

## L'estampe selon Serge Tousignant

Gilles Daigneault

Volume 25, Number 100, Fall 1980

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54590ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

### ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Daigneault, G. (1980). L'estampe selon Serge Tousignant. *Vie des Arts*, 25(100), 35–37.

# L'estampe selon Serge Tousignant

Gilles DAIGNEAULT

... si ce que j'ai créé correspond à la définition [de la gravure originale], tant mieux, sinon, c'est la définition qui manque d'ampleur et doit céder. (JUNE WAYNE, Directrice de l'Atelier Tamarind.)

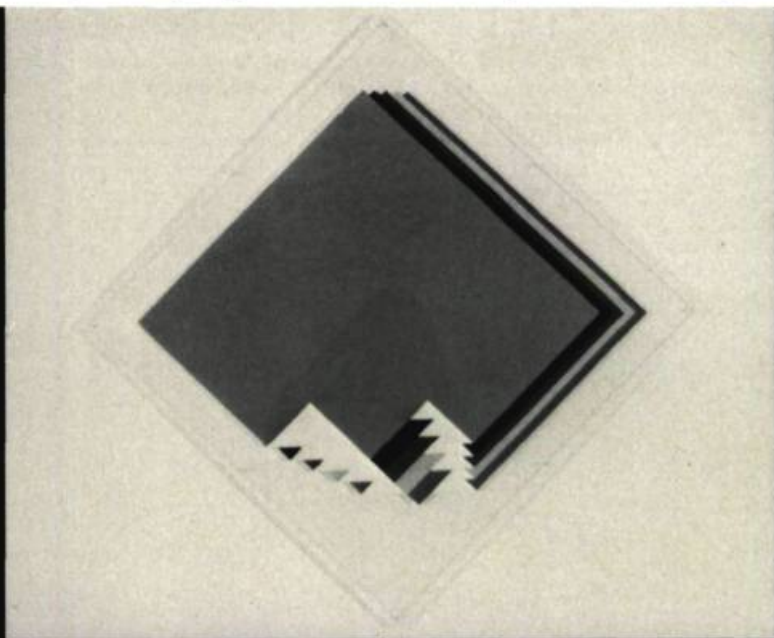
Pour les uns, «la gravure est un art de tradition, un art de respect»<sup>1</sup>; pour d'autres, au contraire, elle est une technique qu'on doit sans cesse interroger, au risque d'en malmener la tradition, précisément parce qu'on la respecte et qu'on veut la rendre apte à exprimer les concepts les plus contemporains. En ce qui concerne la gravure québécoise, la première attitude serait assez bien représentée par Albert Dumouchel, et la seconde, par Serge Tousignant.

Au milieu des années soixante, les deux artistes travaillaient dans le même atelier, à l'École des Beaux-Arts, et Dumouchel avait beau trouver généreux et stimulants les élans de son jeune ami en peinture<sup>2</sup>, il changeait d'avis dès qu'il s'agissait de gravure. Par exemple, un jour que Tousignant s'appretait à imprimer une lithographie dont une des marges arborait la trace jaune d'un grand coup de pinceau, Dumouchel maugréa: «Ça ne se fait pas!

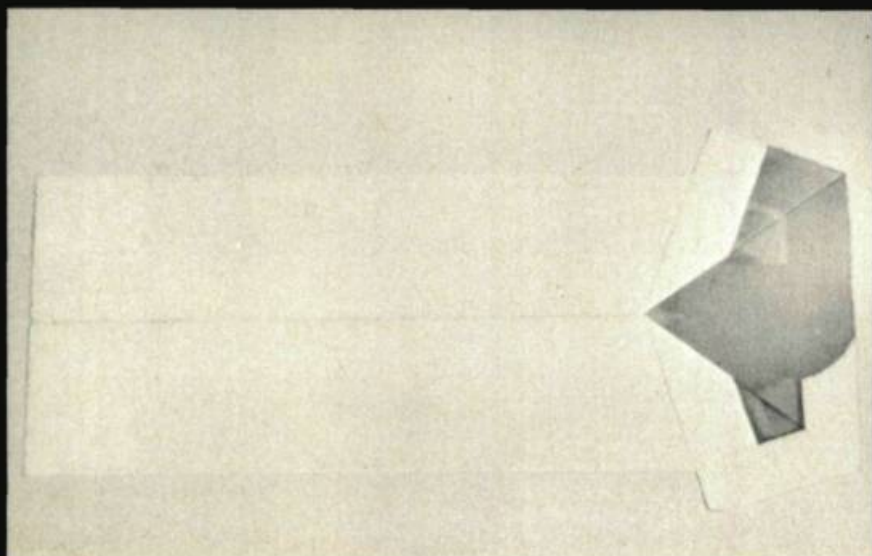


1. Serge TOUSIGNANT  
*Rides N° 17*, 1971.  
Papier pressé; 66 cm 04 x 71,12.  
(Phot. Yvan Boulerice).

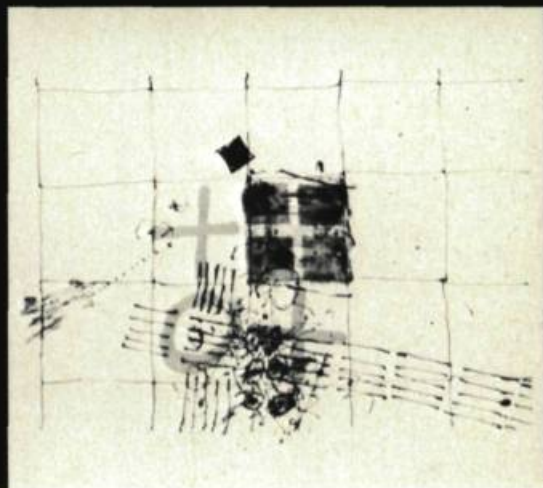
3. *Chemisier*, 1965-1966.  
Lithographie pliée; 77 cm 47 x 38,10.



2. *Diamant IV*, 1976.  
Sérigraphie pliée et plexiglass;  
86 cm 36 x 86,36.  
(Phot. Yvan Boulerice).



4. *Sextan*, 1965.  
Lithographie.



En peinture, on peut se laisser aller à toutes les fantaisies, mais, en gravure, il y a des traditions qu'on *doit* respecter!» (Le «père» de la gravure se transformait parfois en «Dieu le père»...) Pourtant, cette année-là, Tousignant représenta le Canada à la 5<sup>e</sup> Biennale Internationale d'Estampes de Tokyo, y remporta un prix de lithographie et, par la suite, créa des estampes qui firent paraître bien inoffensive la pièce incriminée par Dumouchel.

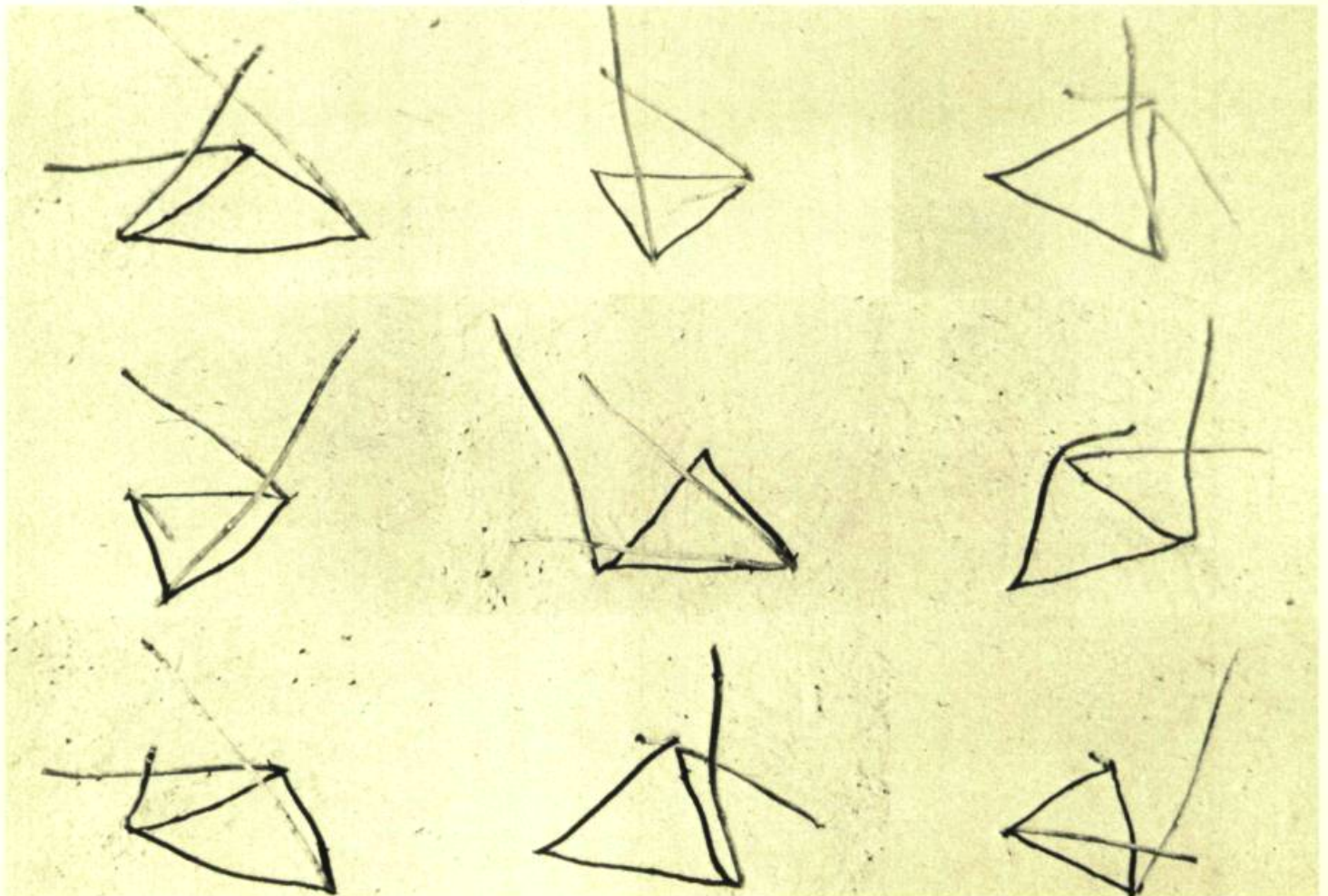
Cela dit, l'aventure de Tousignant en gravure est remarquable à la fois par la qualité des estampes qu'elle a produites et par la pertinence des questions que celles-ci posent à la discipline. Tout commence en 1962, quand Dumouchel invite le jeune diplômé de la section de design de l'École à venir travailler à l'atelier de gravure. Tousignant y reste deux ans pendant lesquels il réalise les seules *vraies* gravures de sa carrière: des eaux-fortes et quelques linos. Probablement plus séduit par l'atmosphère du lieu — à part Dumouchel, s'y trouvent alors Saxe, Daglish, Boisvert, Montpetit et d'autres qui y viennent sporadiquement —, que par la gravure elle-même, Tousignant fait d'abord quelques images à la manière du maître, tributaires du surréalisme et de l'École de Paris, puis s'ingénie à acclimater en gravure une écriture plus spontanée, plus gestuelle; l'utilisation très libre de la pointe sèche et de l'aquatinte dans *Noces des cumulus* constitue un bon exemple de ce travail dont la modernité dut étonner les amateurs d'estampes de 1963.

On a beau lui offrir presque tout de suite l'occasion d'exposer ses eaux-fortes chez Camille Hébert, Tousignant n'a pas l'âme d'un graveur: il se méfie du «beau métier», de la complexité de la *cuisine* et de la beauté naturelle de la matière, plus qu'il n'aime ces caractéristiques de la discipline. Il pense qu'il est plus facile de s'en tirer honorablement en gravure, à cause précisément de tous ces artifices, que dans les autres disciplines. C'est

pourquoi, en 1965, au retour d'un voyage au Mexique, il revient à l'atelier de Dumouchel pour y travailler la lithographie, une technique plus proche de la peinture et du dessin, et plus conforme à son tempérament. L'écriture de Tousignant est toujours gestuelle, mais ses signes se détachent cette fois sur un espace que commencent à organiser des carrés, des chevrons et même des quadrillages qui seront appelés à jouer un rôle si important dans son œuvre.

Cependant, comme pour l'eau-forte, l'aventure ne dure que quelques mois, même si tout va à merveille pour le jeune lithographe qui participe aux grandes biennales nationales et internationales; en outre, son travail lui mérite une bourse de perfectionnement en lithographie à Londres, où il passe une année. Or, Tousignant est têtue: la technique propre de la lithographie ne l'intéresse pas plus que celle de l'eau-forte et, à force de privilégier le contenu de ses planches — il me dira sans vergogne qu'il ne faisait pas «de simples gravures», mais des propositions aussi importantes que ses peintures ou ses dessins —, il en vient à réaliser quelques grandes lithographies de plus en plus *picturales* qui ne le satisfont plus: d'une part, il emploie des superpositions de couleurs qui n'ont guère d'efficacité en lithographie et, d'autre part, il en a assez de l'aspect lyrique que présentent ces grandes taches colorées. Aussi, cessant de considérer le support de ces images — la feuille de *beau* papier dont on répète qu'elle doit jouer un rôle capital dans l'élaboration d'une estampe — comme un élément passif au milieu duquel le graveur place bien sagement quelques signes, Tousignant entreprend de plier ses grandes lithographies et, par ce moyen, de les transformer en autant de mono-

5. *Géométrisation solaire triangulaire* N° 1, 1978. Sérigraphie sur offset.



types où se lit une tension très significative entre le lyrisme des taches lithographiées et la géométrisation des formes obtenues par le pliage. Ce dernier procédé donne aussi naissance à de nouvelles configurations du support dont, décidément, le rôle devient plus créateur, conformément à l'esprit, sinon à la lettre, du monde de l'estampe.

Sur cette lancée, Tousignant utilise encore le pliage pour créer deux séries d'œuvres qui approfondissent sa réflexion à la fois sur les possibilités du procédé et sur les limites de l'estampe. D'abord, en 1967, il réalise ses fameuses sérigraphies pliées qui utilisent une ou plusieurs feuilles carrées, recouvertes d'une seule couleur saturée. Ainsi, le pliage ne répond plus à des formes déjà existantes, comme c'était le cas pour les lithographies de l'année précédente, mais crée en toute liberté un univers d'illusions optiques et d'objets impossibles où le spectateur est invité à lire successivement — et parfois simultanément — des formes planes et tridimensionnelles; ces dernières sont encore mieux suggérées par les pièces réalisées sur papier métallique ou sur acétate. Et, se souvenant qu'il s'agit de sérigraphies pliées — il est significatif que Tousignant n'ait jamais plié de dessin ni de peinture —, il fait des tirages de ces pliages géométriques où le côté dionysiaque ne s'exprime plus que par l'emploi de couleurs pures.

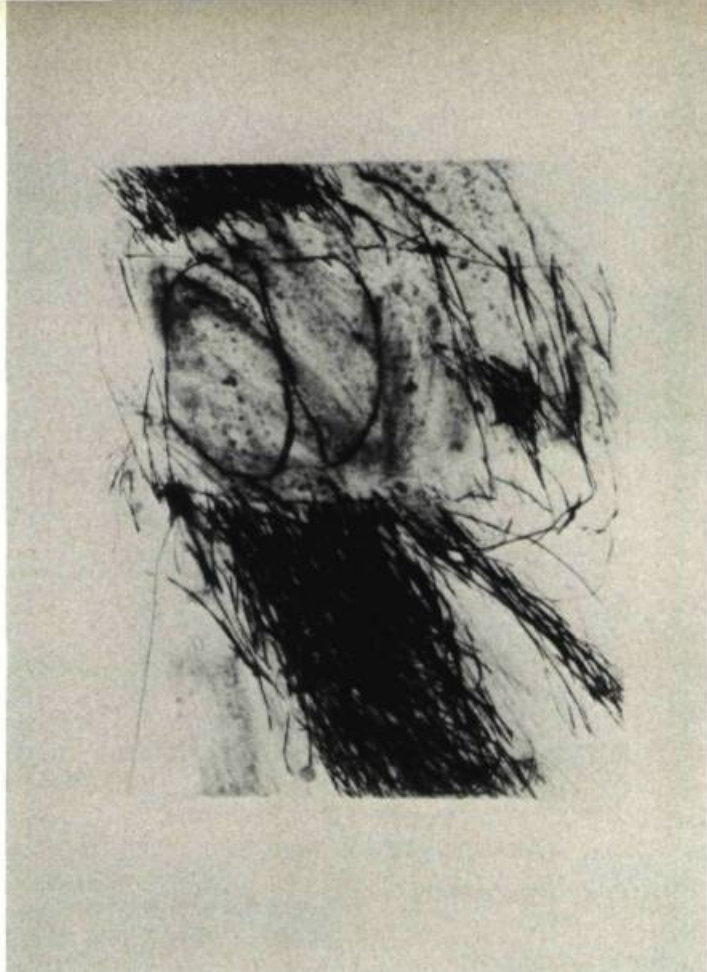
Ces dernières sont à leur tour expulsées des estampes que Tousignant réalise quatre ans plus tard, après une assez longue incursion du côté de la sculpture. Or, on a l'impression que c'est précisément avec un regard de sculpteur qu'il considère cette fois le papier: celui-ci lui apparaît comme un matériau doté de certaines propriétés qu'il importe d'interroger. Aussi, accomplissant religieusement tous les gestes du graveur et utilisant le même équipement, Tousignant crée la série des *Rides* où le papier d'Arches mouillé, gonflé par des pinces prises sur les côtés de la feuille, s'anime, après un premier passage sous la presse à eau-forte, d'un dessin minimal, constitué de creux et de reliefs; le côté automatiste de ce réseau et aussi de la configuration de la feuille est équilibré par la présence des carrés formés par les pinces qui ont été repliées avant un deuxième passage sous la presse. Bien sûr, le procédé rendant impossible un tirage à peu près uniforme, les *Rides* sont des monotypes, mais ces propositions nous amènent à imaginer tous les gestes que doit s'interdire un graveur qui tient absolument à sacrifier à cette sacro-sainte uniformité...

Enfin, même si Tousignant poursuit ses recherches picturales et graphiques par le biais de la photographie, il lui arrive, depuis 1973, de faire réaliser des tirages — le plus souvent en offset — de certaines images pour lesquelles il souhaite une plus large diffusion. Et, en l'occurrence, j'ai cru comprendre que ce sont principalement des problèmes d'entreposage qui l'empêchent de faire imprimer ces estampes à deux ou trois mille exemplaires, ce qui permettrait, entre autres, d'en abaisser considérablement les prix et serait plus conforme à l'esprit de l'offset. Cela dit, le choix de cette technique répond à un autre impératif: Tousignant tient par-dessus tout à une parfaite reproduction de son image initiale et, sur ce terrain, aucun moyen ne peut rivaliser avec l'offset qui utilise des trames minuscules, inadmissibles en sérigraphie photo-mécanique par exemple. Ainsi, même quand il considère l'estampe comme un moyen de reproduction, Tousignant se singularise et, bien sûr, plusieurs commentateurs critiquent cette présence de l'offset dans le monde de l'estampe originale.

Quoi qu'il en soit, outre le fait que les estampes ainsi réalisées sont scrupuleusement étiquetées et que la maquette qui leur sert de point de départ est détruite après coup comme doit l'être tout élément d'impression, il est remarquable que le procédé utilisé, comme cela se produit toujours chez Tousignant, répond davantage aux exigences de l'œuvre qu'à celles d'une quelconque définition... et que, l'année dernière, l'artiste représentait encore le Canada à la 11<sup>e</sup> Biennale Internationale d'Estampes de Tokyo.

1. Roland Giguère, préface de *L'Estampe* de Nicole Malenfant, Éditeur officiel du Québec, 1979, p. XV.

2. Voir l'interview de Dumouchel avec Claude Jasmin, dans *La Presse* du 10 avril 1965.



6. *Noces des Cumulus*, 1963.  
Aquatinte et pointe sèche.

7. *Dix-huit coins d'atelier*,  
1973-1974.  
Sérigraphie sur offset;  
60 cm x 50,8.  
(Phot. Yvan Boulerice).

