

ETC



L'ombre et la chose

Serge Tousignant, *Parcours photographique*, Musée canadien de la photographie contemporaine, Ottawa. Du 19 juin au 13 septembre 1992

Sylvain Campeau

Numéro 20, novembre 1992, février 1993

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35986ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Campeau, S. (1992). 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*, (20), 25-27.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 1992

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

L'OMBRE ET LA CHOSE

Serge Tousignant, *Parcours photographique*, Musée canadien de la photographie contemporaine, Ottawa.
Du 19 juin au 13 septembre 1992

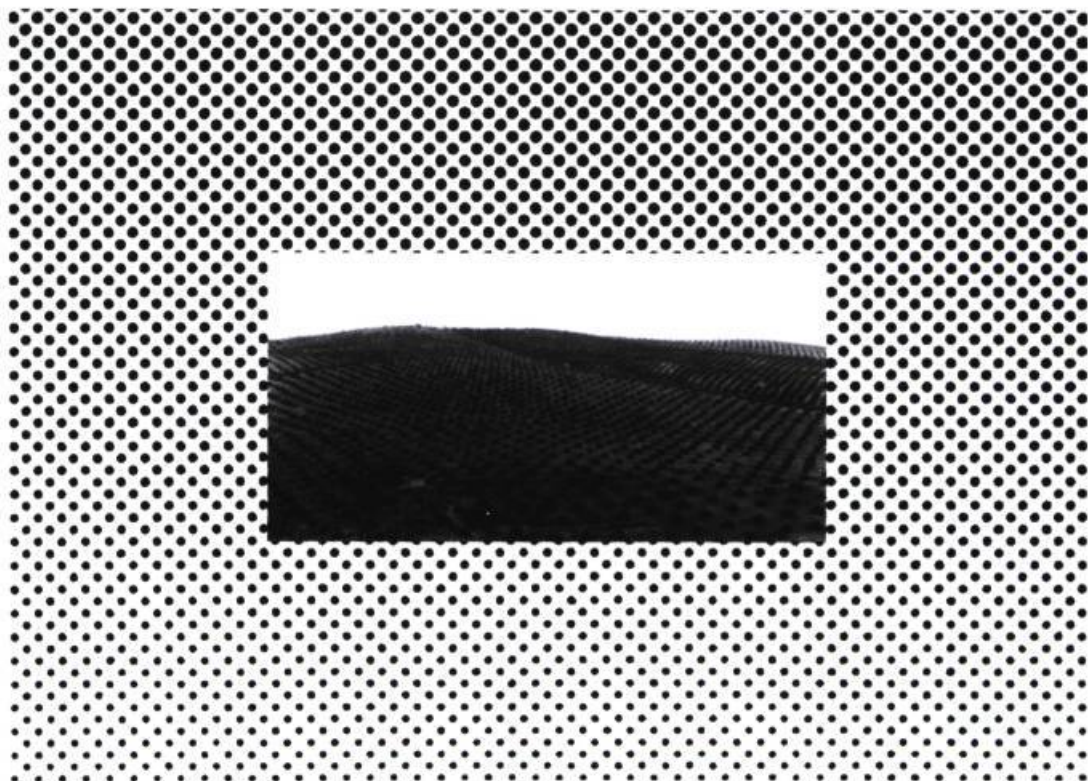


Serge Tousignant, *Nature morte aux oeuvres d'art*, 1986. Tirages Ektacolor. Collection Musée canadien de la photographie contemporaine.

Quand, en 1972, Tousignant fait le saut en photographie avec ses *Coins d'ateliers*, c'est une réaction d'ébahissement qu'il suscite. Sculpteur connu avec des œuvres tenant du piège optique, apparemment influencé par le *Pop* et l'*Op Art*, il se met à utiliser la photo comme instrument perspectiviste créant des aberrations visuelles se jouant des formes, volumes et lignes. En un mot, disons qu'il sollicite la photographie pour cette irrémédiable distance qu'elle entretient avec l'objet référentiel. Cette distance, de nos jours creusée jusqu'à devenir espace critique, lui permet de mettre en scène et en jeu les outils incontournables de la peinture et de la sculpture. Traits, dessins, esquisses, formes, volumes, masses deviennent donc des éléments privilégiés, mis à distance par la prise photographique. C'était là un travail déjà mené par Tousignant. Dans certaines pièces qui précèdent cette adoption de la photographie (citons comme exemples *Duo-Réflex*, *Guillotine* et *Hommage à Magritte*), on sentait une prédilection pour les anamorphoses optiques, pour les effets pervers de la vision. Ce qu'achève de sonder Tousignant en se tournant vers la photographie, c'est cette distance entre le percevant et le perçu.

Dans le *Parcours photographique* que présente le Musée canadien de la photographie contemporaine,

toutefois, je ne crois pas qu'il ait été fait suffisamment cas de cette nécessité d'en passer par la photographie. Dans le catalogue (*Rendons quand même à César* !), le texte de Pierre Dessureault analyse ce passage avec clairvoyance. Dommage qu'il ne puisse nous être donné des preuves matérielles de celui-ci dans l'exposition même qui choisit de commencer avec les *Coins d'atelier* de 1972. On tient ici absolument au *Parcours photographique* et à rien d'autre. Question de créneau artistique, sans doute ! Voilà aujourd'hui une question qu'il serait intéressant de poser aux principaux intéressés ! Un effort a-t-il été fait pour que les politiques d'acquisition des œuvres aux différents musées – Musée d'art contemporain de Montréal (MACM), Musée des beaux-arts de Montréal (MBA), Musée des beaux-arts du Canada (MBAC), Musée canadien de la photographie contemporaine (MCPC) – ne puissent en aucun cas conduire à des chevauchements ? Car tout le paradoxe est là ! Si aucune définition générique ne peut convenir à la production actuelle, il faut cependant faire en sorte pour que les champs d'action des différentes institutions ne se recoupent pas indûment. Cela ne pourrait que nuire autant aux artistes utilisant un seul médium d'expression qu'à ceux s'adonnant au multimédia. Question difficile ! Il serait toutefois dom-



Serge Tousignant, *Environnement transformé no 1 - Dotscape*, 1975. Impression en offset. Collection Musée canadien de la photographie contemporaine.

mage de cantonner trop étroitement dans des définitions séparées la « photographie » et les « arts visuels ». L'observateur moyen sait bien que ce cantonnement ne saurait en aucune sorte correspondre à la production contemporaine où les définitions génériques ne sont plus que des repères sans cesse défiés et outrepassés.

Pour le reste, l'exposition fait une rétrospective intéressante, avec les étapes attendues, des œuvres de Tousignant. Elle s'efforce aussi, dans les pièces retenues, de montrer que Tousignant s'offre une réflexion particulière sur la photo. D'abord intéressé à voir comment la photo peut prendre en charge les outils utilisés auparavant, l'artiste crée, avec les *Dix-huit coins d'atelier* et le *Ruban gommé sur un coin d'atelier*, des œuvres qui se jouent d'une impression de volume (paradoxal pour un « sculpteur » !). Le ruban gommé sur l'intersection de plan de deux murs et du plafond, pris selon des angles divers, devient un cube parfois régulier, parfois de guingois, parfois même en creux. Des effets relativement semblables nous sont rendus

dans les *Dix-huit coins d'atelier*, avec l'incursion inattendue dans certaines photos d'un élément référentiel reconnaissable : cadre de porte, moulure de fenêtre, lézarde dans le mur. On assiste ici, comme dans ses premières œuvres sculpturales, à une réflexion sur le volume se déployant dans l'espace. Tousignant n'a jamais fait rien d'autre que de s'interroger sur les conditions *a prioristes* de la perception humaine et il aurait été certes très insuffisant de s'en tenir au seul volume sans interroger l'espace dans lequel il achève son déploiement. La photographie devient ainsi pour lui le dispositif d'enregistrement privilégié pour cette réflexion.

Le premier effet de cette adoption dans sa production est de conduire à une certaine forme de dématérialisation. Les *Environnements transformés* en sont un exemple, de même que les *Dessins de neige et de temps*. La mise en séquence des images, disposées à la fois horizontalement et verticalement, rapproche les unes des autres des lignes de fuite, des compositions assez similaires. Des effets de similarité formelle et

compositionnelle sont soulignés au détriment des critères de fidélité, de précision et d'exactitude d'ordinaire prêtés à la reproduction photographique. La photographie est devenue un outil de plus, mis au service des aberrations visuelles, produisant une dématérialisation des volumes, matières, plans et lignes. Fausse science du regard, elle se prête à une apparente étude objective, mise en déroute dans son rendu.

Le temps apparaît bientôt, nouvel outil à ajouter à la panoplie de l'artiste. La série des *Géométrisations solaires* en apporte la preuve. Les petits bâtonnets plantés dans le sol qui les composent sont soumis à l'action du soleil. Ils ont été assemblés de manière à ce que leurs ombres s'agencent en figures sur le sol. Ces ombres apparaissent comme des prolongements des bâtonnets. Cette temporalité est ici reconduite à un pur effet de lumière solaire. Le temps est un outil, on l'a dit, mais un outil utilisé comme tel, sans se mêler de produire autre chose que des effets. C'est un effet du temps que sollicite Tousignant, lieu d'une rencontre éphémère entre la lumière, les ombres et les choses.

Il en va de même avec les *Réflexions intérieures trimodulaires*. Sur une table ornée d'un miroir, l'artiste installe des objets aux formes diverses. Cette table est installée de telle sorte que la lumière du soleil en frappe le dessus et reproduise sur le mur adjacent des ombres portées et déformées des objets. Ces œuvres étaient d'autant plus conditionnées par l'action du temps qu'une photo n'en pouvait être prise qu'à deux périodes données, deux mois par année où, pendant une heure, les rayons du soleil offraient un angle approprié.

Le temps (pas plus que l'espace) n'est utilisé pour former une vraisemblance tangible dans l'œuvre finale. Il n'est pas reproduit comme analogon des conditions de l'expérience humaine reprise en compte fictivement. Il est ici sollicité comme pur *outil* et demeure tel. Ce sont des blocs de temps, greffés en entier d'une séquence à l'autre, sans qu'on se soit mêlé de gommer les sutures de l'opération.

Ce véritable asservissement de la photographie s'achève lorsque, dans des ouvrages comme *La fontaine toilée* ou *La fontaine périphérique*, des lumières parasitaires, prismes entés, réverbérations étranges, ombres portées de choses extérieures au périmètre couvert par le viseur apparaissent comme autant des couches visuelles venues nuire à la percep-

tion directe de l'espace reproduit.

Aux instruments qu'étaient donc pour Serge Tousignant les formes, volumes et plans de la sculpture, dans le premier temps de sa recherche artistique, mise en forme d'aberrations visuelles dans ses sculptures iconoclastes, se sont adjoints l'espace et le temps. Mais ils ne se sont pas alliés pour former une quelconque vraisemblance, ni pour être une position intellectuelle ou artistique sur une mise en forme du monde. Lignes, dessins, traits, volumes, masses, plans, espace et temps sont pris en eux-mêmes et non pour nourrir un fétichisme artistique. Ils se conjuguent sous vide et se donnent comme pures conditions de l'expérience humaine, substrats au degré zéro de la perception, retravaillés en des aberrations reconduisant les états de leur performance.

Ce sont des ombres des choses données / pas données ; reprises ici dans des perceptions difficiles. Des ombres qui rendent seules perceptibles ce qu'il y a entre la chose vue et nous.