

NOIR, GRIS, BLANC ET LE JEU ENTRE LES ESPACES
RÉFLEXIONS SUR LA PRATIQUE DE CLAUDE TOUSIGNANT ET LE CUBE
BLANC

Michèle Thériault

Tiré de *Trois peintures, une sculpture, trois espaces : Claude Tousignant. Noir Gris Blanc. Sous la direction de Michèle Thériault. Montréal : Galerie Leonard & Bina Ellen, 2005.*



Claude Tousignant, *Codicille*. galerie LBE, Université Concordia. Photo: Paul Litherland.

Au cours d'un entretien avec la commissaire Danielle Corbeil en 1973, Claude Tousignant annonçait son intention de réaliser une sculpture s'articulant autour de la notion d'espace immatériel en utilisant comme seul matériel le son. L'espace serait déterminé (et vécu par le visiteur) par une diffusion sonore pré-

établie¹. Proposition qui ne manque pas de surprendre de la part d'un artiste que nous associons à la matérialité « visible » du plan pictural, de la couleur et du volume. En effet, on peut y voir une certaine ironie étant donné tout ce qui a été dit et écrit (et également par Tousignant) sur le statut d'objet de la peinture par rapport à son travail et les efforts soutenus de l'artiste pour y parvenir. Or, neuf ans plus tard, lorsque le Musée des beaux-arts de Montréal lui consacrait une exposition, le commissaire Normand Thériault faisait remarquer que le projet de sculpture « sonore » annoncé par l'artiste en 1973 en était au niveau expérimental².

La nature singulière de ces enquêtes sur la question d'espace, et l'attention soutenue qu'y prête Tousignant, présentent un intérêt particulier pour une commissaire œuvrant dans le domaine de l'art actuel³. Elles sont le point de départ d'un questionnement critique du rôle de l'espace muséal : la pertinence du cube blanc et de la présence silencieuse et subversive de sa blancheur. Cette réflexion s'exprime dans le cadre des abstractions résolument *spatiales* de Claude Tousignant qui figurent dans la présente exposition sous la forme de trois « peintures » et d'une « sculpture ». Des œuvres, nous en conviendrons, dont l'envergure et l'évocation du sublime se veulent l'incarnation suprême du cube blanc. C'est la prescience du projet « sonore » de Tousignant qui est séduisant pour une commissaire de l'art contemporain, plus particulièrement à la lumière de la prolifération de pratiques artistiques actuelles qui s'articulent autour du son. Au cours des dernières années, la présentation de tels projets, et d'œuvres de projection, a abouti à la réinterprétation et à la reconfiguration du cube blanc. Ce contexte commande un examen approfondi de la façon dont l'œuvre de Tousignant fonctionne en tant qu'ensemble dans un espace d'exposition et de la nature de cet espace.

Cela dit, je n'aspire ni à redéfinir son œuvre par rapport à ces pratiques ni à fétichiser un moment-étape dans sa carrière – un « avant » et un « après »

dans son développement – qui servirait de point de départ à l'exposition et à cet essai⁴. Aussi peu caractéristique que soit l'utilisation du son comme élément sculptural chez Tousignant, la raison d'être du projet s'inscrit néanmoins dans le cadre de la préoccupation pour un espace profond ou tridimensionnel et l'im/matérialité qui participe de sa démarche depuis ses débuts. C'est à travers le filtre des paramètres généraux de cette préoccupation que seront examinées l'œuvre récente de Tousignant et les questions liées à l'espace d'exposition.

L'espace intérieur

Ma discussion de l'exploration de l'espace tridimensionnel et de la pertinence du déploiement de la pratique de Tousignant dans l'espace ouvert – à distance du mur – s'articulera autour de l'exposition intitulée *Sculptures* tenue au Musée des beaux-arts de Montréal en 1982. Cette présentation, non pas tant de son œuvre mais de sa *pratique*, est importante à plusieurs égards. Bien que Tousignant s'était vu consacrer de nombreuses expositions solo, l'approche demeurerait conventionnelle. Le travail récent était présenté en tant que point culminant de son développement chronologique (avec l'incontournable association au mouvement plasticien de Montréal), accompagné d'une analyse approfondie des œuvres présentées. Sans nier la pertinence de ces pratiques de commissariat, l'exposition de Normand Thériault adoptait une approche tout autre qui cherchait à problématiser la pratique de Tousignant dans le cadre d'une remise en question critique du langage de l'art en tant que tel : « Qu'il soit ici entendu que le sujet de l'exposition n'est pas artistique, mais qu'il s'agit d'une exposition qui parle d'art! [...] C'est un discours sur le langage d'art que d'ici il s'agit. Non d'une de ses disciplines⁵ ». Ce que Thériault propose – et ce qui distingue cette présentation de l'habituelle exposition solo de l'époque – est d'attribuer des considérations contextuelles à son projet. Il demande au visiteur non seulement de s'attarder à l'œuvre, mais de la considérer à l'intérieur du cadre élargi du musée : « Partout alors : par les salles, par les murs, par l'espace, par les objets,

c'est un langage qui s'affirme ...⁶ » Le « lieu » de l'espace prend toute son importance, il devient « visible ».

Démarche qui fait sens par rapport à la pratique de Tousignant en ce qu'elle tente, pour la première fois, de l'inscrire à l'intérieur des paramètres de sa spatialité et, partant, de faire ressortir un aspect fondamental de son travail. D'ailleurs intitulée *Sculptures*, l'exposition réunissait un ensemble de petites sculptures – ou plus précisément de constructions – réalisées entre 1959 et 1961. Elle présentait également un grand nombre de peintures monochromes dont l'œuvre-repère *Monochrome orangé*, exécutée en 1956, et des abstractions grand format des années 70 et du début des années 80. Tousignant avait également créé deux imposantes installations environnementales éphémères intitulées *419* et *420* – les numéros des deux salles transformées par la construction d'immenses plans peints. Le visiteur était forcément appelé à faire l'expérience d'un/des tableau(x) non seulement comme des plans sur un mur mais en rapport avec l'espace ouvert et à l'occuper de façons exigeant une participation complexe du corps. Inversement les sculptures ne pouvaient plus être interprétées comme des éléments appartenant à une autre « discipline ». En effet, même si Tousignant n'hésite pas à se qualifier de peintre et, à l'occasion, de sculpteur, il défie ces deux catégories, il les chevauche et, d'un point de vue résolument contemporain, il les déstabilise.

On ne saurait sous-estimer l'importance de l'intégration de l'espace environnant dans la pratique de Tousignant, c'est-à-dire d'une œuvre qui est clairement perçue par le visiteur comme ayant une *existence* spatiale. (À partir des années 70, il entreprit d'exécuter des maquettes pour des projets environnementaux – dont la plupart n'ont jamais été exécutés – dans lesquels il installait des séries de peintures grand format selon des angles variés dans un espace ouvert, créant ainsi des environnements « immersifs » complexes pour le visiteur⁷.) Reportons-nous à l'année 1959 et à la célèbre exposition *Art abstrait*

tenue à l'École des beaux-arts de Montréal. Tousignant y présentait *Verticales jaunes* (1958) un imposant tableau (de 244 x 117 cm) qui dominait littéralement les autres pièces et qu'il souhaitait présenter non pas *accroché* au mur, mais *posé* au sol (les organisateurs s'y sont catégoriquement opposés). La dimension du tableau et le mode de présentation souhaité étaient pour Tousignant une façon de faire de la peinture un objet autonome. Déjà à la fin des années 50, et contrairement à son collègue Molinari qui croyait que tout devait se passer à l'intérieur du cadre de la peinture, Tousignant envisageait une peinture qui faisait partie intégrante de l'espace environnant. Certainement une peinture qui se présentait comme de larges plans de couleur (comme *Verticales jaunes*) et dont le cadre était posé au sol se voulait une tentative sérieuse pour investir l'œuvre d'une autonomie, d'un statut d'objet.

La peinture comme objet ne se traduisait pas pour autant comme la recherche d'une autonomie décontextualisée. À l'époque Tousignant et ses collègues se préoccupaient surtout de supprimer les liens avec le monde extérieur, plus particulièrement avec l'histoire de la peinture et son long et complexe rapport avec la nature. Mais cela ne s'appliquait pas aux composantes du contexte d'exposition : sol, mur, plafond. En fait Tousignant était très préoccupé par ce contexte et il serait le seul du groupe de l'*Art abstrait* à *déployer* sa peinture dans l'environnement immédiat, « à distance du mur ». Les éléments constitutifs de l'environnement devenaient donc partie intégrante de son travail.

Il serait faux de prétendre que les sculptures auxquelles il s'est consacré entre 1959 et 1961 ont été conçues dans une optique expressément « environnementale ». Or avec du recul on leur découvre une forte dimension architecturale qui tend vers un déploiement de l'espace pictural dans l'espace réel qui se réaliserait pleinement des années plus tard. La remarquable série des *cibles* des années 60 et 70 qui exploraient, de façon encore plus subtile, la

tension entre forme et format, et le rôle de la couleur dans l'inflexion de la tension (*Transformateurs chromatiques, Gongs, Accélérateurs chromatiques, Quadriptyques et Diptyques*), sont significatives dans leur rapport au rôle des éléments contextuels dans cette discussion. Importantes dans la façon dont le format circulaire, répété dans ses cercles concentriques, rencontre le mur environnant, lui conférant une présence inusitée, forçant le visiteur à détourner son regard du cercle et à y revenir, dans un mouvement de va-et-vient.

Il vaut de noter que le fait d'avoir vu et vécu le *Here II* (1965) de Barnett Newman s'est avéré décisif pour Tousignant. En 1981 il affirmait « ... j'ai compris que cette ouverture était une 'ouverture' face à la sculpture même. [...] Cette œuvre pose des rapports entre les objets et l'espace, plutôt qu'elle impose l'objet dans l'espace. [...] Elle nous dit qu'un objet existe par son espace, qui le contient⁸. » Et il aurait pu ajouter qui permet au visiteur de faire l'expérience de l'œuvre à travers l'espace. L'« effet Newman », pour l'appeler ainsi, allait transformer son œuvre de façons subtiles mais non moins déterminantes. Lorsque Tousignant affirme que *Here II* lui a donné « un tout autre sens de la sculpture⁹ » son propos va bien au-delà de la sculpture en tant que catégorie distincte. Cela traite de la spatialité même dans la pratique artistique et par rapport à son projet de peinture en tant qu'objet. Alors il entreprit dans les années 80 la réalisation de tableaux grand format dont le cadre profond créait une épaisseur à ce point matérielle qu'ils semblaient *surgir* du mur (ils furent présentés pour la première fois à l'exposition *Sculptures*). Il installa également des œuvres à distance du mur à l'aide d'équerres et revint à la pratique de la toile posée au sol.

Chez Tousignant cette poussée de la peinture *dans* l'espace en faisant participer pleinement l'aire d'exposition et en transformant ses éléments constitutifs (mur, plafond, sol, éclairage) a trouvé son aboutissement dans l'exposition du Musée des beaux-arts de Montréal en 1982. Austères,

catégoriques, intransigeants et « à la limite de » (en ce qu'ils sont entièrement à la fois peinture *et* sculpture), les environnements 419 et 420 sont, comme l'affirme Thériault, « la salle »¹⁰. Dans 420 deux épaisses constructions peintes posées au sol sont juxtaposées à deux autres de la même dimension placées debout à angle droit. Dans 419 une épaisse construction verticale peinte traverse la salle et est mise en rapport avec une surface triangulaire – laquelle est peinte à même le mur. Dans les deux environnements il est impossible d'adopter un point de vue unique; l'œuvre ne peut donc *exister* – et en partie – que dans la succession des points de vue adoptés par le visiteur. À cet égard, les initiatives de Tousignant se rapportent à plusieurs niveaux aux conditions de visionnement du minimalisme et d'artistes tels que Robert Morris, dont les premières « sculptures » provoquaient ce type d'expérience multi-vues et corporelle chez le spectateur.

Ironiquement, la couleur ici n'a fait l'objet d'aucune discussion, la couleur qui est indissociable de la pratique de Tousignant. Elle est néanmoins très présente, inextricablement liée à ses explorations spatiales, traversant toutes ses œuvres tant par sa matérialité que son immatérialité. Dans *Trois peintures, une sculpture, trois espaces. Noir, Gris, Blanc* le jeu entre le blanc et le noir est plus complexe qu'il n'y paraît. Que sont [et où se situent] le blanc et le noir? Telle est la question que posent ces œuvres. On ne saurait imaginer meilleur repoussoir pour amorcer une discussion sur le *cube blanc*.

L'espace extérieur

Lors d'un entretien avec Claude Tousignant je suggérais, plutôt naïvement, que les tableaux en noir et blanc et la sculpture blanche figurant dans l'exposition s'articulaient autour de la présence et de l'absence, du volume et du vide (ce qui m'aurait permis de discourir allègrement sur le cube blanc!). Suggestion qu'il balaya du revers de la main, précisant que rien n'était plus éloigné de ses

intentions. En fait, m'a-t-il fait remarqué gentiment, cela ne pouvait être le cas, les tableaux n'étant pas réellement *noirs* et *blancs* ou *noirs* ou *blancs*, mais plutôt une déclinaison subtile de ces deux couleurs. Quant à la sculpture modulaire blanche, les variations de la lumière apportent des changements ténus à sa blancheur. L'affirmation de Tousignant rejetant une plongée binaire simpliste dans la blancheur et la noirceur fait ressortir les complexités inhérentes au cube blanc, menant à une discussion beaucoup plus productive de ses possibilités.

Dépouillée et simple dans ses propositions, l'exposition de Tousignant crée des conditions de visionnement « prismatiques » : des transformations de nature visuelle, spatiale et corporelle se produisent à chaque détour. Ce qui survient dans la Galerie est un acte essentiellement moderniste en ce sens que l'œuvre se réfléchit dans les questions qu'elle pose sur sa propre matérialité et ses conditions d'observation. Mise de l'avant par Marcel Duchamp après la Première Guerre mondiale, cette autoréflexion a été reprise par l'avant-garde dans les années 60 et 70. Dans ce contexte le cube blanc sert de point de départ ou de repoussoir et, dans bien des cas, de participant actif à la fois par sa présence (comme dans le cas du minimalisme et de l'art conceptuel) et par son absence (comme dans le cas du land art). Dans les années 80 la résurgence manifeste de la figuration marque un retour (régressif aux yeux de plusieurs) au cube blanc en tant que simple « salon » de présentation étroitement lié aux intérêts du marché de l'art. Cependant, il existait également un courant représenté par les pratiques d'artistes tels Sherry Levine, Louise Lawler et General Idea, qui remettaient en question le cube blanc à travers les valeurs – paternité, expertise, authenticité, originalité et statut d'objet – qu'il renforçait dans son rapport de plus en plus pervers avec la marchandisation de l'objet d'art. Recourant à des projets généalogiques élaborés et à diverses campagnes publicitaires, des groupes en marge des galeries comme les Guerilla Girls à New York et des artistes engagés comme Hans Haacke entreprirent de faire la lumière sur les pratiques de discrimination et d'exclusion de la culture du cube

blanc, et sur les puissantes alliances qui le régissent. De telles initiatives, cependant, n'ont jamais réussi à véritablement contrer le pouvoir du cube blanc. Une structure qui, à l'aube d'un nouveau millénaire, est à de nombreux égards plus présente que jamais dans ses incarnations les plus récentes et les plus spectaculaires. Il n'y a qu'à penser à la Tate Modern à Londres et au Palais de Tokyo à Paris¹¹.

Comme on se plaît à nous le répéter, de toute évidence, l'art est présenté et se produit ailleurs que dans les musées : web, lieu public et autres sites extra-muros (chambres d'hôtel, résidences privées, etc.). Pour un artiste le désir d'évoluer sa pratique hors de l'espace institutionnel est généralement motivé par un désir de circonvenir les paramètres restrictifs du musée, qu'ils soient physiques ou sociopolitiques. Tout au long du vingtième siècle, de nombreuses tentatives ont été faites pour y parvenir : performances et concerts dada, happenings, projets fluxus, randonnées situationnistes, land art, et, dans un passé plus récent, actions relationnelles et, bien entendu, pratiques internet. Mais, on doit se rendre à l'évidence, lorsque ces pratiques atteignent une masse critique identifiable l'édifice du cube blanc tente de les intégrer dans ses structures. Les pratiques relationnelles extra-muros sont donc commanditées par des galeries, et expositions et programmes internet sont présentés dans les mêmes lieux. Bien que toute une gamme de pratiques artistiques n'y sont pas appropriées ou prétendent ne pas l'être, le cube blanc réussit malgré tout à être dans le coup.

Un phénomène intéressant des dix dernières années tient à la manière dont les pratiques et les artistes passent avec aisance d'un jeu de paramètres contextuels à un autre. Les artistes non seulement s'adaptent mais adaptent leurs pratiques de manière à réagir ou à dialoguer efficacement avec des lieux précis. Le collectif canadien Instant Coffee crée des environnements et des événements « conviviaux » dans des musées et des lieux publics. À Montréal

Devora Neumark produit des interventions qui se réalisent dans l'espace public et muséal. Rirkrit Tiravanija, un des artistes relationnels les plus influents de notre époque, n'éprouve aucune difficulté à travailler dans les deux contextes. L'esthétique relationnelle repose sur une distanciation par rapport au programme utopique et plus directement critique de l'art des années 60 et 70, et de son affranchissement radical du cube blanc au profit de la proposition de solutions éphémères qui enrichiront le rapport avec le contexte existant¹². Il semble que le cube blanc fasse désormais partie intégrante de la structure du monde de l'art – une sorte de présence à travers laquelle se coulent artistes et pratiques.

Au cours des dix dernières années, le cube blanc a également été remis en cause de l'intérieur par les projections filmiques et projections sonores de même que par l'intégration du son dans les installations. Il est courant à Montréal et sur la scène internationale d'assister à des projections sur écran unique ou sur écrans multiples dans une aire d'exposition assombrie, ou d'être plongé dans un milieu sonore ambiant. Cette ouverture de l'art contemporain sur le filmique a eu un impact tel que certains le considèrent maintenant comme une catégorie dominante, qui est à redéfinir les catégories comme la peinture et la sculpture¹³. Finalement, c'est cette transformation de l'image à travers la projection, conjuguée au rôle accru de l'écoute dans l'espace muséal, qui aura eu le plus grand impact sur la constitution du cube blanc. Sa présence matérielle a été reconfigurée. La blancheur même de la salle a été dissimulée, obscurcie, voire effacée; l'éclairage artificiel conçu pour optimiser les conditions de visionnement a été remplacé par une lumière émanant de l'œuvre même. Dans bien des cas, c'est la noirceur qui détermine l'expérience du visiteur. De grands espaces ont été divisés en petites capsules de visionnement fermées; le sol et les murs ont été soumis à un réglage acoustique; les murs ont été insonorisés.

Il ne fait aucun doute que, pour toute une catégorie d'art, le cube blanc a été appelé à se repenser de manières qui lui sont antithétiques. Inversement,

l'expérience du visiteur ne repose plus uniquement sur l'activité de regarder. Étant donné que la présentation de ce type d'œuvres nécessite d'une part une technologie coûteuse, et de l'autre un réaménagement non négligeable des espaces, seules les institutions bien nanties sont en mesure d'offrir les conditions optimales pour en faire l'expérience. Ce qui suggère, dans une certaine mesure, que le travail s'articulant autour de la projection et de la technologie de pointe est lié à l'espace muséal de la même façon que les pratiques abstraites étaient indissociables de la structure du cube blanc. Cependant, cela signifie également que certains ont été forcés de recourir à des solutions inusitées quelque part entre le cube blanc et la boîte noire ou la boîte de son. De plus, nous sommes conscients qu'il existe divers types de travail et d'approches de l'art (ayant peut-être des composantes filmiques ou sonores) qui s'inscrivent sans problème, en partie ou en totalité, dans le cadre du cube blanc. L'engagement envers l'art contemporain n'étant pas un engagement envers un médium en particulier mais plutôt envers un mode de pensée critique, le cube blanc demeure viable s'il se présente comme espace protéiforme et polyvalent : une sorte de prisme doté d'une structure interne correspondante dont les paramètres précis sont fonction des spécificités du lieu¹⁴. Il doit trouver un *modus vivendi* qui est pertinent à son emplacement en utilisant les particularités d'un espace précis pour répondre aux réalités locales et non locales.

Le cube blanc a sans aucun doute été indispensable à la consécration et à la réussite de pratiques abstraites comme celles de Claude Tousignant. En ce qui a trait à sa structure publique il s'est avéré son lieu de prédilection; l'art abstrait et le cube blanc ont entretenu, et continuent d'entretenir, une relation symbiotique. C'est un contexte qui provoque chez le visiteur un état de contemplation profonde, qui isole à la fois le visiteur et l'œuvre du monde extérieur et du quotidien; qui renforce les valeurs (autonomie, authenticité, spécificité, statut d'objet) qui ont fait l'objet d'une critique soutenue tout au long du siècle dernier et qui continuent de l'être au 21^e siècle. Cela dit, ces critiques

n'ont pas pour effet de dévaluer ou de rendre obsolètes les pratiques abstraites comme celles de Claude Tousignant, qui, de par leur nature, sont intimement liées à l'évolution du musée moderne et de ses étendues de blancheur symétriquement déployées. Dans un certain sens c'est à l'intérieur de cette blancheur qu'elles prennent vie. Les plus rigoureuses de ces pratiques ont toujours entretenu un dialogue avec l'espace « blanchi » ou la blancheur « spatiale » de la galerie ou du musée¹⁵. Elles lui ont conféré présence et complexité et, à ce titre, elles ont subrepticement ébranlé sa revendication à la neutralité et à l'invisibilité. Les œuvres de Tousignant présentées dans cette exposition ont créé des conditions « prismatiques » qui ont permis de rendre radicalement visibles les éléments constitutifs de la galerie (l'épiderme de la galerie si l'on veut). Étant donné les modulations subtiles qui s'opèrent entre le noir, le blanc et le gris, et la hauteur des œuvres (244 cm), il est impossible de ne pas tenir compte des particularités inhérentes aux murs, au sol, au plafond et aux sources de lumière de la galerie dans notre rapport avec l'œuvre. La façon dont les quatre œuvres occupent l'espace profond et *se détachent* et *se distancient* du mur force le visiteur à prendre en compte l'espace de l'exposition.

Cet espace est une galerie universitaire construite il y a treize ans conformément aux préceptes du cube blanc et prenant pour acquis qu'il était effectivement le plus polyvalent des lieux d'exposition. Afin de réactualiser l'espace et d'en faire un espace *vivant*, il est important à ce moment précis dans son histoire que la galerie adopte un mode de pensée critique et mine la nature instable des fondements du cube blanc. Il s'impose de faire ressortir les multiples connotations qui occupent cet espace *vide*, d'envisager la blancheur simplement comme une autre strate et de faire résonner le silence. L'exposition *Noir, Gris, Blanc* de Claude Tousignant s'inscrit dans ce cadre : une proposition critique qui décline sur plusieurs registres les questions au cœur de la construction spatiale du visuel.

NOTES

1. Voir Danielle Corbeil, « Introduction », *Claude Tousignant*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1973, p. 10.
2. Cité dans Normand Thériault, *Claude Tousignant : Sculptures*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1982, note 24, p. 40.
3. Singulière en ce qu'à l'époque Tousignant était étroitement associé à un milieu de peintres et de sculpteurs et que l'idée d'un œuvre sonore est issue à la fois de ses préoccupations spatiales et de son intérêt pour la musique dodécaphonique. Le projet d'œuvre sonore n'a pas été élaboré en rapport d'un art s'articulant autour du procédé ou de l'art conceptuel encore naissant au Québec dans les années 70.
4. Tousignant ne considère pas ce projet comme une percée dans sa démarche, mais plutôt comme l'approfondissement de ses préoccupations spatiales.
5. Normand Thériault, *op. cit.*, p 20.
6. *Ibid.*, p. 20.
7. Outre 419 et 420, exécutées au Musée des beaux-arts de Montréal en 1982, Tousignant a créé d'autres œuvres environnementales, notamment les pièces en plexiglas présentées dans *Une exposition* chez Graff en 1982; *Faux vacuum* au Musée d'art contemporain pour *Graff 1966-1986* en 1988; *Espace mnémonique* au 49th Parallel à New York en 1987 (également présentée dans *Claude Tousignant* au Musée national des beaux-arts à Québec en 1994).
8. Normand Thériault, *op. cit.*, p 32.
9. *Ibid.*, p. 32.
10. *Ibid.*, p. 44. Tous les éléments constitutifs de la salle ont été mis à contribution : murs, sol, cadre de porte et dimensions des murs (la dimension des panneaux était proportionnelle à celle de la salle), plafond et éclairage. En fait, l'éclairage provenait de puits de lumière ouverts à la demande de Tousignant, qui a toujours préféré un éclairage naturel pour la présentation de ses œuvres.

11. On pourrait ajouter le nouveau MOMA à New York, mais la Tate Modern et le Palais de Tokyo présentent un intérêt particulier dans leur puissante réactualisation de la philosophie du cube blanc. Là où le nouveau MOMA propose du « réchauffé » la Tate Modern et le Palais de Tokyo haussent la barre. Dans sa transformation d'une monumentale centrale électrique du début du 20^e siècle en une succession d'espaces blancs, la Tate Modern *monumentalise* la culture du cube blanc, subsumant chaque projet et son(s) créateur(s) à son économie. La Tate Modern a réussi à créer de manière magistrale une culture locale autonome aux ambitions tentaculaires. À première vue, le Palais de Tokyo a suivi une voie opposée, mais le résultat est sensiblement le même. Le cube blanc, dans ses éléments constitutifs – le mur blanc et l'espace lisse nettement délimité – a été délibérément détruit, laissant à sa place un espace inachevé qui crée un effet de laboratoire : un lieu de création et de rencontre où l'œuvre, indépendamment de sa manifestation, est ouverte, en constante évolution. Il n'est pas faux de dire que c'est un lieu non pas tant de contemplation – qui a été porté à un niveau sans précédent à la Tate Modern avec ses vues imprenables depuis la mezzanine – mais un lieu de témoignage, d'association et de participation. Cependant, ce qu'accomplit le Palais de Tokyo ce n'est pas tant de renverser la culture du cube blanc, mais plutôt de nous dévoiler sa face cachée – l'envers du décor – nous invitant dans les coulisses du cube blanc. Ce qui à mon avis ne propose pas un nouveau modèle mais une variation de la culture du cube blanc. Le Palais de Tokyo subsume lui aussi chacun des projets ou des événements à son économie et crée une importante culture locale. Ce qui se trouve au centre de cette économie à la Tate c'est l'œuvre d'art achevée dans un espace monumental, immaculé et intemporel; au Palais de Tokyo c'est une œuvre en devenir, l'événement et l'environnement éphémères existant dans un espace marqué par des vicissitudes temporelles. Mais ces distinctions ont un visage commun qui est celui du commissaire-producteur, une figure qui joue un rôle déterminant dans les enjeux politiques du cube blanc.

12. Pour un débat intéressant sur l'esthétique relationnelle, ses tenants et ses praticiens, la notion de laboratoire et ses implications politiques, voir Claire Bishop, « Antagonism and Relational Aesthetics », dans *October* 110 (automne 2004), p. 51-79, et Patrice Loubier and Anne-Marie Ninacs (sous la dir.), *Les commensaux : Quand l'art se fait circonstances*, Montréal, Centre des arts actuels Skol, 2001.

13. Il existe une abondante littérature sur la question. Pour un échange entre praticiens, théoriciens et conservateurs, voir « Round Table: The Projected Image in Contemporary Art », dans *October* 104 (printemps 2003), p. 71-96.

14. À Montréal, la Galerie de l'UQÀM est un bon exemple d'une utilisation originale des paramètres inhérents à cet espace. Jusqu'à récemment la galerie de Jay Jopling, White Cube à Londres proposait une vision intéressante et très littérale du cube blanc – une minuscule salle cubique et blanche pour laquelle les artistes créaient des œuvres de commande. Malheureusement le Jopling décida de passer à « autre chose » et ouvrit un espace dont l'étendue est diamétralement opposée à celle de son cube blanc original.

15. Pour un examen probant du discours de la blancheur dans l'architecture, voir Mark Wigley, *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture*.