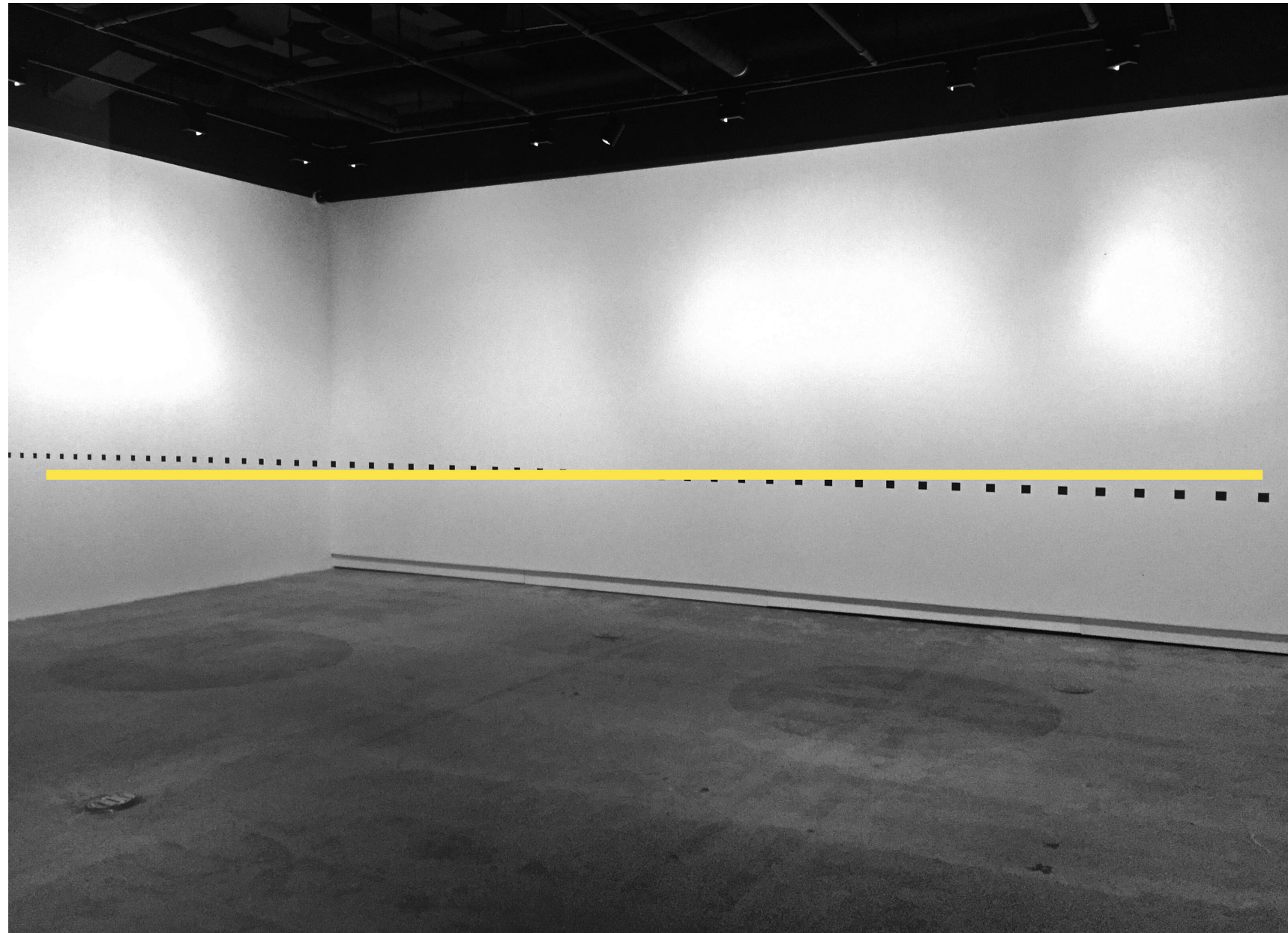
REFLET DE L'ARTISTE DANS SON ŒUVRE PHOTOGRAPHIQUE PARALLÈLE JAUNE 2-22/VOX

Gabrielle Côté

De ce parcours de recherches et d'expérimentations qu'a entamé Serge Tousignant il y a de cela quelques décennies, l'œuvre photographique *Parallèle jaune 2-22/VOX* émerge en 2017. S'identifiant comme artiste multidisciplinaire, il privilégie dès les années 1970 la photographie comme médium d'expression dans sa démarche artistique. Cela lui permet notamment de repenser avec ingéniosité le médium au fait des phénomènes de perception, ce qui, comme le mentionne Pierre Dessureault : « le contraint à effectuer une synthèse de plus en plus poussée de ses préoccupations antérieures [...]. »[1] Depuis, la lumière, motif primordial, et la matérialité photographique sont des considérations omniprésentes dans sa production artistique. Ainsi, les propres réalisations de l'artiste l'entraînent à explorer et repenser l'art. Il n'est pas étrange d'apercevoir des échos dans son travail puisqu'une œuvre peut l'amener à une nouvelle par succession. En ce sens, toute production se termine par une

création nouvelle. À travers cette ligne directrice, il est intéressant de considérer par quels moyens l'œuvre présentée s'inscrit dans le parcours de Serge Tousignant, tout en étant rupture et continuité.

L'avènement du centre d'artiste *Véhicule Art* en 1972, inscrit l'artiste, qui en est un des membres fondateurs, dans ce désir de promouvoir les pratiques conceptuelles. Néanmoins, comme le mentionne Marie-Josée Jean, c'est précisément en 1975 que l'artiste est associé à l'émergence de l'art conceptuel au Québec lorsqu'il présente au Musée d'art contemporain de Montréal ses expérimentations photographiques sous l'exposition *Dessins-photos, 1970-1974*[2]. Dès lors, l'illusion de la perspective qu'il avait expérimentée en sculpture est transposée dans ses recherches sur le médium photographique. En art conceptuel, l'essentiel c'est l'idée qui réclame l'engagement intellectuel. *Parallèle jaune 2-22/VOX* matérialise un moment où les formes et les lignes perturbent et



Parallèle jaune 2-22/VOX, 2017
Photographie par procédé numérique au jet d'encre sur papier
43 x 53,5cm

faussent le regard. L'idée des jeux d'illusions, des jeux de regards, est ce qui a capté l'attention de l'artiste pour prendre une photographie. C'est-à-dire que la perspective de la salle donnée par le point de vue, derrière une vitrine, joue avec une ligne en pointillé collée sur celle-ci. La ligne pourtant à l'horizontale semble déviée donnant l'impression d'être en parallèle avec la ligne de rencontre du sol et du mur selon l'effet de perspective. Pourtant, ces deux lignes formelles ne sont pas parallèles : l'œil s'est pris au jeu d'illusion. D'ailleurs, la ligne jaune, ajoutée numériquement, scinde en deux la photographie. Cette ligne évoque l'aspect architectural de la salle qui se définit par des formes droites et, surtout, l'horizontalité prétendue de la ligne pointillée si l'on regarde par la vitre de façon frontale plutôt qu'en biais. Par surcroît, l'artiste fausse la réalité de l'espace. En observant la photographie, la salle semble grande et de plafond haut. C'est à la suite du démontage d'une exposition rétrospective importante au Centre VOX portant le titre *Serge Tousignant : exposés de recherche* en 2017 qu'il capte en photographie la première salle du parcours scénographique. Il n'y a aucun référent visuel de grandeur pour évaluer l'échelle,

la salle est vide. Pourtant, l'espace est en réalité petit, soit bien moins grand que ne le laisse paraître la photographie. L'artiste réfléchit au moyen d'exprimer, à l'aide du médium photographique, son idée des jeux d'illusions et en cela, l'œuvre est conceptuelle.

Parallèle jaune 2-22/VOX est alors nécessairement issue d'une exposition rétrospective sur Serge Tousignant. Cette exposition, proposant une synthèse des expositions marquantes de sa carrière, amène aussi à la création d'une nouvelle œuvre. C'est un aboutissement d'autant plus fructueux, représentatif de sa démarche qui se renouvelle constamment par le passage d'une œuvre imbriquée à une autre dans son processus créatif et d'expérimentations. Nécessairement, cette photographie est autobiographique d'une part en étant ainsi subséquente de sa méthode de création et d'autre part en préservant une image de cette exposition marquante dans sa carrière. À l'évidence, la contribution du monde muséal pour la diffusion et, de manière réflexive, pour la production de son art est grandement importante. En effet, comme le mentionne Marie-Josée Jean, les œuvres de l'artiste sont généralement produites dans une perspective d'exposition[3]. Il est apparent

que *Parallèle jaune 2-22/VOX* fasse écho à ses premières expérimentations photographiques dont *Un coin d'atelier* de 1972-73. Le motif de son atelier, des murs ou des coins de murs est récurrent dans sa production artistique. Primordial, son atelier est son lieu de création et d'inspiration tout comme la consécration d'exposition muséale de son travail. Le rapprochement présenté est en partie formel, mais essentiellement porté par l'idée de l'ancrage qu'a l'artiste avec ses sources d'inspiration. Ses propres œuvres l'amènent, parfois indirectement, à d'autres créations. D'ailleurs, la décision d'apporter une modification sur la photographie par un filtre noir et blanc n'est pas sans conséquence, cela permet d'insister sur cette analogie aux premières photographies de sa production. Les modulations de lumière et d'ombre sont aussi constitutives de son intérêt persistant porté au médium photographique. La définition de la matérialité photographique, pour Serge Tousignant, c'est la lumière. Comme le mentionne Denis Rioux : « la lumière dans l'expérience de voir serait à concevoir comme une texture ou un motif constitué lui-même d'une multitude de particules de clartés tonales. Ce serait alors dans cette relation particulière, en photographie, que se trouve la véritable analogie au réel »[4]. Dans l'œuvre, la

lumière, intangible, est paradoxalement ce qui est tangible par sa matérialité. *Parallèle jaune 2-22/VOX* ne fait pas abstraction de cette préoccupation importante dans le parcours de l'artiste.

Constamment en quête de renouvellement du médium photographique, il y a quelques années l'artiste est revenu sur un de ses préceptes. Auparavant, son intention a toujours été de ne jamais altérer ses photographies par des manipulations numériques. Cependant, le numérique va s'insérer tranquillement dans son œuvre comme par une succession évidente dans sa production. En continuité avec ses renouvellements, la ligne jaune dans *Parallèle jaune 2-22/VOX* est bien un ajout numérique. Une même boucle se produit en 2017 avec l'œuvre présentée. En cela de nouveau, l'image est captée, non pas par un appareil photographique professionnel, mais par l'iPhone de l'artiste. Par le fait même, la photographie imprimée en tirage unique de grand format présente une certaine quantité de bruit dans l'image. En ce sens, l'aspect conceptuel de l'œuvre se distingue de façon évidente. L'idée est prioritaire à la forme matérielle. C'est ce que l'artiste veut donner à voir qui est important et non le médium photographique en soi puisqu'il n'est que le moyen d'expression de son idée.

Essentiellement, l'art de Serge Tousignant, sans omettre *Parallèle jaune 2-22/VOX*, reflète une prééminence du concept sur l'objet d'art. Néanmoins, cherchant continuellement à se renouveler, cela ne l'empêche pas de régulièrement pousser sa réflexion sur le médium photographique. Les phénomènes de perception et les effets de lumières qu'il observe, parfois par hasard, précèdent la création de ses œuvres. Avec l'aboutissement de l'exposition chez VOX surgit une nouvelle œuvre autobiographique promettant le début de nouvelles créations. Dans tous les cas, comme l'artiste le présente : « Mes œuvres étaient et sont toujours le fruit d'une réflexion et d'expérimentations, un jeu conceptuel, un miroitement de moi-même circonscrit dans une aventure continue »[5]. *Parallèle jaune 2-22/VOX* est à l'égal d'une synthèse de l'artiste Serge Tousignant, de ses préoccupations, de ses expositions, de ses expérimentations et de ses regards portés sur le monde.

[1] Pierre Dessureault, dir., *Serge Tousignant : parcours photographique = phases in photography* (Ottawa : Musée canadien de la photographie contemporaine, 1992), 9.

[2] Marie J. Jean, « Composer une exposition » dans *Serge Tousignant : exposés de recherche*, dir. Marie J. Jean (Montréal : VOX Centre de l'image contemporaine, 2018), 18.

(3) *Ibid.*, 11.

[4] Denis Rioux, dir., *La matérialité photographique* (Montréal : Éditions La Castiglione, 2020), 3.

[5] Luc Béland et Danièle Chouinard, dir., *L'art bouge: un regard sur les (seventies)* (Montréal : Maison de la Culture Côte-des-Neige, 1990), 48.

CAPTER L'INTANGIBLE

Mathilde Saint-Jean

La photographie s'est véritablement inscrite dans le corpus de Serge Tousignant comme étant l'une de ses techniques de prédilection. Fasciné par la manière dont la lumière se module au gré des points de vue, mais aussi par la façon bien particulière qu'a la photographie d'altérer la réalité, l'artiste a exploré différentes façons de faire voir au public les illusions de la vie réelle. Notamment connu pour sa série photographique sur les *Coins d'atelier* (1972-74), Tousignant s'est souvent servi de son chez-soi d'artiste pour en faire des œuvres d'art. Capturant les aléas de la lumière au quotidien très tôt dans sa carrière, on remarque plus récemment dans sa production, un retour progressif aux photographies qui font état de son intimité en tant qu'artiste. En effet, son atelier se dévoile au public comme un véritable terrain de jeu, et ce, plus particulièrement encore dans l'une de ses plus récentes réalisations : *L'ADN des étoiles* (2017).

Cette œuvre jusqu'alors inédite n'est pas sans rappeler les impressions lumineuses de *Réflexion intérieure* réalisée en 1983. Près de 35 ans plus tard, Tousignant

revient au public avec ce qui lui sert de leitmotiv depuis des années dans sa production artistique : les modulations d'ombres et de lumières. Ici, l'évènement photographique semble tout aussi fortuit à peu de choses près. Le diptyque présente deux vues de son atelier où du matériel d'artiste a été disposé contre les murs. L'image de gauche présente une porte, un escabeau ainsi qu'un petit tabouret de métal. Celle de droite, plus chargée, reprend formellement les lignes horizontales suggérées par son image sœur. Sur les deux photos, de petits points de lumière viennent consteller d'intérêt ce qui peut au premier abord sembler n'être qu'un simple mur d'atelier. La source même de ces petites étoiles n'est pas présente dans ni l'une ni l'autre des photos qui composent le diptyque. Elle se trouve hors du champ de vision cadré par l'appareil et son artiste. Un élément commun autre qui, au gré de la créativité de Tousignant, s'est vu prendre forme dans la lumière. Or, ne pas connaître visuellement la source exacte de cette lumière suggère une intangibilité de ce qui crée finalement la lumière et par la même occasion, de L'ADN de la lumière ou dans ce cas-ci, des étoiles. C'est



L'ADN des étoiles, 2017

Photographie par procédé numérique au jet d'encre sur papier, montée sur carton archive

Diptyque, 61 x 164 cm (l'ensemble)

Deux éléments de dimensions identiques : 58,5 x 75 cm

en fait une boule miroir frappée par la lumière du soleil qui est venue recréer cet étonnant ciel étoilé[1]. La photographie de gauche présente l'essentiel de son univers : son mur d'atelier et trois objets qu'on peut assez communément retrouver dans cet espace. À droite, le matériel fait état de ce qui lui est nécessaire pour créer et constitue une sorte d'ADN conceptuel de son travail d'artiste.

Somme toute assez monochrome dans son approche, ici plus particulièrement, l'artiste présente une idée selon laquelle la lumière devient révélatrice et fixatrice de ces choses disposées çà et là. Où, dans des espaces de clair-obscur qui se métamorphosent sous la lentille, elle permet de cerner ce qu'est vraiment l'image photographique[2]. Avec cette première œuvre de ce qui allait devenir une série, Serge Tousignant explore par *L'ADN des étoiles* la matérialité photographique dans ses fondements. Une essence qui pour lui, s'exprime par la présence de la lumière comme sujet; par la manière qu'elle a de se déposer sur des objets du quotidien qui, par l'entremise d'un regard photographique, s'articulent en œuvre d'art. Pour reprendre les mots de Denis Rioux, commissaire de l'exposition *La matérialité photographique* présentée à la Galerie La Castiglione du 26 février au 4

avril 2020, la photographie, comme Tousignant l'entend, permet de concevoir la lumière comme « une texture ou un motif constitué lui-même d'une multitude de particules de clartés tonales » [3]. En effet, dans *L'ADN des étoiles*, la manière dont les petits points lumineux reflétés par la boule miroir se dépose dans l'espace laisse presque à penser qu'ils ont été ajoutés à la photographie a *posteriori*. L'écho formel se poursuit jusque dans l'unité chromatique du diptyque qui pousse le spectateur à se demander sur quoi repose précisément le dialogue entre les deux clichés. L'aplat photographique gêne d'autant plus la perception du spectateur et rend presque caduc la quête d'un espace tridimensionnel. Une géométrisation certaine s'installe entre les deux images, une approche chère à la production de l'artiste. Il amène ainsi le spectateur à venir jouer dans l'espace traditionnel de la photographie pour questionner le vrai du faux, sa forme plus conventionnelle et sa possible virtualité[4].

L'impression lumineuse et plus particulièrement la manière qu'elle a de refléter sur son environnement fascine Serge Tousignant. Au-delà de sa réflexion cependant, avec *L'ADN des étoiles*, le titre lui-même de l'œuvre suggère un oxymoron; l'ADN comme infiniment petit fait face à l'immensité des étoiles contenues dans un

univers encore plus grand qu'elles. C'est présenter par l'intermédiaire de la photographie deux choses contraires qui forment un tout. Formellement parlant, dans ce diptyque, Tousignant arrive à faire état par des éclats de lumières sur son mur d'atelier, de quelque chose qui lui soit absolument intrinsèque : l'approche conceptuelle comme mécanisme interne de toute sa pratique artistique. L'ADN, c'est également vouloir aller puiser à la source de ce qui constitue une chose, qu'elle soit organique ou non. Se pencher sur *L'ADN des étoiles*, pour Tousignant, c'est plutôt s'attarder une fois pour toutes sur ce qui lui sert de *modus operandi* dans son travail d'artiste, sur l'essence de ce qui lui permet depuis tant d'années de créer, de réinventer sa pratique. C'est questionner la source de ses explorations au sein de la discipline, mais également de finalement adopter la tendance résolument conceptuelle de toute son œuvre portée sur la redéfinition de la perception du spectateur notamment par le médium photographique. Le titre de cette œuvre est définitivement plus poétique que tout le reste de son corpus, mais n'en est pas moins conceptuel.

L'ADN des étoiles, mise en relation avec le reste de la série dont *L'ADN des étoiles no.3* qui fait aussi l'objet de cette exposition, amène à ce constat : les deux

constat : les deux œuvres se répondent dans leur capacité à la fois plastique et inhérente de présenter le processus de création de l'artiste. Une intention véritable de couvrir par segments, ou plutôt par tableaux, différents aspects de sa pratique. À la fois de manière conceptuelle et abstraite, mais toujours dans le but que chacun des diptyques parle de quelque chose de plus quotidien, d'un retour à l'essentiel de son milieu de production. Enfin, tout comme la série de *L'ADN des étoiles* explore différents fondements essentiels à la pratique de Serge Tousignant, il va sans dire que ces œuvres ne sont pas sans faire écho à ses explorations primaires. On y sent presque un retour à la source, à ce qui l'animait dans ses premières années de création. Une preuve peut-être que l'essentiel artistique de Serge Tousignant se trouve finalement tout près ; quelque part entre un coin d'atelier et un mur qu'on a longtemps négligé et sur lequel la lumière sait si bien faire office de muse.

[1] Conférence de l'artiste Serge Tousignant lors de sa communication à l'Université de Montréal dans la salle de classe le 15 janvier 2020.

[2] Denis Rioux, dir., *La matérialité photographique* (Montréal : Éditions La Castiglione, 2020), 13.

[3] *Ibid.*, 2.

[4] Galerie La Castiglione, « Serge Tousignant », *La Castiglione*, 2020, <https://www.lacastiglione.ca/serge-tousignant>

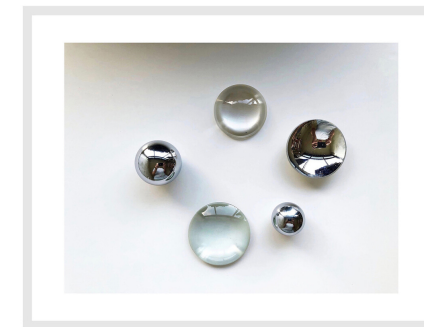
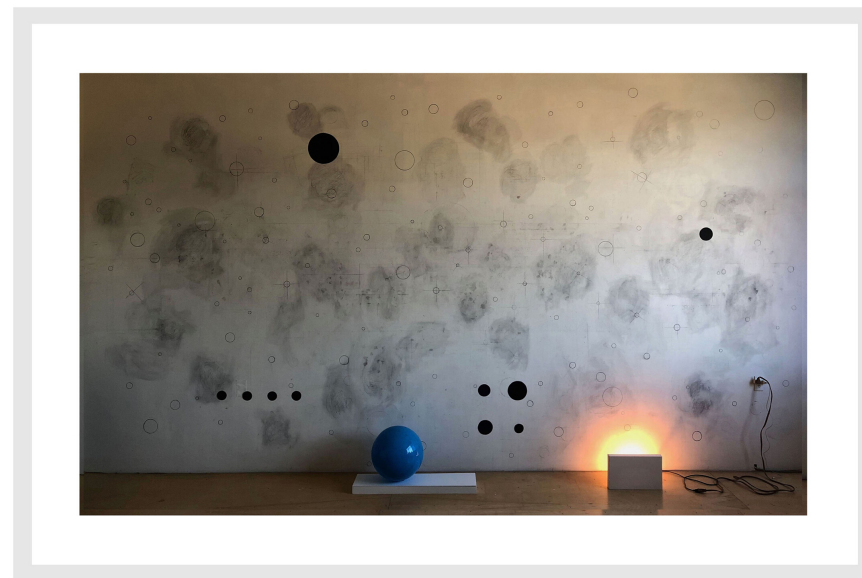
L'ADN DES ÉTOILES N° 3 - *UNE ENTRÉE DANS L'INTIMITÉ DE LA CRÉATION*

Dounia Bouzidi

Dans la continuité de son travail de recherche, Serge Tousignant expose à notre vue ses réflexions sur la place essentielle de la lumière dans le procédé photographique. Oscillant entre la révélation du processus de la photographie et les propositions d'images abstraites, l'artiste plonge ses regardeurs dans des illusions conceptuelles et parfois oniriques. La lumière agissant ainsi comme un révélateur d'un concept à partir d'objets référentiels, elle est multiple, complexe et sa source cachée dans la majeure partie du travail de l'artiste[1]. Ici, *L'ADN des étoiles n°3* nous révèle l'intimité du procédé créatif de l'artiste : elle montre et explore les moyens de la création. Presque voyeur, le regardeur s'immisce dans l'atelier de l'artiste, fait l'expérience d'un moment de sensibilité créatif pour découvrir les sources de la passion pour la lumière dans l'œuvre de Serge Tousignant.

Les jeux de la perception

« Les œuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière ; plus l'expression se rapproche de la pensée, plus le mot colle dessus et disparaît, plus c'est beau » écrit Gustave Flaubert[2]. *L'ADN des étoiles n°3* nous semble résonner fortement avec cette assertion, tant l'œuvre dégage l'impression d'une simplicité formelle mais nous interroge en même temps sur le point de vue conceptuel. D'une grande fluidité dans la disposition des formes et de la lumière, l'œuvre nous rappelle vers une perception presque enfantine de la situation photographiée. En effet, elle se compose de deux séquences photographiques : d'une vue de l'atelier de l'artiste et d'une photographie de cinq lentilles d'appareils photographiques. Le sujet n'apparaît cependant pas de manière aussi frontale et la composition de chacune des photographies, faite de sphères et de taches d'encre, nous amène vers une sorte de rêverie que traduit le titre de l'œuvre. Ainsi, *L'ADN des étoiles n°3* nous



L'ADN des étoiles no 3, 2019

Photographie par procédé numérique au jet d'encre sur papier, montée sur carton archive

Diptyque, 90 x 210 cm (l'ensemble)

Élément de gauche : 91 x 135 cm. Élément de droite : 66 x 78 cm

dirige vers un univers presque onirique où l'on voit des billes d'enfants plutôt que des lentilles d'appareils photographiques et des sphères qui se meuvent sur le mur prêtent à former une constellation. L'artiste joue avec notre perception et l'on se perd volontiers dans cette carte céleste que nous propose l'artiste. On suit le mouvement suggéré par les différentes tailles des sphères et l'on saute de détails en détails pour accéder à la signification de l'œuvre. Le concept de rêverie artistique peut être celui de la recherche artistique. En effet, le mur photographié, qui s'apparente à une carte céleste, nous semble être le symbole du travail de l'artiste. On y discerne les formes précieuses pour Serge Tousignant, les fameuses sphères, mais aussi une multitude de repères géométriques. On voit aussi des taches - ou plutôt des traces - qui inscrivent le travail de l'artiste photographe dans une démarche en mouvement constant. Il essaie, efface, garde les traces de ses essais pour nous montrer que l'œuvre n'est qu'une partie d'un processus de recherche plus grand. Un processus qu'il explore à travers la série de *L'ADN des étoiles*.

La mise en avant du processus photographique

Serge Tousignant résume ainsi la série *L'ADN des étoiles* : « Tout en poursuivant ma recherche dans l'esprit des démarches élaborées au préalable, mes récentes installations photographiées s'intéressent cette fois de façon précise aux dispositifs lumineux et au matériel et accessoires de travail associés à la photographie d'atelier »[3]. C'est donc à la mise en exergue du matériel et du processus créatif auquel Serge Tousignant nous fait accéder dans sa récente série. La lumière est toujours au centre de l'œuvre, elle est la ligne directrice de *L'ADN des étoiles n°3* et elle guide notre regard. Ici, le procédé de lumière est mis en avant. On discerne, posée modestement, une lampe en forme de cube - qui participe à l'équilibre géométrique de l'image - branchée à une prise électrique. Non seulement le halo lumineux rouge-orangé fait écho à la sphère bleue qui lui est parallèle, mais aussi il induit le dynamisme de l'œuvre. Ce n'est plus seulement la photographie d'un moment ou d'une atmosphère que l'artiste nous donne à voir, mais une réflexion dynamique sur les dispositifs d'éclairage dans le procédé photographique[4]. C'est aussi une forme

d'hommage au médium, puisque ces lentilles d'appareils photographiques deviennent ici des formes esthétiques à part entière qui occupent une place privilégiée dans la composition de l'œuvre.

Un moment sensible

Cependant, cette « installation photographiée » reste pour nous un moment de sensibilité où l'on accède à la mise en place de la pensée de l'artiste. Comme un privilège, nous entrons, après avoir vu les célèbres œuvres des *Coins d'ateliers*, dans l'intimité de l'atelier de l'artiste. Une image par laquelle on accède aux expérimentations de Serge Tousignant et à la sensibilité photographique. Ainsi, Serge Tousignant nous dirige-t-il vers une expérience nouvelle de sa recherche artistique et nous nous laissons emporter, avec hâte, vers des réflexions et expériences différentes. Conceptuelle et poétique *L'ADN des étoiles n°3* est une découverte enthousiasmante de la réflexion de l'artiste.

[1] Pierre Dessureault, dir., *Serge Tousignant : parcours photographique = phases in photography* (Ottawa : Musée canadien de la photographie contemporaine, 1992), 19.

[2] *Ibid.*

[3] Denis Rioux, dir., *La matérialité photographique* (Montréal : Éditions La Castiglione, 2020), 13.

[4] Dessureault, *Serge Tousignant*, 49.

LISTE DES ŒUVRES

par ordre chronologique

- 3** *Bottin téléphonique*, 1964
Encre et acrylique sur pages de l'annuaire téléphonique de Montréal, édition 1964
4 dessins de 23 cm x 28 cm chacun
- 7** *Pliage pour Pincés vertes*, 1967
Sérigraphie sur papier, découpe, pliage
40 x 45 cm
- 11** *Givre vert*, 1967
Peinture fluo sur toile argentée, métal
51 x 31 x 4 cm
- 17** *Multiple noir & blanc*, 1968
Acier émaillé, acier inoxydable poli
20 x 19 x 14 cm
- 21** *Quatre coins de ma chambre (...d'atelier)*, 1972-73
Photographie par procédé électrostatique
52 x 66 cm
- 27** *Ruban gommé sur coins d'atelier : 9 points de vision*, 1973-74
Photographie par procédé électrostatique
51 x 66 cm
- 31** *Laissez-faire les sphères, correction analytique no.1*, 1975
Sérigraphie sur impression photo-offset
58 x 66 cm
- 37** *Totem*, 1977
Sérigraphie sur impression offset
69 x 54 cm
- 41** *Jonglerie triangulaire, maquette*, 1977
Photographie couleur, découpe, pliage, mine de plomb
Montée sur carton : 34 x 86 cm
- 47** *Géométrisation solaire, 4 variations*, 1979
Quatre photographies argentiques couleur imprimées par procédé chromogène sur papier
40 x 50 cm

- 51** *Réflexion intérieure tri-modulaire, 3 détails*, 1983
Photographie couleur montée sur carton
Triptyque : 36 x 153 cm (3 photos de 36 x 51 cm chacune)
- 55** *L'intangible motif*, 1987
Photographie couleur montée sur carton mousse
127 x 130 cm
- 61** *Lecture no 3*, 1996
Impression Fujichrome
59 x 49 cm
- 67** *Shop Art: US Open Boogie-Woogie*, 2002
Photographie par procédé numérique montée sur aluminium
90 x 60 cm
- 71** *Folio au carré rouge (d'après Highway confidential, 1985)*, 2015
Photographie par procédé numérique sur papier
83 x 100 cm
- 77** *La cour de récréation de l'École Saint-Clément-de-Viauville où j'ai fait ma première année scolaire en 1948*, 2015
Photographie par procédé numérique au jet d'encre sur papier
70,5 x 86,5 cm
- 81** *Parallèle jaune 2-22/VOX*, 2017
Photographie par procédé numérique au jet d'encre sur papier
43 x 53,5 cm
- 87** *L'ADN des étoiles*, 2017
Photographie par procédé numérique au jet d'encre sur papier, montée sur carton archive
Diptyque : 61 x 164 cm (l'ensemble). Deux éléments de dimensions identiques : 58,5 x 75 cm
- 91** *L'ADN des étoiles no 3*, 2019
Photographie par procédé numérique au jet d'encre sur papier, montée sur carton archive
Diptyque : 90 x 210 cm (l'ensemble).
Élément de gauche : 91 x 135 cm. Élément de droite : 66 x 78 cm.

BIBLIOGRAPHIE COLLECTIVE

Aquin, Stéphane. *Collection du prêt d'œuvres d'art : Serge Tousignant*. Québec : Musée du Québec, 1990.

Arbec, Jules. « La chasse-galerie ». *Vie des Arts*, n° 54 (1969) : 72-73. <https://id.erudit.org/iderudit/58190ac>.

Bax, Marty. *Mondrian ; complet*. Paris : Hazan, 2002.

Beaudry, Eve-Lyne et Marie Fraser. *Art contemporain du Québec : guide de collection*. Québec : Musée national des beaux-arts du Québec, 2016.

Béland, Luc et Danièle Chouinard, dir. *L'art bouge: un regard sur les (seventies)*. Montréal : Maison de la Culture Côte-des-Neiges, 1990. Catalogue d'une exposition tenue à la Maison de la Culture Côte-des-Neiges, Montréal, du 20 juin au 25 août 1990.

Bélisle, Josée, dir. *La beauté du geste. 50 ans de dons au Musée d'art contemporain de Montréal*. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 2014. Catalogue d'une exposition tenue au Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal, du 19 juin au 7 septembre 2014.

Bérard, Serge et Claude Gosselin, dir. *Lumières : Perceptions / Projections*. Montréal : CIAC, 1986. Catalogue d'une exposition tenue au Centre International d'Art Contemporain (CIAC), Montréal, du 1er août au 2 novembre 1986.

Boucher, Flavie et Daniel Fiset. *Faire place. Une brève histoire des arts plastiques à l'Université de Montréal*. Montréal : Centre d'exposition de l'Université de Montréal, 2017. Catalogue d'une exposition tenue au Centre d'exposition de l'Université de Montréal, Montréal, du 28 septembre au 16 décembre 2017.

Burnett, David. *Géométrisations / Serge Tousignant*. Montréal : Éditions S.T., 1981.

Campeau, Sylvain. « Compte-rendu de [L'ombre et la chose /Serge Tousignant, *Parcours photographique*, Musée canadien de la photographie contemporaine, Ottawa. Du 19 juin au 13 septembre 1992] ». *ETC*, n° 20 (1992) : 25-27. <https://id.erudit.org/iderudit/35986ac>.

Campeau, Sylvain, dir. *Maquettes d'atelier : Serge Tousignant*. Chicoutimi : Séquence, 1992. Catalogue d'une exposition tenue à la galerie Séquence du 18 septembre au 18 octobre 1992.

Campeau, Sylvain. *Chambres obscures. Photographie et installation*. Laval : Éditions Trois, 1995. Cégep de Saint-Hyacinthe. « Dix-huit coins d'atelier par Serge Tousignant ». Cégep de Saint-Hyacinthe.

Couture, Francine, dir. *Les arts visuels au Québec dans les années soixante. L'éclatement du modernisme*. Tome II. Montréal : VLB éditeur, 1993.

Cyroulnik, Philippe et René Viau. *Montréal 89 : Aspects de la photographie québécoise contemporaine*. Ivry : CREDAC, 1989. Catalogue d'une exposition tenue au Centre d'art contemporain d'Ivry (Le CREDAC), Yvry-sur-Seine, à l'été 1989.

Desgagnés, Alexis. « L'analogique et le numérique dans la photographie actuelle : une histoire sans fin ». *ETC*, no 90 (2010) : 7-11.

Dessureault, Pierre. « Serge Tousignant ». Dans *Montréal 89 : Aspects de la photographie québécoise contemporaine*, sous la direction du Centre d'art contemporain d'Ivry, 36. Ivry : CREDAC, 1989. Catalogue d'une exposition tenue au Centre d'art contemporain d'Ivry (Le CREDAC), Yvry-sur-Seine, à l'été 1989.

Dessureault, Pierre, dir. *Serge Tousignant : parcours photographique = phases in photography*. Ottawa : Musée canadien de la photographie contemporaine, 1992. Catalogue d'une exposition tenue au Musée canadien de la photographie contemporaine, Ottawa, du 20 juin au 13 septembre 1992; au Musée du Québec, du 17 mars au 24 mai 1993; [et 5 autres lieux].

Galerie Graff, dir. *Serge Tousignant : Géométrie variable*. Montréal : Éditions Graff, 2016. Catalogue d'une exposition tenue à la Galerie Graff, Montréal, du 17 mars au 16 avril 2016.

Galerie La Castiglione. « Serge Tousignant ». La Castiglione. 2020. <https://www.lacastiglione.ca/serge-tousignant>

Gallant, Emmanuel. « Nicolas Baier – Emmanuel Galland, De la peinture par téléphone ». *Ciel Variable*, n°52 (2000). <http://cielvariable.ca/numeros/ciel-variable-52-objets-de-tous-les-jours/nicolas-baier-emmanuel-galland-de-la-peinture-par-telephone/>

Gascon, France et Réal Lussier, dir. *Repères : art actuel du Québec / Quebec art now*. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1982. Catalogue d'une exposition tenue au Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal, du 26 octobre au 16 décembre 1982; au Musée du Québec, du 11 mai au 26 juin 1983; [et 4 autres lieux].

Gascon, France. *Cycle récent et autres indices*. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1986. Catalogue d'une exposition tenue au Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal, du 14 septembre au 2 novembre 1986.

Gosselin, Claude. « Au MAC, les nouvelles illusions de Serge Tousignant ». *Le Devoir*, 1er février 1975 : 18-19.

Gravel, Claire. « Serge Tousignant. Utiliser le chaos comme esthétique ou inversement ». *Le Devoir*, 28 novembre 1988. 296.

Guggenheim. « Minimalism ». Collection Online. 2020. <https://www.guggenheim.org/artwork/movement/minimalism>

Hénault, Gilles. « Serge Tousignant ». Dans *Cinq attitudes / 1963-1980*, sous la direction du Musée d'art contemporain de Montréal, 93-112. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1981. Catalogue d'une exposition tenue au Musée d'art contemporain, Montréal, du 5 février au 22 mars 1981.

Jean, Marie J., dir. *Serge Tousignant : exposés de recherche*. Montréal : VOX Centre de l'image contemporaine, 2018. Catalogue d'une exposition tenue à VOX Centre de l'image contemporaine, Montréal, du 13 avril au 23 juin 2017.

Jean, Marie J. « Composer une exposition ». Dans *Serge Tousignant : exposés de recherche*, sous la direction de Marie-Josée Jean, 10-33. Montréal : VOX Centre de l'image contemporaine, 2018. Catalogue d'une exposition tenue à VOX Centre de l'image contemporaine, Montréal, du 13 avril au 23 juin 2017.

Jean, Marie J. « Serge Tousignant. Exposés de recherche ». Centre Vox. 2017. <http://centrevox.ca/exposition/serge-tousignant/>

Johnson, Lorraine. « Profile : Serge Tousignant ». *Photo Communiqué* 8, n° 2 (1986) : 14-17.

Laflamme, Marilyn. Réalisatrice. *Un artiste, une œuvre : Serge Tousignant*. Musée national des beaux-arts du Québec, 03 :23. 2016. <https://vimeo.com/183039040>

Lamarche, Bernard. « Pavillon Mont-Royal – Anatomie d'une petite institution ». *Le Devoir*, 15 mai 2002. <https://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/1093/pavillon-mont-royal-anatomie-d-une-petite-institution>.

Lapointe, Manon. « Serge Tousignant : le regard photographique ». *ETC*, n° 6 (1988) : 30-33. <https://id.erudit.org/iderudit/36329ac>.

Latour, Jean-Pierre. *Serge Tousignant : indices : études et maquettes, Centre d'exposition de l'Université de Montréal ; Signalements : œuvres formelles et géométriques, Galerie Graff, Montréal*. Montréal : Éditions Graff, 2000. Catalogue d'une exposition tenue au Centre d'exposition de l'Université de Montréal, Montréal, du 24 août au 24 septembre 2000 ; à la Galerie Graff, Montréal, du 7 septembre au 7 octobre 2000.

Lefebvre, Claire. « Analyse du phénomène citationnel dans l'œuvre *Portrait (Futago)* de l'artiste japonais Yasumasa Morimura ». Mémoire de M. A., Université du Québec à Montréal, 2006. <https://archipel.uqam.ca/3230/1/M9607.pdf>.

Lepage, Jocelyne. « Tousignant chez Yajima : entre ce qu'on voit et ce qu'on pense voir ». *La Presse*, 15 septembre 1984.

Letocha, Louise. « Serge Tousignant : Dessins, photos ». *Ateliers, Musée d'art contemporain* 4, n° 1 (1975) : 177.

Lévy, Bernard. « Pop art Les images d'une génération Pop Art, Musée des beaux-arts de Montréal jusqu'au 24 janvier 1993 ». *Vie des Arts* 37, n° 149 (2020) : 6-8. <https://www.erudit.org/fr/revues/va/1992-v37-n149-va1148453/53624ac.pdf>.

Lupien, Anna. Réalisatrice. *Serge Tousignant : Les lieux habités*. Musée d'art contemporain de Montréal, 08 :29. 2017. <https://vimeo.com/194556494>

Lupien, Jocelyne, dir. *Anamorphoses, arcimboldeques et images spéculaires*. Montréal : Galerie de l'UQAM, 1997. Catalogue d'une exposition tenue à la Galerie de l'UQAM, Montréal, du 17 octobre au 22 novembre 1997.

Mayrand, Céline. « *Faraway, so close / Domiciles conjugués*, de Sophie Lanctôt et Serge Tousignant. Maison de la culture Côte-des-Neiges, du 14 septembre au 15 octobre 2006 ». *Spirale*, n°213 (2007) : 6-7. <https://id.erudit.org/iderudit/10427ac>.

Montpetit, Caroline, « Lumière sur l'art de Serge Tousignant ». *Le Devoir*, 8 avril 2017.

Musée des beaux-arts de Montréal. « Serge Tousignant ». Collections MBAM. <https://www.beaux-arts.ca/collection/artiste/serge-tousignant>

Musée des beaux-arts du Canada. « L'Intangible Motif ». Collections MBAC. 2019. <https://www.beaux-arts.ca/collection/artwork/lintangible-motif>

Musée des beaux-arts du Canada. « Serge Tousignant ». Artiste MBAC. <https://www.beaux-arts.ca/collection/artiste/serge-tousignant>

Musée national des beaux-arts du Québec. « L'Intangible Motif, Tousignant, Serge Collections MNBAQ ». MNBAQ Collections. 2019. <https://collections.mnbaq.org/fr/oeuvre/600020196>

Musée national des beaux-arts du Québec. « Pincettes vertes, Tousignant, Serge Collections MNBAQ ». MNBAQ Collections. 2019. <https://collections.mnbaq.org/fr/oeuvre/600033336>

Musée national des beaux-arts du Québec. « Tousignant, Serge – *Neuf coins d'atelier* ». MNBAQ Collections. <https://collections.mnbaq.org/fr/oeuvre/600039757>

Musée national des beaux-arts du Québec. « Tousignant, Serge – *Dix-huit coin d'atelier* ». MNBAQ Collections. <https://collections.mnbaq.org/fr/oeuvre/600039759>

Museum of Modern Art. « Franz Kline ». MoMA Art and Artists. <https://www.moma.org/artists/3148#works>

Normand, François. « *Les géométrisations* de Serge Tousignant chez Optica ». *Trajectoires*, n°5 (1979) : 26-27.

Osterwold, Tilman. *Pop art*. Paris : Taschen, 2011.

Parent, Alain. dir. « Serge Tousignant » dans *Périphéries*, sous la direction du Musée d'art contemporain de Montréal. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1974. Catalogue d'une exposition tenue au Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal, du 17 février au 23 mars 1974.

Parent, Alain, dir. *Serge Tousignant : dessins, photos, 1970-74*. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1975. Catalogue d'une exposition tenue au Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal, du 16 janvier au 16 février 1975.

Rioux, Denis, dir. *La matérialité photographique*. Montréal : Éditions La Castiglione, 2020. Catalogue d'une exposition tenue à la Galerie La Castiglione, Montréal, du 26 février au 4 avril 2020.

Rosshandler, Léo et Herman Wiesler. *Montréal/Berlin 88-89*. Montréal : Lavalin, 1992. Catalogue d'une exposition tenue au Centre Saidye Bronfman, Montréal, 1988; au Karl Hofer Gesellschaft, Berlin, 1989; [et 3 autres lieux].

Roy, Christian. « Compte rendu de [Serge Tousignant, Exposés de recherche, VOX, Centre de l'image contemporaine. Du 13 avril au 23 juin 2017] ». *Ciel variable*, n° 107 (2017) : 89.

Tate Modern. « Minimalism ». Art Term. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/m/minimalism>

Théberge, Pierre, dir. *7 sculpteurs de Montréal*. Ottawa : La Galerie nationale du Canada, 1969. Catalogue d'une exposition présentée en tournée par les Services extérieurs de la Galerie nationale du Canada.

Thériault, Norman. « Dialoguer avec le spectateur ». *La Presse*, 23 novembre 1968.

Thériault, Normand et Claude De Guise. *Québec 75/Arts*. Montréal : Institut d'art contemporain de Montréal, 1975. Catalogue d'une exposition tenue au Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal, d'octobre 1975 à décembre 1976.

Tiffet, Paul. « Serge Tousignant ». *Parachute*, n° 38 (1985) : 44.

Toupin, Gilles. « Serge Tousignant : un *trip* de coins et de petits cubes » *La Presse*, 25 janvier 1975. 179.

Université Concordia. « Fonds Véhicule Art (Montréal) Inc. ». Archives & Collections spéciales. <https://concordia.accesstomemory.org/vehicule-art-montreal-inc-fonds>.

Viau, René. « Serge Tousignant : photos floraisons ». *Vie des Arts* 39, n° 159 (1994) : 24-26. <https://id.erudit.org/iderudit/53500ac>.

Viau, René, dir. *Serge Tousignant : Ouragans, Tempêtes matinales, Lectures*. Montréal : Galerie Graff, 1997. Catalogue d'une exposition tenue à la Galerie Graff, Montréal, du 4 septembre au 11 octobre 1997.

VOX Centre de l'image contemporaine. « Serge Tousignant. Biographie ». Artistes et chercheurs, Centre Vox. <http://centrevox.ca/artiste/serge-tousignant/>

VOX Centre de l'image contemporaine. « Serge Tousignant. Exposés de recherche ». Expositions, Centre Vox. <http://centrevox.ca/exposition/serge-tousignant-exposes-de-recherche-circulation/>.

VIDÉOGRAMME

Regardez à l'intérieur

Au moment de penser la muséographie de l'exposition *Serge Tousignant : Jeux d'espaces, jeux de regards*, les commissaires ont eu l'idée de créer un vidéogramme. Après plusieurs recherches et observations sur le travail de l'artiste, nous avons convenu que les thèmes de l'atelier et de la galerie sont essentiels dans son processus artistique. En ce sens, c'est exactement ce que nous avons voulu représenter dans le vidéogramme présenté.

Ainsi, le vidéogramme réalisé par l'une des commissaires Dominique Trudeau capture d'abord des moments d'une visite à l'atelier de l'artiste et ensuite à la Galerie La Castiglione où l'artiste exposait quelques-unes de ses œuvres. Il est important de souligner la participation de quelques commissaires en tant que figurantes, la contribution musicale de Guillaume Coutu-Dumont et, surtout, l'appréciable participation de Vincent Papineau pour le tournage et le montage.

Gabrielle Côté



Lien vers le vidéogramme en ligne :

<https://vimeo.com/415526279>

