

# Serge Tousignant : exposés de recherche

Sous la direction de  
Under the direction of

Marie J. Jean

**VOX**

Centre de l'image contemporaine

<b>Avant-propos</b>	<b>5</b>
Foreword	
<b>Composer une exposition</b>	<b>10</b>
Marie J. Jean	
<b>Composing the exhibition</b>	<b>34</b>
Marie J. Jean	
<b>Déplier et replier l'histoire</b>	<b>48</b>
Mona Hakim	
<b>Unfolding and refolding history</b>	<b>54</b>
Mona Hakim	
<b>Documentation des œuvres par expositions</b>	<b>65</b>
Documentation of works, by exhibition	
<b>Entretien</b>	<b>138</b>
par Jérôme Delgado	
<b>Interview</b>	<b>143</b>
by Jérôme Delgado	
<b>Biobibliographie</b>	<b>150</b>
Bio-bibliography	
Compilée par / Compiled by Claudine Roger	
<b>Bibliographie</b>	<b>172</b>
Bibliography	
<b>Liste des œuvres par expositions</b>	<b>174</b>
List of works, by exhibition	
<b>Remerciements</b>	<b>184</b>
Acknowledgements	

# Composer une exposition

Marie J. Jean

Serge Tousignant imagine des expositions. Ses œuvres surgissent donc au terme d'un processus où, déjà en amont, elles sont conçues pour aboutir à une exposition. Du moment où il a l'idée d'une série d'œuvres, il les destine à une scénographie. L'exposition s'offre ainsi à lui comme une scène imaginaire dans laquelle il crée des relations entre les œuvres et l'espace de sorte qu'elle contribue à infléchir une nouvelle production. Partant de sa manière de travailler, le présent texte répond à un enjeu plus général : suivre le fil des réalisations de Tousignant à partir d'un itinéraire étroitement lié à l'histoire des expositions du Québec et du Canada<sup>1</sup>.

Organiser une exposition signifie, dans un sens largement accepté, disposer les œuvres dans un espace à partir d'un système convenu que celui-ci soit formel, matériel, thématique, conventionnel, conceptuel, etc. Cela dit, que les expositions soient conçues par un artiste ou par un conservateur, la tendance générale est de réaliser un accrochage cohérent en faisant usage de principes d'organisation visuelle comme la symétrie, le rythme, l'équilibre ou l'asymétrie, la tension, etc. La disposition des œuvres dans l'espace d'exposition repose donc assez généralement sur les conventions de la composition. Certes, composer une exposition renvoie aux relations spatiales que nous tentons d'établir entre les objets d'art et, si elles semblent *a priori* reposer sur des résonances formelles, elles ne pourraient s'y restreindre sans mettre à contribution les hypothèses de sens que leur voisinage convoque à chaque nouvelle exposition. Le commissaire, chargé d'une exposition, cherche à établir de telles relations en se fondant autant sur son intuition, son expérience, sa connaissance d'une pratique que sur la recherche scientifique qui le détermine. L'artiste procède quant à lui à partir d'une tout autre méthodologie. On ne fait pas référence ici à ces artistes invités à concevoir des expositions à titre de commissaires, mais bien aux artistes qui ont intégré l'exposition comme une composante axiomatique de leur pratique. En ce sens, dans sa perspective historique, la démarche artistique de Serge Tousignant permet d'observer divers modes expositionnels puisque, comme nous le constaterons, elle débute avec l'installation picturale pour ensuite, peu à peu, prendre en considération la participation des publics, sans toutefois négliger l'importance de leur composition.

Reconnu dès sa jeune vingtaine pour ses recherches dans le domaine de la gravure, Tousignant part à Londres en 1965 pour parfaire ses connaissances en lithographie et en peinture<sup>2</sup>. Il y conçoit une série de trois tableaux fondés sur la grille, lui permettant de s'affranchir de l'approche lyrique qu'il pratiquait jusqu'alors. Cette nouvelle structure formelle semble avoir deux principales fonctions : bidimensionnelle et géométrique, elle est autoréférentielle; ordonnée et compartimentée, elle organise et rythme l'ensemble de la surface. Or, si Tousignant pratique ainsi la grille — une structure déjà emblématique du modernisme —, ce n'est pas seulement à des fins autoréflexives et analytiques puisque ce qui semble très tôt l'intéresser, ce sont les effets optiques. La division du tableau en carreaux plus ou moins identiques produit des renvois formels alors que leurs teintes respectives provoquent des permutations chromatiques : deux effets qui encouragent le regard à circuler

activement sur l'ensemble de la surface, dans une profondeur relativement plane. L'un des traits déterminants de la grille est sa structure répétitive qui, dans le cas de Tousignant, semble soumettre le regard à un effet centrifuge comme s'il était encouragé à quitter la surface restreinte du tableau pour se prolonger dans l'espace. Pour mieux comprendre cette production d'effets, retournons au contexte de l'exposition initiale d'un des tableaux de la série : *Foggy (trame bleue)* (1966). C'est en 1965, au moment où il est à Londres et s'intéresse aux recherches les plus actuelles en art contemporain, qu'il est convié par Henri Barras, alors directeur des expositions au Musée d'art contemporain, à prendre part à l'événement *Présence des jeunes* (1966). Ce dernier a invité quatre

p. 25 + 66

« chercheurs dynamiques » à exposer leurs plus récentes expérimentations artistiques dans quatre salles distinctes. Le musée, fondé en 1964 par le gouvernement du Québec sous l'initiative d'artistes et de collectionneurs, était alors situé dans le Château Dufresne, une résidence bourgeoise généreusement ornée de boiseries, de vitraux et de fresques. Le musée avait transformé cette singulière résidence en un lieu davantage propice à l'exposition de l'art moderne et contemporain, recouvrant temporairement ses murs ornés de cimaises neutres de manière à se rapprocher de l'esthétique du *white cube*.

*Présence des jeunes* est singulière dans l'histoire de la nouvelle institution puisque la majorité des artistes invités choisissent de réaliser des installations spécifiques plutôt que de simplement y exposer leurs œuvres. Serge Lemoyne conçoit un environnement immersif, exposant entre autres des « machines à boules » modifiées dans une salle noire animée par une ambiance sonore et un éclairage fluorescent; Gilles Boisvert réalise une installation au centre de laquelle surgit une figure humaine monumentale et inanimée, placée devant un téléviseur transformé; plus conventionnel, Pierre Cornélien dispose tout de même une importante série de dessins sur tous les murs de la salle. Quant à Tousignant, il installe un tableau unique – de format carré posé en diagonal – dans la salle que lui avait attribuée Barras qu'il fait peindre du même bleu pastel que la surface carrée d'un des coins de la toile. Le regard est inévitablement convié à sortir de la surface du tableau pour embrasser tout l'espace. Le spectateur se retrouve du coup assimilé à l'espace pictural. Il s'agit d'un geste réfléchi et audacieux pour l'époque, qui rend manifeste la volonté de l'artiste de considérer l'œuvre en étroite association avec son contexte et de porter son attention sur l'exposition, laquelle représente désormais pour lui un nouvel espace d'expérimentation.

Si Tousignant conçoit au Musée d'art contemporain une véritable installation picturale, il imaginera en 1968 pour la Galerie Godard Lefort une exposition davantage participative, cherchant alors à activer l'expérience du public tout en poursuivant les recherches optiques qui caractériseront bientôt sa pratique. Invité par Mira Godard, propriétaire de cette galerie commerciale, à concrétiser une exposition significative, il réalise dix nouvelles sculptures en acier peint et plexiglas ainsi qu'un ensemble de pliages (1967-1968). Depuis 1967, suite à la réalisation d'*EXIT* – une première sculpture qui remporte d'ailleurs un prix lors de l'exposition *Perspective 67* –, Tousignant entreprend la production

p. 25 + 70

p. 25 + 68

d'une série de sculptures en acier polychromes<sup>3</sup>. Si au premier regard cette nouvelle production semble relever de la sculpture minimaliste – recours à la géométrie, dépouillement formel, aplats de couleur, procédés et matériaux industriels, composition non relationnelle –, Tousignant s'en dissocie néanmoins, de manière ironique même, par l'usage de l'illusionnisme. *Mouvement dégressif rose* (1967) montre la trajectoire d'un cube qui, en s'affaissant au sol, se transforme en un prisme triangulaire. *Guillotine* (1968) consiste en une feuille d'acier pliée, disposée au sol, et dont les plis et contre-plis sont peints de différentes couleurs, variant aussi de l'autre côté du miroir qui, installé au centre, produit une curieuse synthèse optique : les couleurs du premier plan peuvent se superposer et prolonger celles complémentaires du second plan lorsque le spectateur occupe une certaine position dans l'espace. *Extension* et *Bulle stéréoscopique* (1968) produisent toutes deux une extension par réflexion de leur forme : la première est un parallélépipède en acier, peint de bandes noir et blanc dont le motif alterné semble se prolonger dans le mur en raison d'une plaque en acier inoxydable poli qui y est disposée; la seconde est une demi-sphère d'acrylique transparente sur laquelle est tracée une figure linéaire noire qui, placée sur un cercle en acier poli, semble pénétrer le sol tout en y réfléchissant les figures, les spectateurs et l'environnement de la galerie. Tousignant incite ainsi les spectateurs, assez subtilement d'ailleurs, à se concentrer sur la perception matérielle et visuelle des sculptures dans leur rapport à l'espace d'exposition. Il y présentait également une importante série d'œuvres sur papier réalisées à partir de papiers habilement pliés qui, dans une esthétique tout autant géométrique, suggéraient des formes tridimensionnelles par un procédé pourtant bidimensionnel. Si Tousignant fait usage du procédé d'impression sérigraphique, c'est simplement pour créer des aplats aux couleurs spécifiques et ainsi obtenir les effets visuels qu'il recherche. La conception minimaliste de cette nouvelle production sculpturale et sérigraphique, tout comme son usage inconvenant des disciplines, le fera peu à peu bifurquer vers l'art conceptuel, comme le comprenait déjà Normand Thériault en 1968 : lorsque l'idéation survient, suggère le critique, le travail de l'artiste est alors terminé puisque la production représente pour lui une étape secondaire<sup>4</sup>. La valeur de l'œuvre se mesure à son projet initial, à sa conception, ce qui explique le mode de production en industrie que choisira Tousignant afin de déléguer cette étape. Deux problèmes surviennent dans l'explication du critique d'art : d'abord, il néglige la production en parallèle des papiers pliés qui, non seulement fait appel à un procédé fait main, mais manifeste la virtuosité de l'artiste dans la fabrication. Ensuite, il ne prend pas en considération l'exposition qui, dans les étapes d'idéation et de production des œuvres, est pourtant largement considérée par Tousignant.

Pour mesurer l'impact de cette nouvelle exposition sur le plan des recherches artistiques de l'artiste, il nous faut aussi discuter de son contexte. En 1961, Mira Godard avait acquis la Galerie Agnès Lefort, alors renommée pour ses expositions d'avant-garde, puis l'avait rebaptisée Galerie Godard Lefort en 1967. Agnès Lefort et Mira Godard, deux galeristes montréalaises influentes, ont largement contribué au développement du marché de l'art local, tout en encourageant

les collectionneurs à s'intéresser aux artistes canadiens contemporains. *Sculptures & papiers pliés* de Serge Tousignant, qui a été suivie des expositions Yves Gaucher, Charles Gagnon et Michael Morris (*Letter Series*), a rendu manifeste l'engagement de Mira Godard envers une nouvelle génération d'artistes<sup>5</sup>. La spacieuse galerie – dont le design a été conçu par Joseph Baker en 1968 – était munie de traverses au plafond, ce qui permettait d'installer des cloisons mobiles afin d'adapter l'espace aux œuvres présentées. Mira Godard aménageait ainsi ses espaces selon les besoins spécifiques des artistes, même si de manière générale, les œuvres exposées appartenaient aux genres classiques : le dessin, la peinture ou la sculpture. L'exposition *Sculptures & papiers pliés* a donc posé un défi supplémentaire à la galeriste puisqu'elle impliquait la participation du spectateur et, avec la collaboration de l'artiste, elle a configuré l'espace de la galerie en différentes salles pour assurer la production des effets recherchés. Affirmant une pratique sculpturale conçue à partir de jeux d'optiques et de participation, en plus d'inaugurer une nouvelle approche d'œuvres sur papier, l'exposition a reçu à l'époque beaucoup d'attention.

En 1970, Tousignant est à nouveau invité par Henri Barras à réaliser une exposition spécifique au Musée d'art contemporain, déménagé en 1968 à la Cité du Havre. L'artiste délaisse alors la composition géométrique de ses précédentes sculptures pour se consacrer à la conception d'une exposition davantage participative. « Ouverte » est la caractéristique de sa nouvelle œuvre, affirme Barras, référant à un nouveau paradigme expositionnel où le public ne peut être confiné à sa fonction contemplative de spectateur, mais devient une composante active de l'œuvre<sup>6</sup>. L'exposition ne se limite plus à sa fonction de présentation et d'éducation, mais devient un environnement performatif. Tousignant imagine pour ce contexte un dispositif simple et non moins ingénieux, le *Duo-Reflex* (1969) : trois miroirs sont placés au centre de l'espace d'exposition grâce à des structures autoportantes. La présence des miroirs se révélait discrètement au spectateur, se confondant d'abord au contexte environnant jusqu'au moment où il y apercevait son propre reflet. Il saisissait alors le fonctionnement du dispositif : si un second spectateur se plaçait devant lui face à un miroir, à l'endroit assigné au sol, leurs deux images se superposaient pour composer un corps unique alors que le déplacement de l'un produisait son démembrement. Les spectateurs étaient dès lors des composantes actives de l'installation.

*Duo-Reflex* était présentée parallèlement à l'exposition *Grands formats*, aussi organisée par Barras, laquelle incluait les œuvres monumentales de treize artistes du Québec. La simultanéité des expositions rendait inévitable leur comparaison, car, comme le constatait Christian Allègre, « par ses dimensions monumentales, l'œuvre sollicite réellement la collaboration du spectateur<sup>7</sup> ». L'expérience d'œuvres de grands formats nécessite en effet des déplacements continus pour permettre au spectateur d'appréhender autant sa surface que l'œuvre globale. Malgré cela, ajoute le critique d'art pour faire suite à sa comparaison, il demeure assigné à ses fonctions de « spectateur ». Charles Gagnon, Yves Gaucher, Jacques Hurtubise, Denis Juneau, Guido Molinari et Claude Tousignant sont parmi les artistes invités à exposer une nouvelle

p. 26 + 76

œuvre conçue à partir d'un critère unique : le grand format. Si le concept de l'exposition est plutôt simpliste, celle-ci présentait toutefois des œuvres remarquables qui proposaient des expériences artistiques non seulement monumentales, mais diversifiées : de l'abstraction géométrique à l'art optique en passant par l'expressionnisme abstrait et la monochromie. La récente installation du Musée d'art contemporain à la Cité du Havre favorisait un dispositif scénique caractérisé par des espaces vastes et ouverts où des œuvres de grands formats pouvaient être exposées sans que leur autonomie n'en soit pour autant compromise. La blancheur tout comme la clarté de l'organisation spatiale facilitaient aussi l'appréhension esthétique comme une invitation à contempler et à interpréter longuement les œuvres.

Or, à y regarder de plus près, force est de constater que les expositions *Grands formats* et *Duo-Reflex* s'offraient chacune comme des scènes favorisant autant l'expérimentation active que la pensée contemplative. C'est pourtant sur une telle relation de subordination que se sont élaborés les arts dits « participatifs » et qu'il semble aujourd'hui nécessaire de reconsidérer. Car comme le précisait Jacques Rancière, « [é]tre spectateur n'est pas la condition passive qu'il nous faudrait changer en activité. C'est notre situation normale. Nous apprenons et nous enseignons, nous agissons et nous connaissons aussi en spectateurs qui lient à tout instant ce qu'ils voient à ce qu'ils ont vu et dit, fait et rêvé<sup>8</sup> ». D'autant qu'un spectateur, même devant un tableau « auratique » qu'il contemple au musée, ne reste pas inactif ou simplement empathique, mais il compare, il s'approche, il observe, il critique, il relie ce qu'il voit à ce qu'il connaît et il « compose son propre poème avec les éléments du poème en face de lui<sup>9</sup> ». Il ne peut donc y avoir d'un côté ceux qui expérimentent et réfléchissent, et de l'autre, ceux qui subissent à la manière d'un consommateur passif. Pourtant, ce sera sur ce paradoxe que l'art dit « participatif » tentera en vain de se distinguer des autres formes artistiques. Si Tousignant explore les nouvelles formes de relations que la participation active introduit dans l'expérience esthétique, c'est en partie parce qu'il est déterminé par la recherche expérimentale et que celle-ci l'a amené à imaginer de tels dispositifs, suite aux sculptures qu'il expose à la Galerie Godard Lefort. On pourrait, en fait, aisément soutenir qu'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 incluant autant l'installation, le dessin, la gravure, la peinture, la sculpture et la photographie.

C'est d'ailleurs à partir de 1972 qu'il s'initie à la photographie en étudiant la structuration de divers phénomènes de perception<sup>10</sup>. Il entreprend de nombreuses expérimentations en atelier, concevant divers jeux d'illusions qu'il organise assez souvent dans des grilles rigoureuses laissant voir les multiples possibilités d'un même système optique. Fasciné par les ambiguïtés spatiales, il réalise une première série photographique, à l'aide d'un usuel appareil Instamatic, documentant les coins de son atelier qui sont ensuite montrés en séquence et disposés en grille. La figure, dont la variation s'opère à partir de différents éclairages et de cadrages, en vient à se soustraire de l'abstraction lorsqu'un

réfèrent, en l'occurrence un cadre de porte, nous la fait voir dans son environnement réel. Le procédé sera à nouveau utilisé pour la série *Ruban gommé sur coins d'atelier* (1973), mais cette fois, l'artiste dispose dans un coin de son atelier du ruban gommé noir qui forme un étrange cube. Il en résulte deux phénomènes perceptuels : d'abord, l'espace concave du coin d'atelier en vient à former un espace convexe lorsque le cube y est superposé; ensuite, le cube semble acquérir une dimension, suggérant qu'il flotte dans l'espace.

Ses expérimentations ont d'abord été montrées dans le cadre d'expositions collectives, dont *Les moins de 35 ans* organisée par Normand Thériault et Médiart<sup>11</sup> (1973) puis *Camerart*, coordonnée par Robert Walker avec la collaboration de William Ewing à la galerie Optica (1974). Cette dernière exposition présentait le travail de vingt-quatre artistes qui faisaient usage de la photographie, tant aux plans conceptuels que techniques, sans pour autant se considérer comme des photographes. Cette exposition est significative d'abord parce qu'elle propose un regroupement d'œuvres sur un enjeu préoccupant pour de nombreux artistes du Québec; mais surtout, parce qu'elle signale un questionnement esthétique dans une perspective internationale. Dans le texte qu'il rédige pour la publication, Pierre Vallières insiste sur le fait que *Camerart* n'apprendra rien de neuf aux artistes et aux critiques d'art en partie parce que plusieurs des œuvres sélectionnées avaient déjà été exposées, comme c'était le cas de Serge Tousignant, et que cette approche était largement répandue dans l'art conceptuel et interdisciplinaire américain<sup>12</sup>. Toutefois, souligne-t-il, c'était la première fois que la problématique surgissait dans un contexte photographique : coorganisée par un photographe, l'exposition prenait place dans une galerie de photographie – Optica à ses origines se consacrait à l'exposition de cette discipline –, et confronte de ce fait le milieu de la photographie à de nouvelles recherches artistiques<sup>13</sup>. Il appelle alors à un « dépassement souhaitable » d'une approche photographique tout entière préoccupée par des contenus documentaires au profit d'un renouvellement artistique et intellectuel. Cette exposition a contribué à rendre manifeste le réseau d'affinités qui s'élaborait entre la pratique des artistes québécois, situés en périphérie des grandes métropoles de l'art, et celui de la scène internationale. Il faut toutefois préciser que ce n'est pas seulement sur le plan des idées, des concepts et des techniques que le changement opérait, car ce sont de nouveaux modèles de perception et d'interprétation qui transformaient peu à peu les manières de faire et de penser des artistes québécois lesquels ont largement été exposés, et cela sur une base régulière, aux recherches des artistes canadiens, américains et internationaux.

Il faut d'ailleurs rappeler que *Camerart* précédait d'un an l'exposition *Québec 75* où a été débattu l'avènement d'une perspective internationaliste, au détriment de positions artistiques identitaires. Tousignant y présentait l'installation *Laissez faire les sphères* (1975) laquelle reposait sur un jeu optique : des sphères monochromes de différents formats sont disposées au sol de telle manière que, lorsque le visiteur les regarde à travers l'objectif d'un appareil photo placé à un endroit stratégique par l'artiste, elles paraissent être toutes de la même

p. 27 + 80

p. 28 + 86

taille, donnant l'impression de flotter dans un espace dématérialisé. À partir de cette installation l'artiste examinera les effets optiques sur la perception mise en relation avec une expérience analytique, ce qu'il qualifiera d'« intuition cérébrale ». Conçue par l'Institut d'art contemporain de Montréal, sous la direction de Normand Thériault, et présentée au Musée d'art contemporain, l'exposition *Québec 75* offrait un substitut intéressant au concept banal de panorama de l'art québécois. Il était question non plus de justifier l'existence de l'art contemporain ni même de promouvoir l'identité d'un « art québécois », mais d'en analyser les caractéristiques significatives pour rendre manifestes ses orientations multiples et complexes. L'exposition représente pour son organisateur un « outil » qui vise à « ouvrir le débat » et à faire en sorte que « l'opinion puisse se transformer en prise de position<sup>14</sup> ». Dans le climat survolté de la montée du nationalisme, les débats ont été essentiellement polarisés autour de la question d'un art national et (socio)politiquement engagé en opposition à une forme d'internationalisme. Cette seconde tendance était celle privilégiée par Thériault, qui a réuni dix-huit artistes francophones et anglophones du Québec pratiquant un art conceptuel ou formaliste<sup>15</sup>.

*Québec 75* s'inscrivait dans la mouvance de plusieurs expositions qui ont manifesté une comparable ouverture internationaliste dont *Sondage / Survey 69* offrant un panorama des recherches actuelles de l'art canadien, à laquelle a d'ailleurs contribué Lucy Lippard (1969); *45° 30' N - 73° 36' W* incluant des conceptualismes canadiens et américains (1971); *03 23 03 : Premières rencontres internationales d'art contemporain* réunissant artistes du mail art et de la performance (1977)<sup>16</sup>. Il faut enfin ajouter que l'avènement de Véhicule Art en 1972, une galerie parallèle insérée dans un réseau de diffusion internationale, a joué un rôle fondamental en présentant des pratiques conceptuelles incluant de la performance, de la vidéo et de la photographie<sup>17</sup>. Serge Tousignant est d'ailleurs un des membres fondateurs de cette galerie autogérée par des artistes et, malgré qu'il n'y ait jamais exposé – évoluant déjà dans le réseau des musées et des galeries commerciales –, il explique son implication par la nécessité de créer à Montréal des lieux semblables où les artistes pratiquant un art plus « expérimental », dans une volonté d'ouverture disciplinaire, pouvaient montrer leurs travaux<sup>18</sup>. Tousignant a toutefois participé à l'exposition *Périphéries*, organisée par Alain Parent en collaboration avec Véhicule Art, et présentée au Musée d'art contemporain en 1974<sup>19</sup>. Il y présentait *Hommage à Magritte* (1970-1974), une installation picturale constituée d'un miroir placé sur un chevalet qui, en reflétant les bandes colorées apposées sur le mur, produisait un jeu d'illusion qui accentuait la relation de l'œuvre à son contexte. Bien que peu étudiée, *Périphéries* demeure significative pour l'histoire des expositions du Québec parce qu'elle témoigne, sans doute pour la première fois, de l'ouverture du Musée d'art contemporain à un art plus « expérimental », aux formes éclatées, en phase avec les recherches artistiques menées sur la scène internationale<sup>20</sup>. En plus d'avoir suscité de vives réactions dans la presse, dont celle du critique d'art Gilles Toupin qui avait intitulé son article, « Attention! Attention! Les barbares entrent au musée », elle a complètement déconcerté le milieu de l'art québécois<sup>21</sup>.

p. 26 + 78

Si les expositions collectives ont permis de contextualiser plus largement la pratique artistique de Tousignant, ce sont les expositions individuelles, sous la forme de bilan, qui lui ont permis d'emprunter ponctuellement de nouvelles perspectives dans ses recherches. C'est en 1975 qu'il présente au Musée d'art contemporain le résultat de quatre années d'investigations avec le dessin et la photographie. Cette exposition d'importance, simplement intitulée *Dessins-photos, 1970-1974*, dont le commissariat est à nouveau assumé par Alain Parent, marquait le début d'une nouvelle production caractérisée par l'expérimentation photographique. Regroupant trois séries traitant de la figure cubique et de sa perception visuelle, en plus d'une série de dessins, cette exposition lui a permis d'être associé à l'émergence de l'art conceptuel au Québec et de transgresser, dans un humour laconique, la question iconique au profit d'un examen analytique du médium. À la Cité du Havre, le musée occupait un édifice de style brutaliste – l'ancienne Galerie d'art international d'Expo 67 –, qui malgré l'absence d'ornementation, en raison de l'omniprésence du béton, a tout de même nécessité un habillage architectural. Ainsi, pour satisfaire l'idéal du *white cube*, le musée avait installé des panneaux blancs sur les murs de béton auxquels étaient suspendues les œuvres. Cette scénographie augmentait le développement séquentiel des images, suggérant leur déroulement temporel, tout en découpant l'espace selon une esthétique quasi géométrique. Une seconde exposition individuelle, élaborée à partir d'un nouvel ensemble photographique représentatif, s'est tenue à la galerie Optica en 1979<sup>22</sup>. Elle regroupait des œuvres inédites intitulées *Géométrisations solaires* (1978 et 1979). Cette nouvelle série d'œuvres découle d'une exploration méthodique réalisée avec de simples bâtons de bois plantés avec précision dans le sable de manière à ce que leurs ombres forment des figures géométriques élémentaires (carré, losange, rectangle et triangle). Leur disposition dans une grille rend une fois de plus manifeste la démarche à la fois systématique et analytique de l'artiste.

p. 27 + 82

p. 29 + 88

Les années 1980 marquent un tournant décisif dans la carrière de l'artiste, d'abord parce que son travail est régulièrement diffusé à l'extérieur du Québec, ensuite parce qu'il semble déplacer son activité en atelier. Il délaisse alors la conception d'installation spécifiquement conçue pour une exposition au profit d'un travail de scénographie en atelier où il constitue des étalages d'éléments diversifiés mis en interaction avec des sources lumineuses. Les scènes sont élaborées comme des métaphores d'expositions : dans l'espace de l'atelier sont disposées diverses composantes – notamment une table basse aux formes très graphiques recouverte d'un plateau de verre bleu qui produit des réfractions de lumière – dont l'arrangement complexe donne lieu à une composition géométrique. L'éclairage y joue un rôle crucial puisque l'artiste capte, à un moment précis de la journée, à une période particulière de l'année, les rayons de soleil qui se projettent au sol et au mur de l'atelier ainsi que les effets lumineux obtenus en fonction de la disposition de la table dans l'espace. Cet effet d'instantanéité est augmenté par la réalisation et l'exposition de séquences photographiques qui laissent voir de subtiles variations d'une image à l'autre. Cette nouvelle production débute en 1982 avec la série *Réflexions intérieures* où différents objets placés sur la table font apparaître des figures abstraites

dans la réfraction lumineuse et se poursuit avec l'œuvre *La quadrature du cercle* (1983) où sont combinées des interventions graphiques et picturales aux formes lumineuses. Il en résulte des compositions harmonieuses, aux références manifestement modernistes, lesquelles produisent des espaces hautement équivoques. Certaines œuvres de la série sont d'abord exposées au Centre Saidye Bronfman en 1983, dans une ambitieuse exposition intitulée *Photographie actuelle au Québec*, où cohabitait avec peine, selon la critique, la photographie documentaire et la « nouvelle photographie », c'est-à-dire une photographie libérée de ses finalités descriptives et informatives<sup>23</sup>. Une deuxième version de l'exposition, n'incluant que six artistes associés à la « nouvelle école », sous le commissariat de Peter Krausz, a été présentée au 49<sup>e</sup> Parallèle, Centre d'art contemporain canadien à New York. Cette exposition a eu des retombées manifestes pour Tousignant qui sera par la suite invité à présenter son travail dans diverses expositions collectives en plus d'être désormais associé à un groupe d'artistes internationaux reconnus pour avoir inauguré un nouveau genre en photographie : la mise en scène d'espaces construits, assez souvent à partir de maquettes ou de l'altération d'espaces existants<sup>24</sup>. En 1984, Tousignant présente le bilan de cette nouvelle recherche au moment d'une exposition individuelle à la Galerie Yajima qui incluait un ensemble de cinq montages photographiques séquentiels réalisés en 1983 et 1984 et regroupés sous les thèmes génériques de *Réflexions intérieures* ainsi que *Éléments du savoir et de la connaissance*. La Galerie Yajima était l'une des rares galeries commerciales canadiennes vouées exclusivement à la photographie « artistique »<sup>25</sup>.

p. 92

La diffusion internationale de l'art québécois est une question préoccupante depuis des décennies. Si plusieurs artistes parviennent à développer et à concrétiser des projets à l'étranger, force est d'admettre qu'il s'agit de cas isolés et que peu de ces initiatives sont porteuses à long terme. Tousignant a été l'un des rares artistes québécois à étudier à Londres et à exposer son travail aux États-Unis, en Amérique latine, en Asie, en Europe et pourtant, malgré la pertinence de sa pratique artistique, malgré l'inscription de ses recherches dans des expositions significatives, on doit constater qu'il n'a pas reçu toute l'attention internationale qu'il méritait pourtant. Pour faire le point sur cette question hautement politique, Louise Déry, alors conservatrice de l'art actuel au Musée du Québec, organise l'exposition *Un archipel de désirs : les artistes du Québec et la scène internationale* (1991) et démontre qu'une présence québécoise existe bel et bien sur la scène internationale comme le manifeste les carrières de Tousignant, de Geneviève Cadieux, de Melvin Charney, de Michel Goulet, etc. Mais s'ils y parviennent, précise-t-elle, s'est généralement en raison des antennes gouvernementales du Québec et du Canada à New York et à Paris, ou en raison des biennales de São Paulo et de Venise prises en charge par des commissaires d'exposition québécois et canadiens. Sinon, ce sont plutôt des rapports complices entre institutions, généralement situées dans des situations périphériques, que s'établissent des partenariats productifs pour la diffusion internationale des artistes québécois.

p. 31 + 110

Il faut ajouter que des manifestations, des revues ou des expositions internationales ayant lieu au Québec – à partir de problématiques, d’investigations, de recherches ciblées – peuvent tout autant susciter une attention internationale. C’est le cas de la revue *Parachute* et de certaines manifestations emblématiques organisées par les Cent jours d’art contemporain de Montréal, dont *Lumières : perception - projection* (1986). Au côté de Pierre Ayot, de Geneviève Cadieux, de Bertrand Lavier, de Bruce Nauman, de Keith Sonnier, Tousignant y expose un *Étalage culturel* (1985) ainsi que deux *Natures mortes* (1986), de nouvelles mises en scène réalisées à nouveau en atelier où cette fois, il délaisse le vocabulaire de l’abstraction géométrique pour privilégier les arrangements d’objets et d’images culturels, tirés de son quotidien, placés dans des contrastes de lumière<sup>26</sup>. Il ne cessera pour autant de présenter son travail dans des expositions d’art actuel québécois, notamment au Musée d’art contemporain de Montréal, qui semble encore à cette époque organiser ses expositions à partir d’une tradition introduite par le modernisme – présentant « panoramas », « tendances actuelles » ou « nouvelles générations » –, mais qui permettait cependant d’établir des constats. C’est le cas de l’exposition *Les temps chauds* (1988), co-commissariée par l’équipe de conservateurs du Musée, qui constatait alors l’éclatement des genres et des disciplines ainsi que la fragmentation des œuvres dans l’espace<sup>27</sup>. Si cette exposition est significative pour Tousignant, c’est qu’il y montre une œuvre emblématique, *La création du monde* (1986) qui introduit une réflexion sur la création artistique laquelle composera la base de son nouvel inventaire culturel et iconographique, en partie autobiographique. *Nature morte aux œuvres d’art* (1986) présentée au Musée lors de l’exposition *Cycle récent et autres indices* (1986) approfondira encore cette question en introduisant, cette fois, de la documentation d’œuvres ou d’expositions antérieures – recyclées sous la forme de découpes photographiques, d’objets sculpturaux ou simplement éclairés par des projecteurs colorés – mise en scène dans des installations ensuite photographiées. Tout se passe comme si ce travail de l’artiste en atelier – ses recherches, ses expérimentations et ses installations – ne pouvait plus se réduire aux seuls effets produits par leur plasticité puisqu’il s’élabore désormais à partir d’un commentaire sur sa pratique artistique. Il vise l’exposition de ses recherches.

p. 29 + 96

p. 104

p. 30 + 100

Il ne faut donc pas s’étonner que *Nature morte aux œuvres d’art* devienne l’œuvre maîtresse d’une rétrospective que lui consacra le Musée canadien de la photographie contemporaine à Ottawa, sous le commissariat de Pierre Dessureault<sup>28</sup>. Cette importante exposition, montrant des œuvres produites entre 1972 et 1992, visait à mettre en lumière l’évolution du vocabulaire photographique de Tousignant. L’artiste y présente une nouvelle série de tableaux photographiques qui propose un retour manifeste vers l’abstraction, mais où, cette fois, une esthétique volontairement baroque est recherchée. Il fait à nouveau usage de contrastes de lumière, cherchant les effets de clair-obscur ou de diffraction (obtenue en plaçant un prisme translucide devant la lentille) pour créer des espaces surchargés et intangibles, entièrement construits à partir d’objets, de papiers colorés, de dessins, de sculptures, de socles, etc. Ces scénographies baroques deviendront le fondement d’une nouvelle écriture plastique qui déterminera les recherches

expérimentales de l’artiste et caractérisera la photographie artistique du Québec dans les années 1990. Surviennent ainsi dans la carrière de Tousignant, à partir des années 1990, les expositions de nature rétrospective. Dans cette perspective, le commissaire Sylvain Campeau organise pour la galerie Séquence une exposition que l’on pourrait aussi qualifier de rétrospective puisqu’elle réunissait une série de maquettes d’atelier, citant près d’une trentaine d’œuvres, laquelle mettait en évidence l’importance du processus de recherche pour l’artiste<sup>29</sup>. La Galerie Graff présente à partir de la fin des années 1990, sur une base régulière, des œuvres historiques de Tousignant en relation à sa nouvelle production<sup>30</sup>. Elle a d’ailleurs réexposé *Foggy (frame bleue)* en 2000, réactivant de la sorte les modalités d’exposition d’origine.

p. 31 + 116

p. 32 + 120

p. 124

En engageant ainsi l’artiste et les commissaires d’exposition dans un processus d’analyse et d’étude approfondi de sa pratique, l’exposition de nature rétrospective en vient à poser le problème de l’historicisation. Quelle histoire devons-nous raconter, à partir de quels récits ? À VOX, centre de l’image contemporaine, en 2017, nous avons conçu le projet de réaliser une rétrospective des œuvres de Tousignant à partir des expositions significatives auxquelles l’artiste a contribué entre les années 1960 et 2000. Notre intention était d’offrir une étude approfondie des œuvres tout en les contextualisant dans une histoire des expositions en train de se faire. D’une exposition à l’autre, nous avons alors compris qu’une exposition singulière chez un artiste ne marque qu’une étape dans la trajectoire de ses recherches artistiques; c’est un stade en quelque sorte dans sa transformation, alors que l’ensemble de ses expositions est le signe manifeste de sa formulation entière. Il ne s’agit plus alors de définir une exposition comme une production spécifique, mais bien comme un processus continu inscrit dans une destinée singulière où, chaque fois, sont établies de nouvelles relations entre l’artiste, les commissaires et l’institution. À partir de cette méthodologie, en contextualisant ces expositions pour rendre manifeste l’importance qu’elles ont eue dans la pratique de l’artiste, notre intention ne visait pas tant à les enchâsser dans un récit historique, ni même de les réifier en vue de les canoniser ensuite; plutôt, nous souhaitons mieux étudier la complexité du phénomène en vue d’approfondir une réflexion sur l’histoire, la pratique et le devenir des expositions.

1. Cet essai approfondi des enjeux discutés dans un précédent texte, produit à l’occasion de l’exposition *Serge Tousignant. Exposés de recherche*, commissariée par Claudine Roger et moi-même, du 13 avril au 23 juin 2017, VOX, centre de l’image contemporaine. [www.centrevox.ca/exposition/serge-tousignant/] Je souhaite en particulier remercier Serge Tousignant

qui a apporté commentaires et informations essentiels à son approfondissement. Je remercie aussi Claudine Roger et Stéphanie Hornstein pour leur précieuse contribution à la recherche.

2. Il réalise entre 1965 et 1966 un stage de perfectionnement à la Slade School of Fine Art de la University College London à Londres.



3. *Perspective 67* est une exposition-concours organisée par le Conseil des arts du Canada et présentée à la Galerie d'art de l'Ontario (AGO) à Toronto pour souligner le Centenaire de la Confédération du Canada. Cette exposition avait pour ambition de réunir les recherches artistiques les plus actuelles et incluait notamment Pierre Ayot, Iain Baxter, Pierre Cornélius, Serge Cournoyer, Charles Gagnon, Lise Gervais, Jacques Hurtubise, Glenn Lewis, Guido Molinari, Michael Morris, Claude Tousignant et Serge Tousignant.

4. Normand Thériault, « Dialoguer avec le spectateur », *La Presse*, Montréal, 23 novembre 1968, p. 38.

5. Il faut toutefois préciser que les expositions d'avant-garde que tenait Mira Godard étaient alternées d'expositions classiques telles que *De Delacroix à Picasso* (1968). La galeriste devait sans aucun doute diversifier sa programmation pour assurer sa survie commerciale et son développement artistique. Cette galerie était située au 490, rue Sherbrooke Ouest à Montréal.

6. Henri Barras, « Introduction », *Jongle-Nouilles / Duo-Reflex*, Montréal, Musée d'art contemporain, 1970, pp. 2-3.

7. Christian Allègre, « 15 artistes de Montréal au Musée d'art contemporain », Montréal, *Sept Jours*, n° 21, février 1970, p. 28.

8. Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, Les éditions La fabrique, 2008, pp. 23-24.

9. *Ibid.*

10. Il réalise sa première production photographique suite à une invitation de Tom Dean à intervenir dans les pages du magazine *Beaux-Arts* en 1972.

11. Cette exposition qui regroupait 203 artistes québécois était présentée simultanément dans sept endroits différents au Québec (Montréal, Trois-Rivières et Québec).

12. Pierre Vallières, « L'absurde fonctionnel », *Camerart : 24 artistes du Québec*, 1974, Montréal, Optica, p. 44.

13. Optica était alors situé dans le Vieux-Montréal, rue François-Xavier, et malgré l'isolement du seul centre d'artistes dans le secteur, l'exposition a connu un succès de fréquentation, ayant été visitée par 10 000 personnes, selon William Ewing. *Camerart : 24 artistes du Québec*, 1974, Montréal, Optica, p. 4.

14. Normand Thériault, « Québec 75. Manifeste pour une exposition », *Québec 75 Arts*, Montréal, Institut d'art contemporain de Montréal, vol. 1, 1975, p. 9.

15. Exposition majeure, *Québec 75* a été par la suite présentée en versions réduites dans huit institutions muséales à travers le Canada entre 1975 et 1976.

16. *Sondage / Survey 69* a été présentée au Musée des beaux-arts de Montréal; 45° 30' N - 73° 36' W, coorganisée par Arthur Bardo, Gary Coward et Bill Vazan, a été présentée aux Sir George Williams Art Galleries et au Centre des arts Saïdye Bronfman à Montréal; 03 23 03, coorganisée par France Morin, Chantal Pontbriand et à nouveau Normand Thériault, s'est tenue dans les locaux d'un ancien bureau de poste de Montréal.

17. Véhicule Art a ouvert ses portes pour la première fois au public le 13 octobre 1972, au 61, rue Sainte-Catherine Ouest, et s'est positionné rapidement sur les scènes artistiques locale et internationale en raison de ses nombreuses activités et de la présence active de ses membres à divers événements, festivals et expositions. Véhicule Art s'est aussi fait connaître grâce aux différents secteurs d'activités professionnelles dans lesquels le groupe était impliqué, étant à la fois un espace d'exposition alternatif, une entreprise d'impression (Presses Véhicule) ainsi qu'un centre de services à l'usage des vidéastes et même de location de vidéos (Vidéo Véhicule). Véhicule Art a également mis sur pied un centre de documentation ainsi qu'une banque de diapositives et de vidéocassettes sur l'art contemporain local et international (Art Data), et ce, afin de permettre aux étudiants et aux gens du milieu artistique de se renseigner sur l'actualité de la production en arts visuels. Claudine Roger, *Créer à rebours vers l'exposition : le cas de Périphéries*, Montréal, VOX, centre de l'image contemporaine, 2017. [www.centrevox.ca/exposition/creer-a-rebours-vers-l'exposition-le-cas-de-peripheries/].

18. Serge Tousignant, Musée des beaux-arts du Canada, « Rendez-vous avec l'artiste : Serge Tousignant ». [cybermuseum.beaux-arts.ca/cybermuseum/docs/Tousignant\_Clip6\_f.pdf] (Consulté le 24 mai 2017).

19. Alain Parent était alors directeur des expositions, sous la direction de Fernande Saint-Martin, du Musée d'art contemporain à Montréal.

20. *Périphéries* a été réactivée dans le cadre de la vaste recherche menée par VOX sur l'histoire, le devenir des expositions et leur documentation. Coorganisée par Claudine Roger et moi-même, intitulée *Créer à rebours vers l'exposition : le cas de Périphéries* (2017), cette exposition documentaire a été l'occasion de présenter une importante documentation photographique, en grande partie réalisée par Bill Vazan, ainsi qu'une vidéo produite en 1974 par Andrée Duchaine pour Vidéo Véhicule.

21. Gilles Toupin, « Attention! Attention! Les barbares entrent au musée », *La Presse*, Montréal, 23 février 1974, p. C-15.

22. Optica occupait alors une salle d'exposition située au cinquième étage du 1029, Côte du Beaver Hall. L'exposition a par la suite été adaptée pour être présentée à la galerie Sable-Castelli, à Toronto (1980), et au Off Centre Centre, à Calgary (1981).

23. L'exposition incluait les travaux de 25 artistes photographes dont Raymonde April, Sorel Cohen, Michael Flomen, Angela Grauerholz, Gabor Szilasi et Serge Tousignant.

24. Mentionnons les expositions *Constructed Spaces* présentée au Photographic Resource Center de la Boston University et au Boston Architectural Center, 1990 ainsi que *Staging : L'image préfabriquée*, University Art Gallery, San Diego State University, Californie / Centre des arts Saïdye Bronfman, Montréal, 1995.

25. Sa propriétaire, Michiko Yajima, y présentait depuis 1974 les travaux de Lynne Cohen, Charles Gagnon, Tom Gibson, Geoffrey James, Gabor Szilasi, Serge Tousignant et Irene Whittome. La galerie était située au 307, rue Sainte-Catherine Ouest, à Montréal.

26. *Lumières : perception - projection* a été organisée par Claude Gosselin, alors directeur des Cent jours d'art contemporain de Montréal, et présentée dans les galeries commerciales de

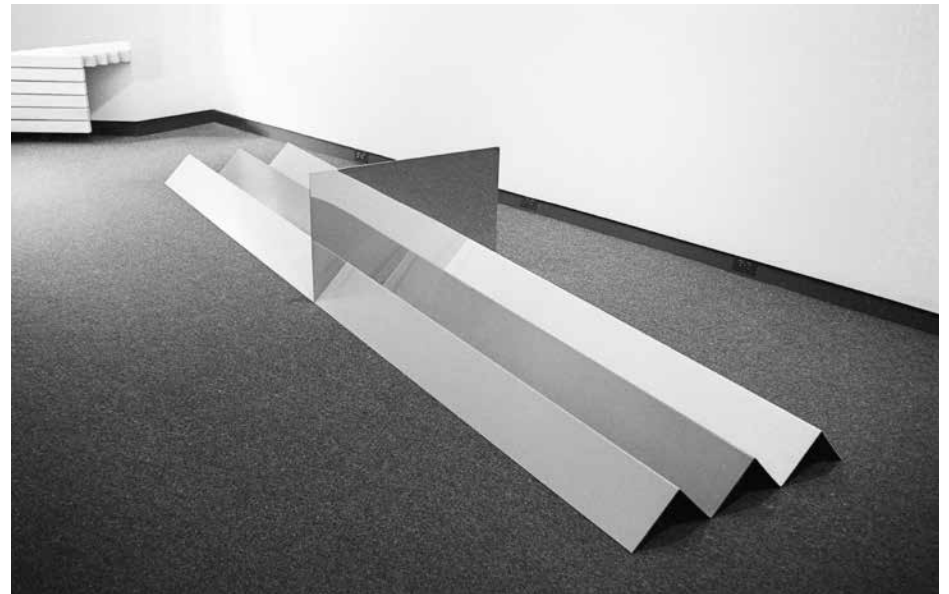
La Place du Parc à Montréal, en 1986. Cette seconde édition des *Cent jours* réunissait 43 artistes qui examinaient la lumière en tant que phénomène physique, plastique et phénoménologique, évaluant son impact sur la perception humaine et son rôle dans la production d'images. Cette édition succédait à *Aurora Borealis* et consacrait les *Cent jours* comme événement majeur, le seul au Canada qui est parvenu à se doter d'une notoriété enviable tout en contribuant au rayonnement des artistes québécois à l'étranger.

27. L'exposition, coorganisée par Josée Bélisle, France Gascon, Gilles Godmer, Pierre Landry et Réal Lussier, regroupait le travail interdisciplinaire de 25 artistes du Québec. Elle a subséquemment été présentée en France et en Belgique.

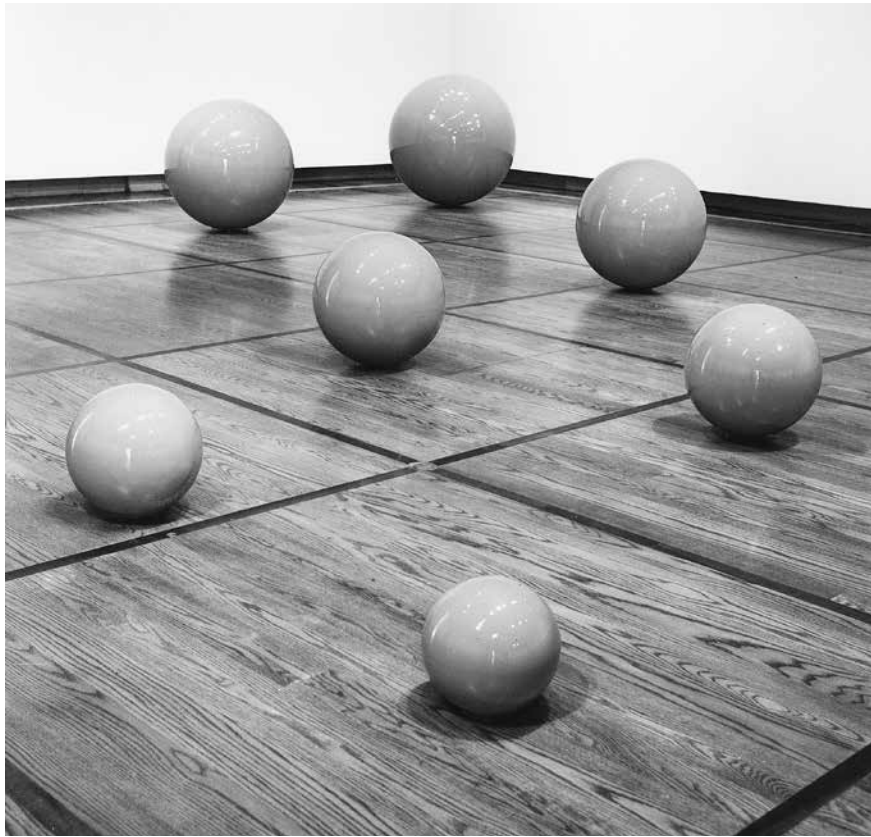
28. L'exposition *Serge Tousignant : Parcours photographique* circulera de 1992 à 1996 dans six institutions muséales à travers le Canada.

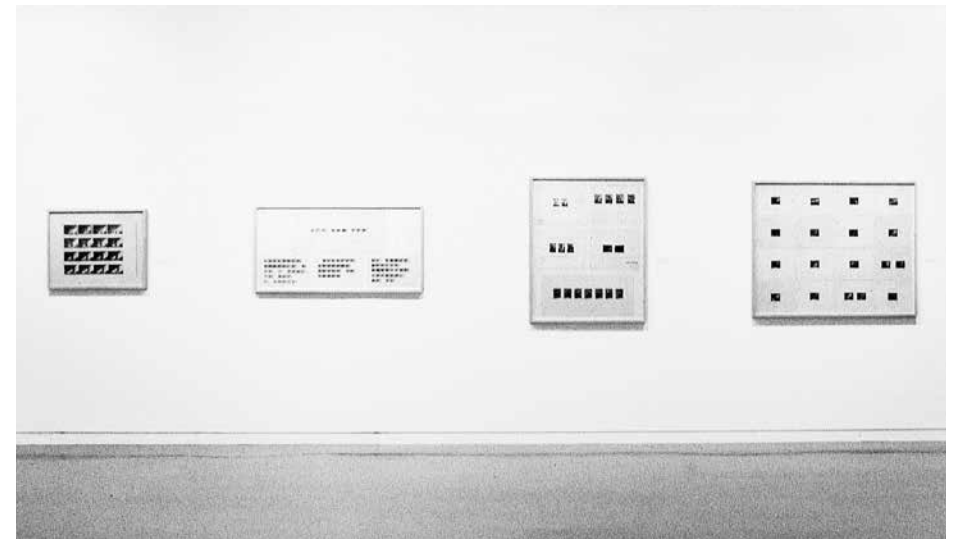
29. *Maquettes d'atelier : Serge Tousignant* (1992) a ensuite été présentée dans six lieux au Canada jusqu'en 1995, en plus d'une version élargie présentée sous le titre *Indices : études et maquettes* au Centre d'exposition de l'Université de Montréal (2000). Fondé en 1983, Séquence est un centre d'artistes en art actuel faisant la promotion de la photographie et de la vidéo d'art au Saguenay.

30. La Galerie Graff est une galerie commerciale fondée par Madeleine Fortier et Pierre Ayot en 1980 qui, au départ, a été affiliée à l'Atelier Graff, un centre de conception graphique fondé en 1966 par Pierre Ayot qui s'appelait initialement Ateliers libres 848. L'atelier Graff serait de ce fait considéré comme l'un des premiers centres d'artistes du Canada. Tousignant est associé à la Galerie Graff depuis 1994.











# Composing the exhibition

Marie J. Jean

Serge Tousignant envisions expositions. That is to say, his works emerge at the close of a process in which, early on, they are designed to end up in an exhibition. From the moment he conceives of a series of works, he has a scenography in mind for them. The exhibition is thus open to him as an imaginary stage on which he creates relations between the works and the space, influencing a new production. Taking up his way of working, this text addresses a more general issue: retracing the thread of Tousignant's achievements, via an itinerary closely linked to the history of exhibitions in Québec and Canada.<sup>1</sup>

Organizing an exhibition, in the broadly accepted sense, means arranging works in a space according to an agreed-upon system, be it formal, material, thematic, conventional or conceptual, etc. That said, whether the show is designed by an artist or a curator, the general trend is to devise a coherent display employing principles of visual organization such as symmetry, rhythm, balance, or asymmetry, tension, and so on. The arrangement of the works in the exhibition space, therefore, depends fairly generally on the conventions of composition. Of course, composing an exhibition refers to the spatial relations that we attempt to establish among the art objects, and while they seem initially to be based on formal resonances, they cannot be limited thereto without involving the hypotheses of meaning that their surroundings summon with each successive exhibition. The curator, in charge of an exhibition, seeks to establish such relations based on her intuition, experience, and knowledge of a particular practice as much as on the scientific research that determines it. The artist, meanwhile, proceeds according to an entirely different methodology. I am not referring here to artists invited to design exhibitions as guest curators, but to those who have incorporated the exhibition as an axiomatic component of their practice. In that sense, from its historical perspective, Serge Tousignant's artistic approach permits observation of a variety of exhibition modes because, as we shall see, it begins with pictorial installation, then gradually considers the participation of audiences, yet without neglecting the importance of their composition.

After earning acclaim in his early twenties for his work in engraving, Tousignant journeyed to London in 1965 to hone his knowledge of printmaking and painting.<sup>2</sup> There he designed a series of three pictures based on a grid pattern, which freed him from the lyrical approach he had favoured until then. This new formal structure seemed to have two main purposes: being two-dimensional and geometric, it was self-referential; and in its ordered, compartmentalized state, it structured and gave rhythm to the entire surface. Yet, although Tousignant worked with the grid—already an emblematic structure of Modernism—it was not merely to self-reflexive and analytical ends: what seemed to interest him very early were the optical effects that resulted. Dividing the frame into more or less identical squares generated formal references, while the squares' respective hues caused chromatic permutations: both these effects led the viewer's gaze to roam actively over the entire surface, within a relatively flat depth. One of the determining features of the grid is its repeating structure, which in Tousignant's case seems to submit our gaze to a centrifugal effect, as if it were encouraged to leave the confined

surface of the picture and extend into space. To better understand the production of these effects, it is useful to consider the context of the exhibition in which one of the paintings in the series, *Foggy (frame bleue)*, was first shown in 1966. A year earlier, while Tousignant was in London soaking up the latest research in contemporary art, he was asked by Henri Barras, then exhibitions manager of the Musée d'art contemporain in Montréal, to be part of the *Présence des jeunes* event (1966). Barras invited four “dynamic researchers” to show their most recent artistic experimentations in four different rooms. The museum, founded in 1964 by the Government of Québec at the initiative of artists and collectors, was then located in the Château Dufresne, a bourgeois home generously appointed with wood panelling, stained glass and frescoes. The museum had transformed this singular residence into a space more conducive to the displaying of modern and contemporary art by temporarily covering its ornate walls with neutral-colour panels, reflecting the White Cube aesthetic.

p. 25 + 66

*Présence des jeunes* was a remarkable moment in the history of the nascent institution in that most of the invited artists decided to make site-specific installations rather than simply show their pieces. Serge Lemoine designed an immersive environment, showing, among other things, modified pinball machines in a darkened room enlivened by soundscapes and fluorescent lighting; Gilles Boisvert created an installation with, at its centre, a monumental, inanimate human figure set in front of a transformed television set; Pierre Cornélius's contribution was conventional by comparison, but consisted of an extensive series of drawings positioned on every wall of the room. As for Tousignant, he placed a single painting—in a square format but hung diagonally—in the room that Barras had assigned him, which he had painted in the same pastel-blue hue as a square area in one corner of the canvas. Inescapably, the viewer's gaze was drawn out of the surface of the picture and into the overall space—and at the same time, the viewer was assimilated into the pictorial space. It was a carefully considered, daring action for the time, and made clear the artist's desire that the work be considered in close association with its context, and for attention to be focused on the exhibition, which to him represented a new space for experimentation.

Whereas Tousignant designed a true pictorial installation for the Musée d'art contemporain show, in 1968, at the Godard Lefort Gallery, he devised an exhibition that was more participatory, seeking to actuate the audience's experience while continuing the optical experimentations that would soon be a hallmark of his work. Invited by the gallery's owner, Mira Godard, to create a significant exhibition, Tousignant produced ten new sculptures in painted steel and plexiglas along with a series of folded screenprints (1967–68). The previous year, after making the first sculpture work of his career, *EXIT* (which won a prize in exhibition *Perspective 67*), Tousignant had begun producing a series of polychromatic steel sculptures.<sup>3</sup> Although this new output seemed at first glance to be a form of minimalist sculpture—use of geometric shapes, formal starkness, solid-colour fields, industrial processes and materials, non-relational composition—Tousignant dissociated himself from that style—in ironic fashion, even—by employing illusionism. *Mouvement dégressif rose* (1967)

p. 25 + 70

p. 25 + 68

depicted the trajectory of a cube, which, collapsing to the floor, morphed into a triangular prism. *Guillotine* (1968) is a accordion-folded sheet of steel placed on the floor, its folds and counterfolds painted in various colours, with a mirror positioned in the centre that produces an odd optical synthesis: the colours on one side of the mirror are superimposed on and extend those on the far side if the viewer stands in a certain spot in the space. Both *Extension* and *Bulle stéréoscopique* (1968) created effects of extension through reflections of their shapes. The first is a steel parallelepiped painted with black and white stripes whose alternating pattern seems to extend into the wall, being reflected in a polished steel plaque placed against the wall. The second is a hemisphere of transparent acrylic on which a black linear pattern has been painted; by virtue of being positioned atop a polished steel circle, the shape seems to plunge below the level of the floor, while also reflecting the pattern as well as viewers and the gallery space. Tousignant was thus prompting viewers, in quite a subtle manner, to focus on the material and visual perception of the sculptures as they related to the exhibition space. At the same event, he showed an extensive series of works on paper, skilfully folded which, following an equally geometric aesthetic, suggested three-dimensional shapes via a two-dimensional process. Tousignant employed a screenprinting process, but merely to obtain specific solid colours and generate the desired visual effects. The minimalist design of these new sculpted and screenprinted works, as well as his subversive use of the disciplines, saw him gradually veer toward Conceptual art, as Normand Thériault grasped as early as 1968: once the conceptualization has occurred, the critic suggested, the artist's work is finished, since to him production constitutes a secondary stage.<sup>4</sup> The value of the work is measured in its initial planning, its conception, he argued, which explains the industrial production method that Tousignant chose, delegating that step of the process. There are two problems with Thériault's explanation. First, he neglected the parallel production of the folded-paper works, which not only relied on a handmade process, but demonstrated the artist's virtuosity in its manufacturing. Second, he did not consider the exhibition, which, in terms of its conceptualization and the production of the works, was something that Tousignant very much did consider.

To assess the impact of that new exhibition in terms of Tousignant's artistic research, we must also discuss its context. In 1961, Mira Godard had bought the Agnès Lefort Gallery, known at the time for its avant-garde exhibitions, and renamed it Galerie Godard Lefort in 1967. Both Lefort and Godard were influential Montréal gallery owners who made considerable contributions to the development of the local art market while encouraging collectors' interest in Canadian contemporary artists. Serge Tousignant's *Sculptures & papiers pliés*, which was followed by the exhibitions *Yves Gaucher*, *Charles Gagnon* and *Michael Morris (Letter Series)*, clearly demonstrated Godard's dedication to a new generation of artists.<sup>5</sup> The spacious gallery, with an interior designed by Joseph Baker in 1968, was equipped with rails on the ceiling, allowing partitions to be configured to suit whatever works were on show. Godard thus outfitted her gallery spaces to match the specific needs of the artists, even if the works on show were mostly in the classic



genres: drawing, painting and sculpture. The *Sculptures & papiers pliés* show therefore posed an additional challenge for the gallery owner because it involved viewer participation; working with the artist, Godard therefore configured the space into different rooms to ensure the effects that Tousignant sought would be produced. Presenting sculpture works designed around plays of optical effects and participation, as well as inaugurating a new approach to works on paper, the exhibition attracted much attention at the time.

In 1970, Tousignant was again invited by Henri Barras, this time to create a site-specific exhibition at the Musée d'art contemporain, which had moved to Montréal's Cité du Havre in 1968. For this show, the artist abandoned the geometric compositions of his previous sculptures and dedicated himself to designing an exhibition that would be more participatory. "Open" was the chief characteristic of this new work, Barras said, referring to a new exhibition paradigm whereby the audience could no longer be confined to its contemplative function of spectator, becoming instead an active component of the work.<sup>6</sup> The exhibition was no longer confined to its function of presentation and education; it became a performative environment. For this context Tousignant devised a simple but no less ingenious device, the *Duo-Reflex* (1969): three mirrors were positioned at the centre of the exhibition space on self-supporting structures. The mirrors revealed themselves discreetly to visitors, blending into the surroundings at first, until someone noticed their own reflection in one. At that point, the viewer grasped how the device worked: if a second person stood in front of them, facing one of the mirrors, at an assigned point on the floor, their two images would be superimposed, forming a single body; if one of them moved, the fused body would be dismembered. Thenceforth, the spectators were active components of the installation.

The *Duo-Reflex* installation took place at the same time as the exhibition *Grands formats*, also organized by Barras, which included monumental works by thirteen Québec artists. Being presented simultaneously, the two exhibitions were inevitably compared: as Christian Allègre noted, "because of its monumental dimensions, the work truly demands collaboration on the part of the viewer."<sup>7</sup> To experience large-format works, the viewer had to move around continually to appreciate both the surface and the overall work. Despite this, the critic added in following up on his comparison, he or she remained confined to the duties of "spectator." Charles Gagnon, Yves Gaucher, Jacques Hurtubise, Denis Juneau, Guido Molinari and Claude Tousignant were among the artists invited to show new works designed to a single criterion: they had to be in a large format. The concept of the exhibition may have been rather simplistic, but it resulted in some remarkable works, offering artistic experimentations that were not only monumental, but diversified: from geometric abstraction to optical art, abstract expressionism, and monochromy. The recent relocation of the Musée d'art contemporain to Cité du Havre was conducive to staging works in vast, open spaces where large-format works could be shown with no compromise to their autonomy. The whiteness of the spaces and the uncluttered spatial organization also facilitated aesthetic appreciation: they were an invitation to contemplate and interpret the works at length.

p. 26 + 76

A closer look, however, clearly shows that both the *Grands formats* and *Duo-Reflex* exhibitions functioned as stages encouraging both active experimentation and introspective thinking. And yet this kind of hierarchical relationship has been the basis for the so-called participatory art forms—a relationship that today appears to merit reconsideration. For, as Jacques Rancière explains, "being a spectator is not some passive condition that we should transform into activity. It is our normal situation. We also learn and teach, act and know, as spectators who all the time link what we see to what we have seen and said, done and dreamed."<sup>8</sup> So much so that a viewer, even in front of an "auratic" painting contemplated in a museum, does not remain inactive or merely empathic, but compares, approaches, observes, criticizes, relates what she sees to what she knows and "composes her own poem with the elements of the poem before her."<sup>9</sup> Thus we cannot have, on the one hand, those who experiment and ponder, and on the other, those who submit, as passive consumers. And yet, it was based on this paradox that so-called participatory art sought in vain to distinguish itself from other art forms. If Tousignant explored the new types of relations that active participation introduced into the aesthetic experience, it was in part because his art was conditioned by experimentation and research, which led him to imagine such devices after showing his sculptures at Galerie Godard Lefort. One could easily argue that he belongs to the "artist-researcher" category, given that his entire practice has been informed by research and interdisciplinary experimentation encompassing installation, drawing, engraving, painting, sculpture and photography.

Indeed, from 1972 onward, Tousignant began working in photography, investigating how various perceptual phenomena are structured.<sup>10</sup> He conducted many in-studio experiments, devising a variety of playful optical-illusion pieces, often arranging them in rigorously constructed grids to demonstrate the multiple possibilities of a single optical system. Fascinated by spatial ambiguities, he created an initial photographic series using a standard Instamatic camera, documenting the corners of his studio, then arranging the prints in sequence and in a grid pattern. The figure, with variations created by varying the lighting and framing, seems to be an abstract composition until a referential cue—in this case a door frame—allows us to see it in its actual environment. Tousignant employed the same process again for the series *Ruban gommé sur coins d'atelier* (1973), but this time positioned black adhesive tape in a corner of his studio so as to form a strange cube. Two perceptual phenomena result: first, the concave space of the room's corner ends up generating a convex space when the cube is superimposed on it; second, the cube seems to take on a dimension, appearing to float in the space.

His experimentations were first shown in group exhibitions, including *Les moins de 35 ans* organized by Normand Thériault and Médiart<sup>11</sup> (1973) and *Camerart*, coordinated by Robert Walker in collaboration with William Ewing at the Optica gallery (1974). The latter show included works by 24 artists who employed photography, in both conceptual and technical modes, but did not consider themselves photographers. This exhibition was significant first because it featured a grouping of works around an issue that was of concern for many artists in Québec, but also and

especially because it signalled an aesthetic inquiry within an international perspective. In his essay written for the accompanying publication, Pierre Vallières emphasized that *Camerart* would teach artists and art critics nothing, in part because several of the works selected had been shown before (this was true of Tousignant's pieces), and also because this approach was widespread in Conceptual and interdisciplinary art forms in the U.S.<sup>12</sup> However, he noted, this was the first time that the issue had emerged in a photographic context: co-organized by a photographer, the exhibition was held in a photography gallery—Optica having originally been dedicated to works in that discipline—and thereby subjected the photographic community to new artistic endeavours.<sup>13</sup> Vallières called for a "desirable expansion" of a photographic approach entirely focused on documentary content toward an artistic and intellectual renewal. This exhibition helped manifest the network of affinities then emergent between the practices of Québec artists, located on the periphery of the great art metropolises, and those of the international scene. It should be noted, however, that the change involved more than ideas, concepts and techniques: new models of perception and interpretation were gradually transforming Québec artists' ways of thinking and doing, as they began to be broadly exposed, and regularly so, to the work of artists in the rest of Canada, in the U.S. and around the world.

p. 27 + 80

It must be borne in mind, too, that *Camerart* happened one year before the exhibition *Québec 75*, which occasioned debate around the advent of an internationalist perspective, at the expense of identity-oriented artistic stances. Tousignant's contribution was the installation *Laissez faire les sphères* (1975), which hinged on a trick of perspective: monochromatic spheres of different formats were arranged on the floor such that, when observed through the lens of a still camera strategically placed by the artist, they appeared to have identical volumes, giving the impression that they were floating in a dematerialized space. With this installation, Tousignant began exploring optical effects whereby perception was correlated to an analytical experience, which he termed "cerebral intuition." Devised by the Institut d'art contemporain de Montréal, under the direction of Normand Thériault, and presented at the Musée d'art contemporain, the exhibition *Québec 75* offered an alternative to the well-worn "panorama of Québec art" trope. It was no longer a matter of justifying the existence of contemporary art, nor even of promoting the identity of an "Art Québécois," but of analyzing the salient features of that art to elucidate its manifold, complex orientations. For its organizer, the exhibition was a "tool" that aimed to "generate a debate" and ensure that "people take a position on what should be done as opposed to just holding an opinion."<sup>14</sup> In the emotion-fraught climate of rising Québec nationalism, debates were essentially polarized, with one side taking the view that art should be national and (socio)politically engaged, and the other embracing an internationalist vision. Thériault preferred the latter, bringing together 18 francophone and anglophone artists from Québec who were practitioners of Conceptual or Formalist art.<sup>15</sup>

p. 28 + 86

*Québec 75* came in the wake of several exhibitions that showed comparable openness to internationalist currents, including *Sondage / Survey 69*, which provided a broad view of prevailing practices in

Canadian art, and which included Lucy Lippard on the selection committee (1969); *45° 30' N – 73° 36' W*, which included Conceptualist works by Canadian and U.S. artists (1971); and *03 23 03 Premières Rencontres internationales d'art contemporain*, which featured practitioners of mail art and performance art (1977).<sup>16</sup> Finally it should be added that the establishment in 1972 of Véhicule Art, a parallel gallery that was part of an international dissemination network, was instrumental in the presentation of Conceptual art forms including performance, video art and photography.<sup>17</sup> Serge Tousignant was himself a founding member of this artist-run co-operative, and although he never showed any works there (having already gained access to the museum and commercial-gallery network) he explained his involvement by evoking the need to create these types of spaces in Montréal, where artists making more "experimental" art, and displaying a willingness to open up disciplines, could show their works.<sup>18</sup> Tousignant did, however, take part in the exhibition *Périphéries*, organized by Alain Parent in collaboration with Véhicule Art and presented at the Musée d'art contemporain in 1974.<sup>19</sup> He showed *Hommage à Magritte* (1970–74), a painterly installation consisting of a mirror set onto an easel that reflected coloured bands placed on the wall, producing an illusion that accentuated the relationship between the work and its context. Though little studied, *Périphéries* remains important to the history of exhibitions in Québec in that it indicated, probably for the first time, a receptivity on the part of the Musée d'art contemporain to more "experimental," singular forms of art that were in step with artistic investigations being conducted internationally.<sup>20</sup> Not only did it elicit forceful reactions in the press—including from critic Gilles Toupin, who gave his review the title *Attention! Attention! Les barbares entrent au musée* ("Look out! The barbarians have entered the museum gates")—but it also destabilized many in the Québec art milieu.<sup>21</sup>

p. 26 + 78

While group exhibitions enabled broader contextualization of Tousignant's artistic practice, it was at his solo shows, which took the form of summations, that the results of his work from new perspectives began to emerge. In 1975, at the Musée d'art contemporain, he presented the results of four years of investigations employing drawing and photography. This significant exhibition, simply entitled *Dessins-photos, 1970-1974*, with Alain Parent once again as curator, marked the start of a new phase of production characterized by photographic experimentation. Featuring three series dealing with the figure of the cube and how it is perceived visually, along with a series of drawings, the show led Tousignant to be associated with the earliest makers of Conceptual Art in Québec and saw him transgressing, with laconic humour, the question of iconic representation in favour of analytical examination of the medium. The museum's new location in Cité du Havre was the former Expo 67 International Art Gallery, a Brutalist building that, despite its lack of ornamentation, had needed some architectural modifications because of the omnipresent concrete. To satisfy the White Cube ideal, the museum's designers affixed white panels to the concrete walls on which to display works. This scenography enhanced the sequential development of images shown, evoking their unfolding in time, as well as dividing the space according to a quasi-geometric aesthetic. Another solo show,

p. 27 + 82

built around a representative sample of new photographs, was held at the Optica gallery in 1979.<sup>22</sup> It featured the never-before-shown *Géométrisations solaires* (1978 and 1979). This new series of works stemmed from methodical explorations conducted with simple wooden sticks carefully positioned in sand so that their cast shadows, in combination with the camera angle, produced elementary geometric figures (square, rhombus, rectangle and triangle). Once again, the figures' arrangement in a grid pattern made plain the artist's simultaneously systematic and analytical approach.

p. 29 + 88

The 1980s were a decisive time in the artist's career: first, because his work began to be shown regularly outside Québec, and second, because of the apparent shift toward studio-based works. He stopped designing installations specifically for exhibitions and focused on in-studio stagings in which he composed arrangements of diverse elements interacting with light sources. The scenes were assembled as metaphors for exhibitions: in the studio space, Tousignant positioned various components—notably, a low table with boldly graphic shapes topped with blue glass that refracted light—in a complex arrangement that generated a geometric composition. Lighting played a crucial role in these pieces because the artist captured, at a specific time of day and time of the year, sunlight shining on the floor and wall of the studio along with the light refractions obtained with the particular position of the table in the space. This effect of immediacy was enhanced by the production and exhibition of sequential photographs that revealed subtle variations from one image to the next. The first works in this new phase of production appeared in 1982 with the series *Réflexions intérieures*: diverse objects placed on the table produced abstract figures via the refraction process. This was followed by the work *La quadrature du cercle* (1983), which combined graphic and painted work with light shaping, resulting in harmonious compositions with clearly Modernist allusions that created highly evocative spaces. Some works in this series were initially shown at the Saidye Bronfman Centre in 1983, as part of an ambitious exhibition entitled *Quebec Photography Invitational*, where documentary photography coexisted (with difficulty, said the critics) with so-called *nouvelle photographie*, i.e., photography freed from its descriptive and informative ends.<sup>23</sup> A second iteration of the exhibition, including only six artists associated with the “new school” and curated by Peter Krausz, was presented at 49th Parallel, Centre for Contemporary Canadian Art in New York City. This show proved pivotal in Tousignant's career: he was soon invited to show his works in various group exhibitions and from then on was associated with a group of international artists who gained renown for having birthed a new genre in photography: the staging of “constructed spaces,” quite often through the use of models or alteration of existing spaces.<sup>24</sup> In 1984, Tousignant showed the results of this new research in a solo show at Galerie Yajima, which featured an ensemble of five new sequential photomontages created in 1983 and 1984 and grouped under the generic theme *Réflexions intérieures* as well as the rubric *Éléments du savoir et de la connaissance*. At the time, Galerie Yajima was one of the few commercial galleries in Canada with an exclusive focus on “artistic” photography.<sup>25</sup>

p. 92

The international dissemination of Québec art has been an issue of concern for decades. Though several artists have succeeded in developing and completing projects abroad, it must be said that these are isolated cases, and that few of these initiatives have had long-term resonance. Tousignant is one of the rare Québécois artists to have studied in London and shown his works in the U.S., Latin America, Asia, and Europe—and yet, despite the relevance of his practice and the inclusion of his works in major exhibitions, he has not been given as much international attention as he deserves. In 1991, Louise Déry, then curator of contemporary art at the Musée du Québec, addressed this politically charged question by organizing the exhibition *Un archipel de désirs : les artistes du Québec et la scène internationale*, offering evidence that there was indeed a Québec presence in the international artworld, as evidenced by the careers of Tousignant, Geneviève Cadieux, Melvin Charney, Michel Goulet, and others. But their success, she explained, was generally due either to the efforts of Québec and Canadian government delegations in New York City and Paris, or of guest curators from Québec or English Canada hired by the São Paulo and Venice biennales. Otherwise, it is collaborative relationships between institutions, generally located outside major centres, that have engendered productive partnerships ensuring the international dissemination of Québec artists and their works.

p. 31 + 110

Of course, events, publications or exhibitions with an international scope, based in Québec and built around issues, investigations or targeted research, have also enabled internationalization. Examples include the journal *Parachute* and a number of emblematic events organized by the Cent jours d'art contemporain de Montréal, including *Light: Perception-projection* (1986). At this show, alongside Pierre Ayot, Geneviève Cadieux, Bertrand Lavier, Bruce Nauman, and Keith Sonnier, Tousignant showed one *Étalage culturel* (1985) as well as two *Natures mortes* (1986); these still lifes were new stagings, once again created in the studio, but for which he abandoned the vocabulary of geometric abstraction, focusing instead on arrangements of cultural objects and images drawn from his daily life, which he photographed with contrasting lighting effects.<sup>26</sup> At the same time, he continued to show his work in exhibitions of Québec art actuel, including at the Musée d'art contemporain de Montréal, which seemed to be continuing, at the time, to mount its exhibitions based on a tradition introduced by Modernism (employing rubrics like “panoramas”, “contemporary trends” and “new generations”), but nonetheless allowed for stock-taking. One example was the exhibition *Les temps chauds* (1988), co-curated by the Musée's team of contemporary art conservators, who did not fail to note the fragmentation of genres and disciplines—as well as the fragmentation of works in space.<sup>27</sup> This show was significant in Tousignant's career for the emblematic work *La création du monde* (1986), which heralded a reflection on artmaking that would form the basis of his new, partly autobiographical, cultural and iconographic inventory. *Nature morte aux œuvres d'art* (1986) presented at the Musée during the exhibition *Cycle récent et autres indices* (1986) further deepened that investigation, introducing the element of documentation of previous works and exhibitions—recycled in the form of photographic cutouts or sculptural objects, or simply lit by coloured projectors—staged in installations that he in turn photographed. It was as if the artist's work

p. 29 + 96

p. 104

p. 30 + 100

in the studio—his research, experimentations and installations—could no longer be apprehended merely in terms of the effects generated by their plasticity: from now on it involved commentary on his own artistic practice. His aim was the exhibition of his research.

Little wonder, then, that *Nature morte aux œuvres d'art* became the fundamental piece in a retrospective organized by the Canadian Museum of Contemporary Photography in Ottawa, curated by Pierre Dessureault.<sup>28</sup> This major exhibition, which comprised works produced between 1972 and 1992, highlighted the evolution of Tousignant's photographic vocabulary. The artist included a new series of photographic tableaux that evinced a clear return to abstraction, but for which, this time, he sought a deliberately Baroque aesthetic. He once again employed contrasts of light, striving for chiaroscuro and diffraction effects (achieved by placing a translucent prism in front of the lens) to create overloaded, intangible spaces created entirely out of objects, coloured papers, drawings, sculptures, plinths, etc. These Baroque stagings became the foundation for a new visual vocabulary that proved decisive in Tousignant's experimentations and became characteristic of artistic photography in Québec during the 1990s. Beginning in that decade, Tousignant's career was marked by a series of retrospective exhibitions. In that vein, curator Sylvain Campeau organized a show at the Séquence gallery that could be termed a retrospective, as it comprised a series of studio maquettes, citing nearly thirty works in all, which demonstrated how important the research process was to the artist.<sup>29</sup> In the late 1990s, Galerie Graff began regularly presenting past pieces by Tousignant juxtaposed with his more recent output.<sup>30</sup> It re-exhibited *Foggy (frame bleue)* in 2000, in the process re-activating its original display conditions.

In engaging both artist and exhibition curators in a deeper process of analysis and study of his practice, the retrospective exhibition posits the problem of historicization. Which (hi)story should we tell, using which narratives? At VOX, centre de l'image contemporaine, in 2017, we embarked on a project to mount a retrospective of Serge Tousignant's works via the significant exhibitions to which he contributed from the 1960s to the 2000s. Our intention was to provide an in-depth study of the works as well as contextualize them within a history of exhibitions that is ongoing. From one event to the next, we could better appreciate that one exhibition featuring an artist's work is but a stage in the trajectory of their artistic research; it is, if you will, another step in their transformation, while the sum total of their exhibitions is the clear sign of that transformation's complete formulation. Thus it is no longer a matter of defining an exhibition as a specific production, but as a continuous process lying within a singular destiny, in which new relations form each time among artist, curator(s) and institution. In employing that methodology, contextualizing these exhibitions to delineate their significance in the artist's evolving practice, our intention was not so much to embed them within a historical narrative, nor even to reify them with an eye to their eventual canonization; rather, we sought to better study the complexity of the phenomenon so as to expand our thinking on the history, practice, and future of exhibitions.

p. 31 + 116

p. 32 + 120

p. 124

1. This essay expands on issues explored in a previous text produced for the exhibition *Serge Tousignant. Exposés de recherche*, curated by Claudine Roger and myself and presented from April 13 to June 23, 2017, at VOX, centre de l'image contemporaine, <http://www.centrevox.ca/exposition/serge-tousignant/>. I wish to thank Serge Tousignant in particular for contributing comments and information essential to that expansion. I am also grateful to Claudine Roger and Stéphanie Hornstein for their invaluable research contributions.

2. From 1965 to 1966, he pursued advanced training at the Slade School of Fine Art, University College London.

3. *Perspective 67* was an exhibition and contest presented at the Art Gallery of Ontario (AGO) in Toronto, organized by the Canada Council as a project of the Canadian Centennial Commission. It aimed to be representative of the very latest currents in art, and included works by, among others, Pierre Ayot, Iain Baxter, Pierre Cornellier, Serge Cournoyer, Charles Gagnon, Lise Gervais, Jacques Hurtubise, Glenn Lewis, Guido Molinari, Michael Morris, Claude Tousignant, and Serge Tousignant.

4. Normand Thériault, "Dialoguer avec le spectateur," *La Presse*, Montréal, November 23, 1968, p. 38.

5. It should be noted that Mira Godard alternated avant-garde shows with classical exhibitions such as *De Delacroix à Picasso* (1968). The gallery owner likely had to diversify its programming to ensure its commercial viability as well as its artistic development. Galerie Godard Lefort was located at 1490 Sherbrooke Street West in Montréal.

6. Henri Barras, "Introduction," *Jongle-Nouilles / Duo-Reflex*, Montréal: Musée d'art contemporain, 1970, pp. 2-3. [Freely translated.]

7. Christian Allègre, "15 artistes de Montréal au Musée d'art contemporain," Montréal, *Sept Jours*, No. 21, February 7, 1970, p. 28. [Freely translated.]

8. Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*, London and Brooklyn: Verso, 2009, transl. Gregory Elliott, p. 17.

9. Ibid., p. 13.

10. Tousignant created his first photographic works following an invitation from Tom Dean to contribute to *Beaux-Arts* magazine in 1972.

11. This exhibition, which brought together 203 Québec artists, was presented simultaneously in seven different locations across the province (Montréal, Trois-Rivières and Québec).

12. Pierre Vallières, "L'absurde fonctionnel," *Camerart: 24 artistes du Québec*, 1974, Montréal: Optica, p. 44.

13. At the time, Optica was located in Old Montréal, on Saint-François-Xavier Street, and despite its isolation as the only artist-run centre in the district, the show was a success, with some 10,000 visitors, according to William Ewing. *Camerart: 24 artistes du Québec*, 1974, Montréal: Optica, p. 4.

14. Normand Thériault, "Québec 75. Manifeste pour une exposition," *Québec 75 Arts*, Montréal: Institut d'art contemporain de Montréal, vol. 1, 1975, p. 9.

15. A major exhibition, *Québec 75* was later presented in abridged versions at eight museum institutions across Canada between 1975 and 1976.

16. *Sondage / Survey 69* was presented at the Montreal Museum of Fine Arts; 45° 30' N – 73° 36' W, co-organized by Arthur Bardo, Gary Coward and Bill Vazan, was held at the Sir George Williams Art Galleries and the Sadye Bronfman Centre for the Arts; 03 23 03, co-organized by France Morin, Chantal Pontbriand, and Normand Thériault, took place in a former post office in Montréal.

17. Véhicule Art first opened its doors to the public on October 13, 1972, at 61 Sainte-Catherine Street West, and quickly established a profile on the local and international art scenes thanks frequent activities and the active participation of its members in a variety of events, festivals and exhibitions. Véhicule Art also gained attention for the various areas of professional activity in which the group was involved: it was at once an alternate exhibition space, a printing company (Presses Véhicule), and a centre providing resources for video artists that even offered videocassette rentals (Vidéo Véhicule). Véhicule Art also instituted a documentation centre and a library of slides and videocassettes

about local and international contemporary art (Art Data), allowing students and members of the art community to learn about current visual art production. Claudine Roger, "Créer à rebours vers l'exposition": *The case of Périphéries*, Montréal: VOX, centre de l'image contemporaine, 2017, <http://www.centrevox.ca/en/exposition/creer-a-rebours-vers-lexposition-le-cas-de-peripheries/>.

18. Serge Tousignant, National Gallery of Canada, "Meet the Artist: Serge Tousignant," [http://cybermuse.beaux-arts.ca/cybermuse/docs/TousignantClip6\\_f.pdf](http://cybermuse.beaux-arts.ca/cybermuse/docs/TousignantClip6_f.pdf). Viewed on May 24, 2017.

19. At the time, Parent was the Musée d'art contemporain's manager of exhibitions, under director Fernande Saint-Martin.

20. *Périphéries* was reactivated as part of the far-reaching research project conducted by VOX on the history, the future of exhibitions and their documentation. Co-organized by Claudine Roger and myself and entitled *Créer à rebours vers l'exposition: The case of Périphéries (2017)*, this documentary exhibition comprised a major photographic documentation, produced in large part by Bill Vazan, as well as a video made in 1974 by Andrée Duchaine for Vidéo Véhicule.

21. Gilles Toupin, "Attention! Attention! Les barbares entrent au musée," *La Presse*, Montréal, February 23, 1974, p. C-15.

22. By this time, Optica had an exhibition room on the fifth floor of 1029 Beaver Hill in Montréal. The exhibition was later adapted for presentation at the Sable-Castelli Gallery in Toronto (1980), and the Off Centre Centre in Calgary (1981).

23. The exhibition included works by 25 photographer artists, among them Raymonde April, Sorel Cohen, Michael Flomen, Angela Grauerholz, Gabor Szilasi, and Serge Tousignant.

24. Significant exhibitions included *Constructed Spaces* at Photographic Resource Center, Boston University and Boston Architectural Center, 1990, and *Staging: The Prefabricated Image*, Québec-Californie, University Art Gallery, San Diego State University, California / Saidye Bronfman Centre for the Arts, Montréal, 1995.

25. Since 1974, owner Michiko Yajima had featured the works of Lynne Cohen, Charles Gagnon, Tom Gibson, Geoffrey James, Gabor Szilasi, Serge Tousignant, and Irene Whittome. The gallery was at 307 Sainte-Catherine Street West, Montréal.

26. *Light: Perception-projection* was organized by Claude Gosselin, then director of the Cent jours d'art contemporain de Montréal, and presented in the commercial gallery spaces of Place du Parc in Montréal, 1986. This second edition of the Cent jours included works by 43 artists that examined light as a phenomenon at once physical, plastic and phenomenological, gauging its impact on human perception and its role in image production. It succeeded *Aurora Borealis* and cemented the Cent jours' reputation as a major event—the only one in Canada to achieve an enviable reputation all while helping to expand the reach and influence of Québec artists internationally.

27. The exhibition, co-organized by Josée Bélisle, France Gascon, Gilles Godmer, Pierre Landry, and Réal Lussier, comprised the interdisciplinary work of 25 Québec artists. It was later shown in France and in Belgium.

28. The touring version of the exhibition *Serge Tousignant: Phases in Photography* was presented in six institutions across Canada from 1992 to 1996.

29. *Maquettes d'atelier: Serge Tousignant (1992)* was then shown at six locations in Canada until 1995, as well as in an expanded version entitled *Indices: études et maquettes*, at the Centre d'exposition de l'Université de Montréal (2000). Founded in 1983, Séquence is an artist-run centre in Saguenay specialized in art actuel, with a focus on photography and video art.

30. Galerie Graff was a commercial gallery founded by Madeleine Fortier and Pierre Ayot in 1980; it was initially affiliated with Atelier Graff, a graphic design centre founded in 1966 by Ayot and originally named Ateliers libres 848. As a result, Atelier Graff is considered to have been one of the first artist-run centres in Canada. Serge Tousignant as been associated with Galerie Graff since 1994.

Cette monographie a été publiée suite à l'exposition *Serge Tousignant. Exposés de recherche*, présentée à VOX, centre de l'image contemporaine, à Montréal du 13 avril au 23 juin 2017.

This monograph follows the exhibition *Serge Tousignant. Exposés de recherche*, held at VOX, centre de l'image contemporaine, in Montréal from April 13 to June 23, 2017.

Direction de la publication / Publication editor: Marie J. Jean  
Auteurs / Authors: Jérôme Delgado, Mona Hakim, Marie J. Jean, Claudine Roger, et / and Serge Tousignant.  
Coordination / Publication coordinator: Claudine Roger  
Correction et révision / Editing and proofreading: Michael Gilson et / and Isabelle Hurteau  
Traduction / Translation: Michael Gilson  
Conception graphique / Graphic design: Dominique Mousseau  
Traitement des images / Image processing: Denis Rainville  
Impression / Printing: Quadriscan

Les images sont reproduites avec l'aimable permission de l'artiste, sauf pour les images suivantes.  
All images reproduced in this catalogue are used by courtesy of the artist, unless otherwise stated below:

p. 25  
Gabor Szilasi, Office du film du Québec. Source : revue *Culture vivante*, 1966. / Photographe inconnu.  
Source : *Toronto Daily Star*, juillet 1967. / Michel Gravel, Fonds La Presse / (BAnQ), 1968.

p. 26  
Gilles Langevin, Fonds ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine, Office du film du Québec. / (BAnQ), 1970. / Photographe inconnu, Office du film du Québec, 1974.

p. 27  
Photographe inconnu, Fonds OPTICA (Université Concordia), 1975. / Photographe inconnu, Office du film du Québec, 1975.

p. 28  
Eberhard Otto. Source : *Artscanada*, juillet 1976. [image du bas]

p. 29  
Photographe inconnu, Fonds Centre international d'art contemporain de Montréal (MACM), 1986.

p. 31  
MNBAQ, 1991; © René Derouin / SODRAC (2017); © Succession Guido Molinari / SODRAC (2017); Raymond Gervais et Rober Racine (2017). [image du haut]

p. 67, 69, 75, 117-119, 124-131  
Michel Brunelle, VOX, 2017.

p. 74  
Jean-Guy Kérouac, MNBAQ (2017). [image du haut]

p. 77  
Photographe inconnu, Office du film du Québec, 1970.

p. 87  
Yvan Boulerice, 1975.

p. 90-91  
Suzanne Boucher, 1979.

#### VOX, centre de l'image contemporaine

Directrice générale et artistique – Executive and Artistic Director: Marie J. Jean  
Directrice des opérations – Director of Operations: Claudine Roger  
Coordonnatrice expositions et médiation – Coordinator, Exhibitions and Education: Geneviève Bédard  
Coordonnatrice expositions et circulation – Coordinator, Exhibitions and Touring: Valérie Morin  
Technicien en chef – Chief Technician: Mathieu Grenier  
Assistante à la coordination – Assistant Coordinator: Stéphanie Hornstein

401 – 2, rue Sainte-Catherine Est, Montréal (Québec) H2X 1K4  
T : 514.390.0382 info@centrevox.ca www.centrevox.ca

#### Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec et Bibliothèque et Archives Canada

Tousignant, Serge, 1942-, artiste

Serge Tousignant : exposés de recherche / sous la direction de = under the direction of Marie J. Jean.

Comprend des références bibliographiques.  
Publié en formats imprimé(s) et électronique(s).  
Textes en français et en anglais.

ISBN 978-2-9808856-4-8 (couverture rigide)  
ISBN 978-2-9808856-5-5 (PDF)

1. Tousignant, Serge, 1942- - Expositions. 2. Tousignant, Serge, 1942- -Entretiens. 3. Art québécois - 20e siècle - Expositions. I. Jean, Marie J., 1971-, éditeur intellectuel. II. VOX, centre de l'image contemporaine, organisme de publication. III. Titre. IV. Titre : Exposés de recherche.

N6549.T69A4 2018 709.2 C2018-940093-5F  
C2018-940094-3F

#### Bibliothèque et Archives nationales du Québec and Library and Archives Canada cataloguing in publication

Tousignant, Serge, 1942-, artist

Serge Tousignant : exposés de recherche / sous la direction de = under the direction of Marie J. Jean.

Includes bibliographical references.  
Issued in print and electronic format.  
Text in English and French.

ISBN 978-2-9808856-4-8 (hardcover)  
ISBN 978-2-9808856-5-5 (PDF)

1. Tousignant, Serge, 1942- - Exhibitions. 2. Tousignant, Serge, 1942- - Interviews. 3. Art, Canadian - Québec (Province) - 20th century - Exhibitions. I. Jean, Marie J., 1971-, editor. II. VOX, centre de l'image contemporaine, issuing body. III. Title. IV. Title : Exposés de recherche.

N6549.T69A4 2018 709.2 C2018-940093-5E  
C2018-940094-3E

Dépôt légal / Legal deposit  
Bibliothèque nationale du Québec  
Bibliothèque nationale du Canada / National Library of Canada  
1<sup>er</sup> trimestre 2018 / 1st quarter 2018  
Publié par / Published by VOX, centre de l'image contemporaine

Tous droits réservés. Tous les droits sur les photographies et les textes demeurent la propriété de leurs auteurs. Les opinions émises dans les textes et celles qui peuvent être dégagées des photographies n'engagent que les auteurs. Toute reproduction, même partielle, de cet ouvrage est interdite sans l'autorisation écrite de l'éditeur. All rights reserved. Copyright on the photographs and texts remains the property of their authors. The opinions in the texts and those which may be construed from the photographs are those of the authors alone. Any copying of any element of this catalogue, is forbidden without written permission from the publisher.

Diffusé par / Distributed by Nomade Diffusion  
www.nomadediffusion.com

Ce livre composé en Hurme Geometric Sans et OCR B Letterpress a été achevé d'imprimer en mars 2018 sur les presses de Quadriscan pour le compte de VOX, centre de l'image contemporaine. Set in Hurme Geometric Sans and OCR B Letterpress. Printed in March 2018 by Quadriscan for VOX, centre de l'image contemporaine.