

ETC



Serge Tousignant Le regard photographique

Manon Lapointe

Number 6, Winter 1988

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/36329ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

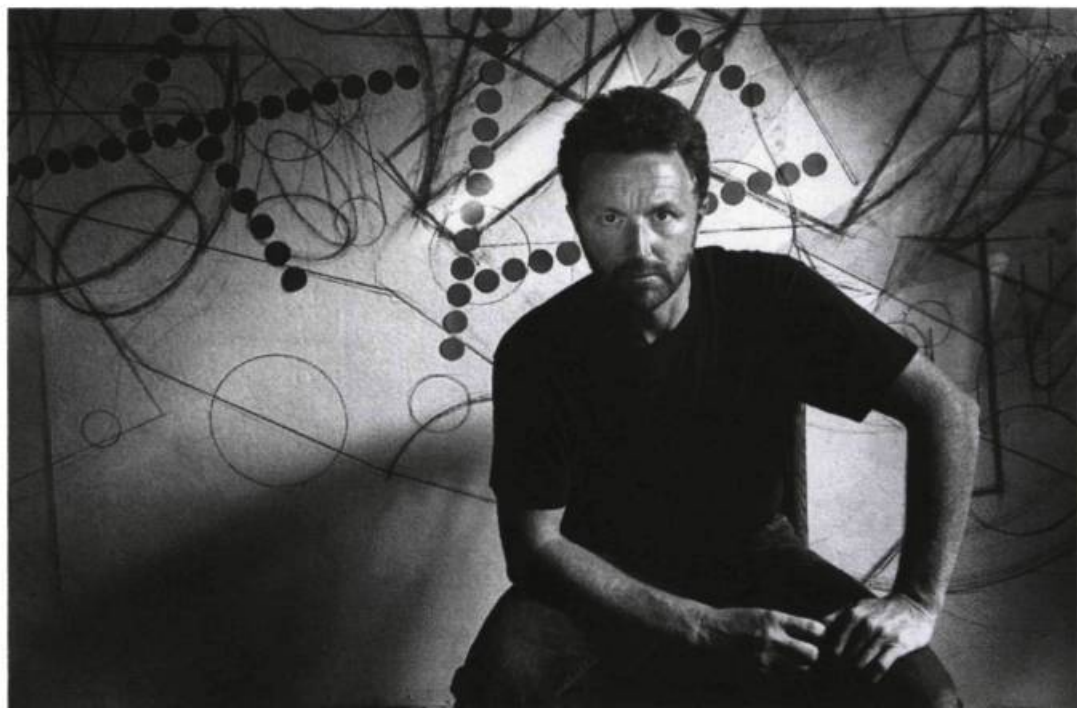
[Explore this journal](#)

Cite this document

Lapointe, M. (1988). Serge Tousignant : le regard photographique. *ETC*, (6), 30–33.

VISITES D'ATELIER

Serge Tousignant *Le regard photographique*



Serge Tousignant devant l'une de ses productions en cours, 1988.
Photo : Charlotte Rosshandler

30

Manon Lapointe : Depuis 1972, vous privilégiez la photographie alors qu'auparavant, vous avez exploré à peu près toutes les disciplines : gravure, peinture, sculpture, vidéo... Toutefois, vos recherches en photographie semblent faire l'économie de toute cette diversité de votre production ?

Serge Tousignant : Effectivement, je suis demeuré fidèle à ce médium depuis 1972 alors que mes aventures avec les autres disciplines ont été, comme telles, de courte durée. Mais je dois dire aussi que j'ai fait de la photographie bien avant 1972. Mes premières photos datent en fait de mes études à l'École des Beaux-Arts de Montréal, où j'ai eu l'occasion de me familiariser avec cette technique pendant deux ans. J'ai encore des documents de cette époque qui témoignent de mes préoccupations esthétiques vis-à-vis le médium, au sens où je ne produisais pas de la photographie sociale ou documentaire comme on peut en parler présentement. Déjà, j'organisais de petites natures mortes avec des cubes, en haut contraste de noir sur blanc. Ces travaux me rappelaient Mondrian. On appelait cela à l'époque de la photographie expérimentale...

M.L. : C'est étonnant, car ce qui ressort surtout de ces années à l'École des Beaux-Arts, ce sont vos activités en gravure auprès de Dumouchel, et qui coïncident d'ailleurs avec les débuts de votre carrière professionnelle!

S.T. : Oui, tout à fait. D'ailleurs, les seules personnes qui se rappellent que j'ai fait de la photographie à cette époque sont probablement mes compagnons d'études. Lorsque j'ai terminé mon cours, j'étais décidé à me trouver un emploi en graphisme ou quelque chose d'équivalent puisque, justement, durant les deux années qui ont suivi ma formation plus générale aux Beaux-Arts, je m'étais inscrit dans la spécialisation que l'on appelait «art publicitaire», et où j'ai pu acquérir une formation de base en photographie. A la fin de mes études, mon travail a cependant pris une orientation différente, suite à une exposition de fin d'année qui s'adressait alors surtout aux étudiants qui avaient complété quatre années aux Beaux-Arts — ceux qui se destinaient à devenir des artistes — plutôt qu'à ceux qui, comme moi, n'avaient étudié la peinture, la sculpture, etc. que pendant deux ans. Parce que je continuais de peindre à la maison durant ces deux

années d'études spécialisées, j'ai décidé de présenter deux peintures lors de cette exposition, et j'ai gagné le prix de peinture. Dumouchel, qui était présent, m'a alors invité à venir faire de la gravure dans ses Ateliers. Cette invitation était très particulière et enivrante à cause du charisme qu'il y avait autour de lui à cette époque. J'ai donc commencé à faire de la gravure auprès de Dumouchel en septembre, puis en décembre, M. Hébert de la galerie Camille Hébert, qui passait aux Ateliers, m'a offert de participer à une exposition de groupe au printemps. Je me rappelle lui avoir répondu : «Laissez-moi en faire quelques-unes (gravures).» C'est ainsi que ma carrière professionnelle s'est amorcée jusqu'à... Vous connaissez la suite.

Pour revenir à la question précédente, je dirais que la photographie me permet maintenant, et ce, à plusieurs niveaux, de continuer d'explorer des problématiques picturales, graphiques, sculpturales, et certaines plus médiatiques comme la vidéo, par exemple. La photographie me donne la possibilité de faire tout cela, mais sans en faire spécifiquement, puisque le produit fini, au bout du compte, demeure bel et bien une photographie. Je suis d'abord et avant tout un photographe. Je photographie des choses qui se transposent sur un négatif et que j'imprime sur papier photo. Le processus est vraiment photographique alors qu'au niveau du contenu, c'est une toute autre paire de manches. Mes œuvres sont photographiques, mais elles véhiculent un fort contenu multidisciplinaire.

M.L. : Vous photographiez depuis quelques années des installations qui, précisément, n'existent que pour la durée du cliché et, en retour, le constat photographique a évidemment un effet vital sur celles-ci...

S.T. : Voilà. Si j'exposais mes installations, je présenterais en quelque sorte un objet réel, alors que je tiens à présenter le résultat d'une réalité dans un contexte bien spécifique que je ne peux obtenir que par l'intermédiaire de la photographie. Ce processus implique évidemment une lecture de la troisième à la deuxième dimension, ainsi que des mécanismes propres à la photographie qui me permettent de fausser les rapports d'identité, d'échelle, de contenu, de matière. Et, bien sûr, ce médium me permet de jouer avec la lumière afin de pervertir l'espace, de créer des atmosphères.

Pour la préparation de mes œuvres actuelles, j'utilise en fait deux installations : l'une très grande, et une autre plus petite qui est transférée sur la première par un mécanisme de projection et de prisme. Mais dans toute cette série, aucun objet ne nous donne de référence précise quant à la dimension réelle des installations. Certaines personnes pensent que toutes les installations sont relativement petites, alors qu'au contraire, elles sont immenses. Elles font globalement 8 pieds par 10 pieds, et dans certains cas, 8 pieds par 15 pieds. Je tiens à tenir le spectateur dans un lieu ambigu, un lieu où il pourra se projeter. Il devra alors

s'interroger à savoir si tel élément a été dessiné au mur ou s'il est flottant dans l'espace. Quelque part, ces œuvres ont un fort contenu aléatoire et chimérique. Certains critiques ont également utilisé le terme «cosmique».

Cela dit, lorsque l'on regarde ces photographies, on voit une superposition de deux images et non des installations. Une image que l'on perçoit en tant que matière photographique, puis une autre plus nébuleuse, immatérielle en quelque sorte, et que j'appelle mes «images fantômes». En réalité, elles le sont vraiment, car ce qui apparaît sur le négatif n'est plus la photographie d'une installation, mais bien la photographie de l'image distordue d'une installation transférée par un mécanisme de projection. C'est donc une image fantomatique devenant matière photographique par l'utilisation d'une stratégie particulière. La possibilité d'une combinatoire entre l'illusion et la réalité m'intéresse au plus haut point dans ce médium auquel on accorde, généralement, beaucoup de crédibilité à cause de son efficacité à reproduire le réel. Pourtant, s'il y a un médium avec lequel on peut trafiquer et truquer, c'est bel et bien la photographie. Soit par un travail en laboratoire, soit encore au niveau du point de vision comme j'aime à le faire.

M.L. : On a beaucoup parlé de l'incidence de la lumière dans vos photographies, surtout en fonction du rapport entre la lumière et les ombres portées, mais plus rarement du rapport entre la couleur et la lumière qui, cependant, me paraît plus manifeste dans ces œuvres-ci...

S.T. : Vous soulevez un point fort intéressant parce que beaucoup de gens croient, surtout en regardant cette dernière série, que l'aspect coloré de ces photographies en noir et blanc aurait été ajouté en laboratoire. Or, il n'y a aucun travail fait en laboratoire. La photo présentée au spectateur est directement prise au cliché. Tout est figuré et préparé avant de prendre le cliché. Et enfin, j'utilise des films couleur.

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. Plus spécifiquement, dans mon travail, je montre comment la lumière est teintée. Je capte ainsi dans mes photos toute une gamme de gris et de blanc qui sont parfois teintés de magenta, de jaune, de violet, de vert, des gris froids et chauds très proches d'une sensibilité photographique en noir et blanc. La photographie couleur me permet donc de canaliser des atmosphères, des saveurs, de teinter la lumière que l'on perçoit presque en noir et blanc, et elle me permet aussi d'arriver à des points chromatiques plus intenses à certains endroits. Évidemment, les effets chromatiques de la couleur-lumière fixés par le cliché ne sont pas seulement tributaires du film couleur. Je joue



Serge Tousignant, *L'intangible motif*, 1987. Photographie couleur;
127 x 101,6 cm. Collection du Musée canadien de la photographie
contemporaine, Ottawa

simultanément deux types de lumière, l'une naturelle et l'autre artificielle, et provoque donc des effets chromatiques assez intéressants.

On sait que la plupart des photographes placardent les fenêtres de leur atelier afin d'éviter la modification des couleurs originelles par l'infiltration de la lumière extérieure. Personnellement, je mets à contribution les possibilités de cette interaction entre la lumière naturelle qui semble plus froide et la lumière artificielle qui semble plus chaude. Mes expériences à ce niveau m'ont démontré que la lumière froide réchauffe la lumière chaude et vice versa; j'ai pu ainsi maintes fois constater la réalité de ce phénomène chromatique.

La lumière naturelle que l'on perçoit en trame de fond dans mes photographies baigne dans l'atelier et provient toujours du même côté, c'est-à-dire de la droite, pour ensuite se répandre sur mes diverses interventions : graphismes, collages, etc., sur des éléments habituellement très colorés. Cependant, la lumière à ce niveau n'est pas crue, mais très douce et diffuse. Superposées à cette première trame et en transparence apparaissent des images projetées, également très colorées par le revers d'un prisme.

M.L. : Ces œuvres ne semblent pas avoir été pensées en fonction d'un système de suites comme c'est le cas pour la plupart de vos œuvres ?

S.T. : Non. Ce sont bien sûr des œuvres qu'il est intéressant de voir regroupées parce que l'on a ainsi une meilleure approche de la problématique, mais cela dit,

elles ont été réellement conçues pour être regardées individuellement. Auparavant, mes œuvres étaient souvent pensées en fonction d'un système de suites, en des séquences juxtaposées ou superposées, en une grille où il y avait une relation visuelle étroite entre la lecture structurale de l'œuvre globale et l'interaction des formes ou des forces schématiques. Au niveau de la structure interne, je dirais justement qu'il s'agissait auparavant d'une *accumulation* d'éléments, alors que maintenant, il s'agirait davantage d'une *composition* d'éléments. Cette différence est marquée par le fait que toutes les composantes de l'œuvre sont actuellement incluses dans un seul cliché, même si je fais plusieurs variations et n'en retiens qu'une seule.

De période en période et de série en série, je me dis toujours que je fais la synthèse de ce qui a été fait précédemment, mais ces œuvres font réellement la synthèse de tout, quoique d'une façon moins identifiée et identifiable. Je suis convaincu que des gens qui n'auraient pas suivi mes travaux depuis quelques années pourraient facilement penser que ces œuvres-ci ne sont pas de moi. J'avoue que j'en serais bien content.

M.L. : Ces pièces seront présentées bientôt dans le cadre de l'exposition Montréal — Berlin, je crois ?

S.T. : Oui. Ce sera l'occasion de voir cette nouvelle production à laquelle je travaille depuis 1986 et qui me semble plus complexe et plus exubérante au niveau photographique.

Pour le volet de présentation à Berlin, en mars 1989, les conservateurs allemands ont sélectionné dix pièces, ce



Serge Tousignant, *La tour d'ivoire*, 1988.
Photographie couleur; 127 x 101 x 6 cm

qui est beaucoup. Ce sera presque une exposition individuelle. Par contre, pour le volet de présentation à Montréal, en novembre 1988, le nombre de pièces est moindre, mais suffisant pour comprendre la problématique d'un travail qui a été vu par bribes jusqu'à présent. Sur une production d'une quinzaine de pièces environ, deux seulement ont été montrées ici à l'exposition *Le dessin errant*.

M.L. : *Est-ce que cette exposition Montréal — Berlin concerne spécifiquement la photographie ?*

S.T. : Non, pas du tout. Les vingt artistes berlinois et montréalais ont des pratiques fort différentes. Disons que ce sera une exposition qui témoignera de deux sensibilités, de deux lieux, tout en permettant de présenter en Allemagne ce qui se fait ici, et inversement.

M.L. : *Avez-vous d'autres projets d'expositions en cours de réalisation ?*

S.T. : Oui. Prochainement, à la Galerie du Musée du Québec, de janvier à mars 1989, je présenterai une exposition solo de mes œuvres photographiques récentes. En 1990, un projet d'envergure est prévu au nouveau Musée canadien de la photographie d'Ottawa, soit une rétrospective de mi-carrière de mes œuvres photographiques de 1972 à 1989, une idée de Pierre Dessureault, conservateur de l'exposition. Toujours en 1990, j'exposerai à la galerie Séquence, à Chicoutimi, des *Maquettes d'artiste de Serge tousignant* (titre provisoire). Cette exposition se veut plus didactique par rapport à mon travail et promet de s'avérer fort

intéressante. Gilles Sénéchal, qui en est responsable, aimerait la faire circuler dans les différentes galeries d'art universitaires du Canada. De plus, certaines expositions auxquelles j'ai participé circulent présentement au Canada et à l'étranger. D'autres projets pour l'extérieur du Canada sont prévus, mais je ne peux malheureusement pas en parler pour le moment.

M.L. : *Pour les États-Unis... ?*

S.T. : Possiblement aux États-Unis, entre autres. Je suis actuellement en nomination pour un prix décerné aux artistes qui font de la photographie couleur : le *Prix Leopold Godowsky Junior*, organisé par le Photographic Resource Centre de l'Université de Boston. Ce prix donne lieu non seulement à une bourse, mais également à une exposition importante aux États-Unis. Je trouve cela formidable.

Entrevue réalisée par Manon Lapointe
en septembre 1988.