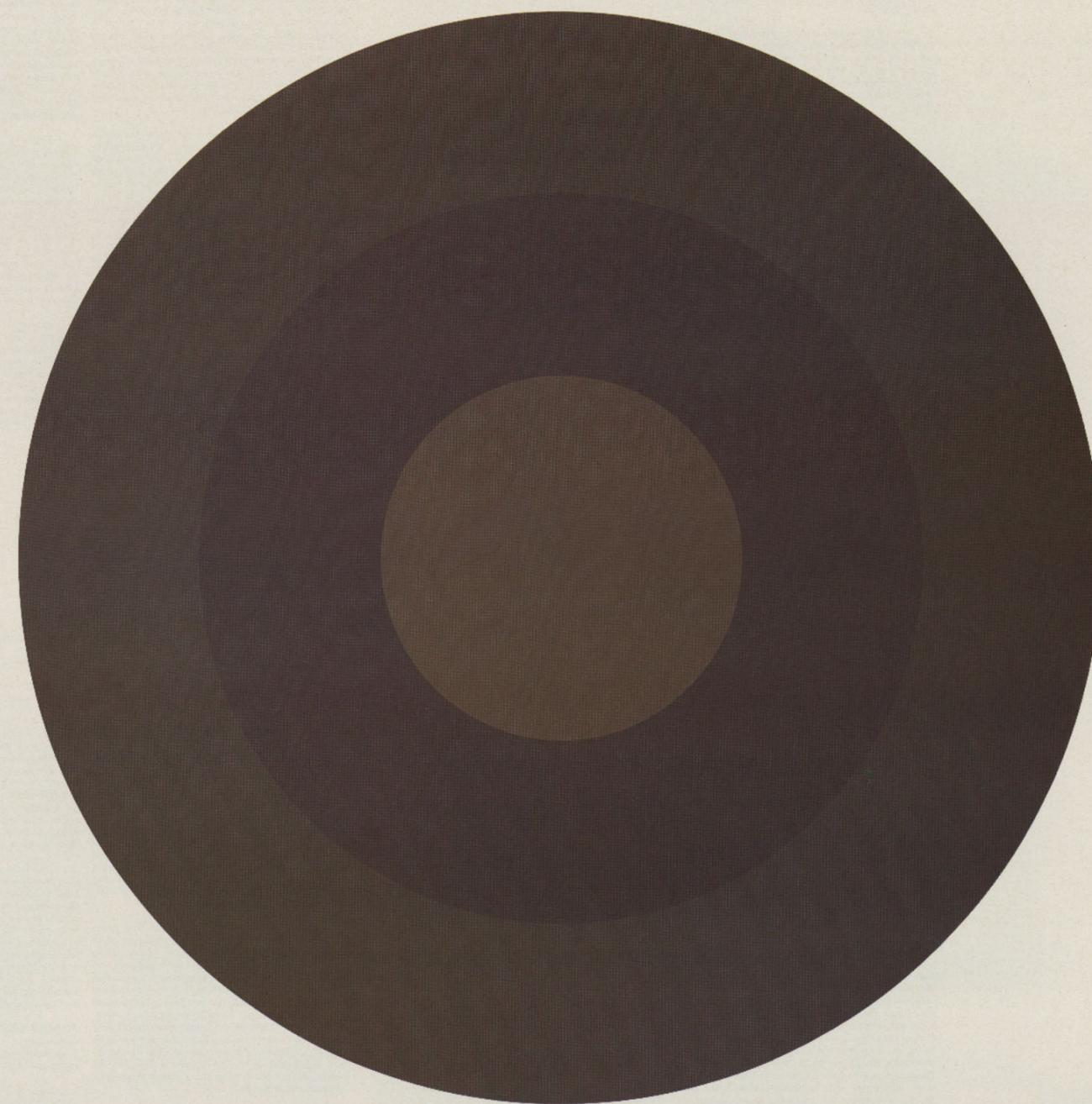
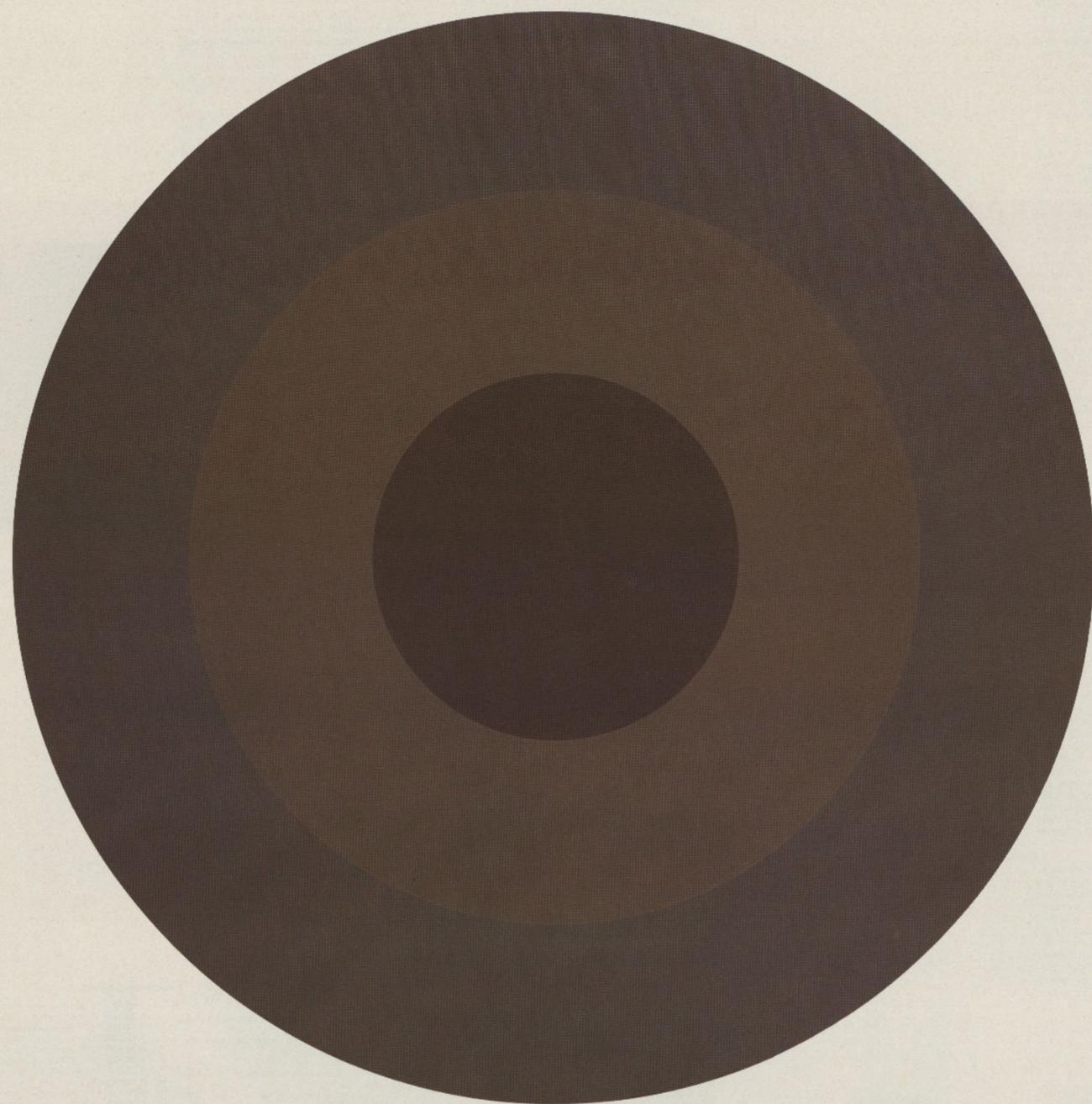


Claude
Tousignant



Esquisses des
diptyques 1978-1980

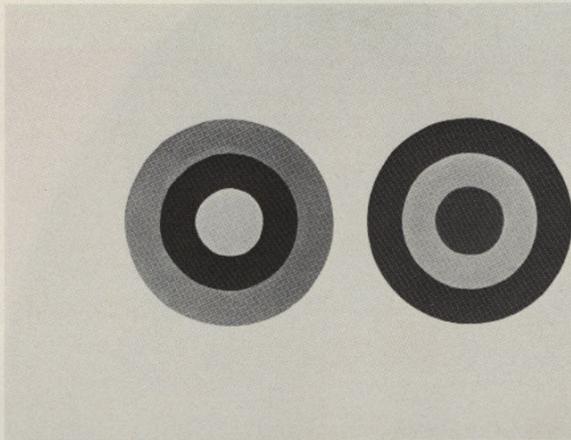
Une exposition organisée par le Service des expositions itinérantes du Musée d'art contemporain, Montréal.

La suite des diptyques de Claude Tousignant, présentée au Musée d'art contemporain, à l'automne de 1980, nous avait impressionnés par la force d'évocation de sa gamme chromatique.

Ce peintre, qui depuis 1965, a rattaché son oeuvre picturale à la forme circulaire, l'adoptant comme un archétype, nous a démontré les possibilités infinies de son langage.

Il nous est apparu, dès lors, d'importance de faire connaître l'élaboration de son travail puisque, pour une rare fois, nous pouvions montrer les esquisses préliminaires dans leur ordre d'exécution. Cette série de douze planches illustre un processus en même temps qu'elle nous rapproche de la pratique de ce peintre.

LOUISE LETOCHA Directrice



Claude Tousignant 5-78-102, 1978 no 4 du catalogue

La comparaison à laquelle nous nous livrons devant les oeuvres de l'exposition renvoie constamment aux propriétés particulières de la couleur. On sait depuis Chevreul que deux points colorés rapprochés l'un de l'autre peuvent créer une troisième couleur n'ayant elle de réalité qu'optique. Les impressionnistes ont appliqué cette loi. Tousignant remonte à la source et crée toutes les conditions pour qu'on puisse vérifier par la méthode expérimentale la "relativité" de la couleur. Grossi des milliers de fois, le point impressionniste acquiert d'autres caractéristiques qui à leur tour influent sur la couleur et élargissent d'autant l'expérience de perception. Ainsi les diptyques de Tousignant enseignent que la qualité d'une couleur est fonction de sa quantité et de sa position, sur la surface et par rapport aux couleurs qui la voisinent. Cette loi proposée sans relâche à l'expérimentation par Tousignant sous-tend une vérité moins didactique et plus philosophique, qui dit qu'il n'y a pas d'idée de la couleur et qu'il n'y a que des matières concrètes colorées — spatialisées et temporalisées. Cette couleur n'existe que dans l'acte de perception, acte qui se révèle encore une fois être chez Tousignant le noyau de l'oeuvre picturale.

La délimitation du champ

Tousignant a choisi de travailler à l'intérieur du plan, choix qu'il précise en optant pour la géométrie, ses tracés nets et ses formes simples — avec une préférence pour les carrés, les rectangles et les cercles, les formes "parfaites" au sens de la Gestaltheorie, parce que simples, régulières et symétriques. L'emploi exclusif de formes parfaites permet de standardiser la forme, qui n'est plus créée par l'artiste mais citée, en répétant le modèle parfait. À travers ce type de forme, Tousignant a pu régler (et le terme signifie doublement: mettre des règles et résoudre) le problème de la forme pour aborder en face celui de la couleur. La forme n'est pas éliminée mais, devenue une constante, elle est neutralisée. La perfection géométrique neutralise aussi l'aspect manuel et artisanal du travail de Tousignant, occulté par l'uniformité des surfaces et la régularité des contours.

Les formes géométriques choisies par Tousignant, et tout particulièrement les cercles concentriques de cette exposition, ont une présence très forte. La cible est un ensemble dynamique en soi, avant même que le peintre n'intervienne. Chaque couleur ajoutée doit obligatoirement composer avec certaines caractéristiques du cercle, en particulier sa force centrifuge et sa force centripète — forces qui s'expriment d'ailleurs dans l'axe même des cercles concentriques, en tournant autour du centre. L'autonomie de la cible est encore plus grande lorsqu'elle n'est pas seulement inscrite sur une surface mais qu'elle détermine le format de l'objet: de simple concept, l'autonomie de la forme devient alors un fait objectif, en trois dimensions, quasi une sculpture.

Tousignant réalise depuis quelques années des

séries élaborées sur d'autres formes parfaites, rectangles verticaux, arches pleines et carrés et, en parallèle, il développe le motif en cercles concentriques. Dans la production récente le motif de la cible est partagé entre, d'une part, le rôle fonctionnel de répartiteur de la couleur qu'il jouait dans les Accélérateurs chromatiques et, d'autre part, la forme pure et simple du cercle, vers laquelle tendent les cercles (à peine) bordés de la dernière séquence de l'exposition.

De la duplication

Le diptyque de Tousignant contient deux cibles de format identique qui sont autonomes dans l'espace mais rapprochées tant par leur format que par les harmonies de couleur qu'elles partagent. La forme du diptyque n'est pas banale et elle génère des effets importants.

La peinture de Tousignant, qui a toujours été agressivement abstraite, brise dans ces diptyques de cibles le dernier lien qui pouvait encore la retenir à l'espace unifié — siège de l'espace spéculaire, dans lequel on peut se projeter et, avec nous, le monde qui nous entoure. Là où on trouvait le point de fuite, il y a maintenant un vide, soit le mur de la pièce où est accroché le diptyque; au centre de l'oeuvre nous sommes en dehors de l'oeuvre. La vision instantanée mise de l'avant par le système de la perspective cède le pas ici à une vision comparative, à cheval sur deux éléments et ralentie par conséquent.

L'espace saisi en un seul coup d'oeil a déjà fait l'objet d'assauts répétés de la part d'artistes américains contemporains. Par exemple, Kenneth Noland invente le tableau à l'horizontale, tout en longueur tandis que Carl Andre introduit la sculpture interminable, à perte de vue, qu'il est impossible de tout voir en même temps. La bipartition, surtout autour d'un axe vertical, est rare toutefois chez les artistes de l'abstraction chromatique: seuls les artistes du "minimal art" ne craignent pas de multiplier ou de diviser par deux. La bipartition parfaite, telle celle qui apparaît dans un diptyque de Tousignant, n'est pas un principe de composition mais un principe de divorce; elle est comme une image qui n'aurait pas été intégrée ou comme une stéréoscopie défectueuse qui refuserait de fusionner deux images.

Les diptyques de Tousignant résistent au regard qui tente de les fondre en une forme et résistent d'autant plus que chaque forme est parfaite et complète en elle-même. Chaque cible exerce individuellement une dynamique de l'absorption ou de l'inclusion. Juxtaposées les deux cibles, trop autonomes, semblent exercer une dynamique de la répulsion, qui les ferait aller à la dérive, chacune de leur côté. Rien toutefois n'est encore décidé à ce niveau-ci, strictement formel. Tout mouvement inscrit sur la surface doit composer avec la réalité chromatique du diptyque. La couleur a le dernier mot; elle est la merge du peintre qui, par elle, diversifie au maximum une forme donnée et même la plus con-

Présentation

Le peintre Claude Tousignant a exposé au Musée d'art contemporain à l'automne 80 une série de douze diptyques à laquelle il travaillait alors depuis deux ans. Il s'agissait de tableaux circulaires de très grandes dimensions (203 cm de diamètre) peints à l'acrylique sur toile. Leur forme rappelait celle de la cible et ils étaient groupés par paire. Le peintre avait d'abord réalisé ces diptyques sur papier, sous forme d'esquisses. Celles-ci indiquaient très précisément les couleurs, la composition et la position relative des cibles dans le diptyque. La présente exposition réunit la série entière, jamais montrée auparavant, des esquisses définitives des douze diptyques 1978-1980.

Cette série de Tousignant est importante à plus d'un point de vue et d'abord en regard de la démarche que le peintre poursuit depuis 25 ans maintenant. Tout en résumant les lignes de force qui ont caractérisé l'oeuvre du peintre depuis 1956, la série des diptyques 1978-1980 porte à son maximum la tension qui a toujours existé entre, d'une part, l'attraction qu'exerce, de façon conjuguée, le motif simple et dynamique (ici la cible) et la couleur (traite ici en harmonie) et, d'autre part, la distance qu'impose l'abstraction pure et "froide" que pratique Tousignant. C'est cette démarche très singulière et l'aboutissement que suggère cette nouvelle série que nous nous sommes attachés à décrire dans le texte "Tousignant: la couleur incluse".

La logique implacable qui relie tous les éléments de l'oeuvre est traversée, dans la série exposée, par une autre logique qui opère dans le temps et qui est plus narrative que géométrique ou arithmétique. En effet, en même temps que le peintre "calcule" et mesure, il élabore aussi une suite qui raconte, très simplement, une histoire — encore là purement fictive et abstraite — de la couleur. Les dimensions relativement restreintes des esquisses offraient cet avantage — dont nous privaient les grands diptyques en acrylique sur toile — de réunir toutes les oeuvres dans un même

travaillant: le diptyque de cibles.

La couleur multiple

Depuis les cibles des années soixante, la couleur est l'instabilité même: constamment elle se modifie et elle modifie son environnement. La nouvelle palette de Tousignant favorise encore plus cette instabilité parce qu'elle est composée de couleurs indéterminées dont on ne peut, à vue d'oeil, en moins deux ou trois composantes. Les gris-bleu, les brun-rouge, les bleu-gris de l'exposition sont des couleurs-gammes, des couleurs potentielles. Elles dérivent chacune soit vers un terme, soit vers l'autre, soit vers le troisième, au gré de leur environnement et de leur position dans le cercle. D'où l'impossibilité de décider avec certitude si une couleur se répète — la réalité optique et la réalité pigmentaire ne se confondant pas nécessairement. Dans la gamme choisie par Tousignant on ne retrouve plus les contrastes marqués qu'il favorisait auparavant. Les couleurs s'enchaînent avec harmonie, ce qui n'exclut pas toutefois l'apparition d'une couleur étrangère à l'harmonie et qui lui apportera du relief.

Sous l'action de la couleur les cibles à trois zones de Tousignant, prises séparément, donnent l'impression de rapetisser ou de s'étendre, selon que la force centrifuge ou centripète est soulignée ou amoindrie. Cette illusion est grandement temporelle par la proximité de l'autre cible qui agit comme référent stable. Chromatiquement, les deux cibles sont toujours différentes, les accents d'une cible répétant rarement les accents de sa voisine. Une petite modification dans la répartition des couleurs d'une cible suffit pour la modifier totalement. Par exemple, la cible de gauche dans le diptyque 1-78-102 répond à peu près les mêmes couleurs que la cible de droite mais les deux ne s'en ressemblent pas pour autant.

La transition d'une cible à l'autre s'opère très différemment dans la série des cibles à deux zones, cibles qu'on pourrait mieux décrire comme des "cercles bordés". La couleur, si on la compare à celle des cibles à trois zones, est ici beaucoup plus complexe et profonde, résultant d'un plus grand nombre de mélanges de couleurs. La présence côte à côte de deux cibles ainsi constituées n'établit pas de contraste choquant parce que toutes les couleurs de la série partagent une certaine familiarité: elles sont toutes aussi éloignées l'une que l'autre des couleurs primaires et elles sont toutes aussi "composées". Dans ces cibles à deux zones il n'est plus possible de compenser visuellement les différences d'une cible à l'autre comme les cibles à trois zones le permettaient. Les cibles à deux zones opposent ou accouplent plus franchement deux couleurs, la couleur de gauche et la couleur de droite. La "différence", thème central de toute la production des cibles, devient ici plus irréductible. Elle n'a pas besoin de contraste pour s'exprimer. Elle est, simplement. Cet espace aussi harmonisé que contrasté rappelle certains aspects bipartites de 1956-1957 (voir fig. 1) qui offraient un maximum de mouvement et un maximum

espace d'exposition et donc de permettre au spectateur d'envisager à la fois les oeuvres isolées et la série entière telle que conçue par Tousignant. Il faut aussi souligner que l'ordre des oeuvres dans le catalogue reproduit celui dans lequel elles ont été réalisées. Ainsi reconstituée devant nous, la série des douze esquisses permet de voir se modifier, au fil du temps, l'attitude du peintre vis-à-vis du motif (il passe par exemple d'une cible à trois zones à une cible à deux zones) et vis-à-vis de la gamme chromatique qu'il choisit. La couleur, thème central de l'oeuvre plasticienne, prend ici une dimension "vécue", parce qu'elle partage plus explicitement le vécu du peintre, du moins sa dimension temporelle, celle-ci se déroulant sous nos yeux à mesure que la série prend forme avec ses séquences qui, une à une, s'ouvrent et se ferment.

Parce qu'il s'agit d'esquisses, d'instruments de travail, on trouvera également dans cette série ce que l'oeuvre plasticienne nous a presque toujours caché: l'"instrumentalité" de l'acte de peindre, qui est dévoilée ici dans des dégoûlnades (à noter que le peintre les masque), dans des éclaboussures, dans l'orientation — perceptible — du geste, dans l'impulsivité (ou le ralentissement) du trait. Autant de détails qui nous informent du travail du peintre, que nous devinons en regardant les acryliques sur toile du peintre mais qui nous est confirmé ici. Les hésitations, les impatiences, les retours en arrière, de même que les actes ratés ou effacés contribuent tous à rendre visible dans cette oeuvre le travail du temps.

En voyant défiler ainsi devant nous les choix et les décisions de Tousignant, on saisira peut-être mieux ce qui les motive et la dialectique à laquelle ils participent. Sans diminuer l'impact, très grand, des oeuvres prises de façon isolée, le fait qu'il s'agit d'une série ajoutée à l'ensemble des douze oeuvres de Tousignant une dimension quasi filmique et celle-ci fascine par l'épaisseur du temps (passé) qu'elle réintroduit dans une oeuvre qui semblait y échapper.

F.G.

d'équilibre, dans une planéité parfaite.

Les figures de l'exposition

La perfection des figures (toujours au sens de la Gestaltheorie) s'observe jusque dans la constitution de l'exposition: la série exposée est en tant que série, simple, régulière et symétrique. Elle est simple et régulière à cause des douze ensembles de même format qui la composent. Elle est symétrique parce qu'elle comprend douze éléments répartis en deux séquences, une première séquence de six diptyques à trois zones et une seconde de six diptyques à deux zones. La symétrie se poursuit au-delà: le no 6, dernier diptyque de la première séquence répond au no 12, dernier diptyque de la seconde séquence. Chacun de ces deux diptyques livre la version gris et noir, simplifiée et démonstrative, de la séquence qu'il côtoie.

Une attention plus prolongée révélerait sûrement dans le temps et dans l'espace de l'exposition, d'autres figures logiques — géométriques ou arithmétiques. Ce débordement de logique fait mieux apparaître son arbitraire et avec lui, l'arbitraire qui guide tous les choix, celui des formes parfaites, celui des cibles, celui de telle couleur ou de telle autre... autant de choix qu'il faut reconnaître comme tels et qui renvoient à un individu et à son histoire picturale personnelle. Une histoire ambitieuse, dans laquelle sont appropriées les formes symboliques les plus communes. La figure du peintre domine toutes les autres.

FRANCE GASCON Conservatrice Responsable adjointe aux expositions itinérantes

1. Ce texte est tiré du catalogue paru à l'occasion de l'exposition Claude Tousignant. Diptyques 1978-1980. Musée d'art contemporain, Montréal, 1982.

Tousignant: la couleur incluse!

Le dessin plasticien

Les Plasticiens furent les premiers, ici, à supposer une logique interne à l'oeuvre d'art et à chercher à la rendre explicite. La notion de plan répondait presque idéalement à leurs attentes. Le plan rappelait la forme bidimensionnelle du support et s'y ajustait parfaitement. Sans loin, si on choisissait de ne voir dans le tableau qu'un plan et qu'un seul et qu'on le couvrait en conséquence, on arrivait à obstruer la fenêtre illusionniste et à faire échec à la représentation de l'espace naturel, une référence externe dont les Plasticiens voulaient affranchir l'oeuvre picturale.

Le plan s'impose de façon dramatique dans les tableaux des années 1956-1957 qui ne laissent plus voir qu'une opposition radicale entre deux ou quelques plans (voir fig. 1). Dans les années soixante, les découpages systématiques de la surface, en cercles concentriques chez Tousignant et en bandes parallèles chez Molinari (voir fig. 3), constituent des points de repère extrêmement vigoureux de l'unité et de la frontalité du plan du tableau.

Parce que le plan et la planéité, ces deux thèmes majeurs de l'art abstrait, furent vécus ici sur un mode radical et systématique ou a souvent cru, bien à tort, que la peinture plasticienne était la démonstration d'une théorie et ne s'adressait qu'à l'histoire de la peinture — histoire qu'elle voulait précipiter irrémédiablement dans la modernité. La nouveauté du langage pictural avancé par les Plasticiens, le fait qu'il soit si manifestement en rupture avec le langage qui avait cours, a monopolisé toute l'attention et a éclipsé le caractère profondément dialogique des propositions plasticiennes, qui sont destinées avant tout à l'expérience sensible et immédiate de la communication. Les surfaces découpées régulièrement en bandes et en cercles, conformément au plan, permettent de révéler le dynamisme inhérent à la construction chromatique très raffinée qu'ils enchaînent. La mise en valeur du plan n'est pas recherchée pour elle-même mais parce qu'elle constitue la pierre angulaire d'un langage purement visuel et abstrait dans les limites duquel les Plasticiens entendent oeuvrer. La peinture plasticienne est donc un espace de communication: elle privilégie l'axe peintre-oeuvre-spectateur et elle évite le plus possible les référents extérieurs, telle l'histoire de la peinture (elle est un métalangage sans l'afficher) et l'histoire du monde (la dimension iconique). Elle transcende les signes sociaux en s'arrêtant sur des formes qui ne ressemblent à rien parce qu'elles ressemblent à tout, tel le cercle et les autres figures géométriques simples. Les formes sélectionnées font appel à une expérience de perception autonome et immédiate qui court-circuite tous les référents, c'est-à-dire tous les éléments physiquement absents au moment de la perception de l'oeuvre. Cette peinture demande avant tout une certaine disponibilité de la part du spectateur:

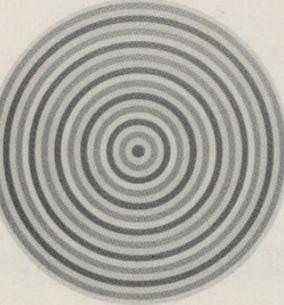


fig. 3 Claude Tousignant Accélérateur chromatique 48, 1967

non pas un coup d'oeil savant mais un coup d'oeil prolongé.

Forcer le regard

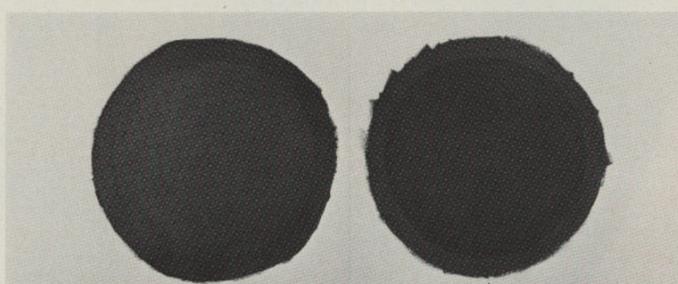
Il n'est pas évident que les oeuvres d'art engagent le spectateur dans un acte de perception en tant soit peu attentive. Le "coup d'oeil prolongé" est peut-être même la chose la plus difficile à exiger de la part du spectateur, surtout devant un objet qui rapporte sans cesse le moment où il va signifier. En effet, une oeuvre abstraite est une chose inhabituelle et suscite dans une société où la valeur des signes est fonction de leur efficacité à transmettre un contenu et où la valeur de ces signes est inversement proportionnelle au temps qu'il faut pour les consommer.

Claude Tousignant a incité ce regard prolongé en donnant de l'expansion aux surfaces colorées de ses oeuvres: depuis 1969, les divisions intérieures se sont rarifiées et les grandes plages de couleur uniforme ainsi libérées ont invité plus expressément à la contemplation, beaucoup plus que les minces bandes dynamiques des Accélérateurs chromatiques (fig. 3).

Il y a aussi d'autres moyens qui peuvent être mis en oeuvre dans le but de captiver le regard. Un de ceux-ci consiste à tenter de mettre en jeu la "vérité" (ou la "tausseté") de la perception et il tire son efficacité du fait qu'il est difficile d'abandonner ce type de questionnement sans auparavant l'avoir élucidé. Tel qu'utilisé par Tousignant le procédé est le suivant: Tousignant imagine une "situation visuelle", une configuration d'éléments, qui laisse supposer quelque chose (une illusion, un ordre caché, une répétition) qui demande à être vérifié par un examen plus attentif. Dans la série des formes carrées déduites du carré réalisée avant celle des cibles (voir fig. 2), l'image d'un carré sur un fond s'impose d'abord, pour être ensuite reconvertie en une simple juxtaposition de formes à l'intérieur d'un cadre, ce qui constitue une façon véridique de planéité. Dans les cibles des années soixante (voir fig. 3), la présence de certaines couleurs, répétées sur la surface et le manque de désordre laissent tous deux supposer la présence d'un ordre complexe d'alternance des couleurs, ordre qu'un oeil inquisiteur et patient peut arriver à déceler. Dans la série présentée dans l'exposition, la question se pose constamment à savoir si telle couleur est répétée ou non à l'intérieur d'un diptyque. Étant donné la subtilité des nuances la question se pose très souvent et elle peut retenir l'attention indéfiniment car il est très difficile d'y répondre lorsqu'on est face au tableau, dans une salle d'exposition, sans autre moyen d'évaluation que sa perception visuelle. La réponse aux questions soulevées par ces "motifs" instables importe mais moins peut-être que le fait de l'interrogation lui-même. Car, même résolue, l'ambiguïté n'en demeure pas moins dans l'image, comme une constituante réelle. Le peintre utilise délibérément l'ambiguïté. Elle donne à voir, oriente la perception et introduit le temps dans l'oeuvre.



fig. 1 Claude Tousignant Accélérateur, 1956



Claude Tousignant 3-78-102, 1978 no 7 du catalogue

Liste des oeuvres

- 1. 1-78-102, 1978. Acrylique sur papier, 66 x 101,5 cm.
2. 2-78-102, 1978. Acrylique sur papier, 66 x 101,5 cm.
3. 3-78-102, 1978. Acrylique sur papier, 66 x 101,5 cm.
4. 4-78-102, 1978. Acrylique sur papier, 66 x 101,5 cm.
5. 5-78-102, 1978. Acrylique sur papier, 66 x 101,5 cm.
6. 7-78-102, 1978. Acrylique sur papier, 66 x 101,5 cm.
7. 3-79-102, 1979. Acrylique sur papier, 66 x 152 cm.
8. 4-79-102, 1979. Acrylique sur papier, 66 x 152 cm.
9. 5-79-102, 1979. Acrylique sur papier, 66 x 152 cm.
10. 6-79-102, 1979. Acrylique sur papier, 66 x 152 cm.
11. 7-79-102, 1979. Acrylique sur papier, 66 x 152 cm.
12. 1-80-102, 1980. Acrylique sur papier, 66 x 152 cm.

Toutes les oeuvres font partie de la collection de l'artiste

Ce catalogue-affiche a été préparé par France Gascon.
Conception graphique: Serge Savard
Photographie: François Baré (nos de cat. 4 et 7)
Yvan Boulterix (photo couleur)
Musée d'art contemporain (fig. 1 et 3)
Typographie: Rive-Sud Typo Service Inc.
Impression: Ateliers des Souds, Montréal

Au recto de l'affiche:
6-78-102, 1978
acrylique sur toile
259 cm de diamètre, diptyque
coll. de l'artiste
l'illustration de ce diptyque figure au no 5 du cat. 1

Ministère des Affaires culturelles, 1981
Dépôt légal — 3e trimestre 1981
Bibliothèque nationale du Québec
ISBN: 2-561-04379-4

BIOGRAPHIE

Claude Tousignant
Né à Montréal, 1932. A étudié à l'École d'art et de dessin du Musée des beaux-arts de Montréal, 1948-1951, et à l'Académie Ranson, Paris, 1952-1953. Vit à Montréal.
Expositions personnelles
L'Écroule, Montréal, 1954
Le Canada à San Paolo, Ville biennale, 1965
Seven Montreal Artists, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge (Mass.), 1968
Canada: Art d'aujourd'hui, Galerie nationale du Canada, 1968
Exposition itinérante en Europe
Canada '70, Conseil des Arts du Canada, École des beaux-arts d'Edimbourg, 1968
Tendances actuelles au Québec: la sculpture, Musée d'art contemporain, Montréal, 1978
Symposium: peinture contemporaine du Québec, Musée du Nouveau Monde, La Rochelle, France, 1980
Éléments bibliographiques
Corbeil, Danielle, Claude Tousignant, Galerie nationale du Canada, Ottawa, 1973, 32 p.
Gascon, France, Dix ans de propositions géométriques: le Québec, 1955-1965, Musée d'art contemporain, Montréal, 1979, 40 p.
Saint-Martin, Fernande, "L'illusion optique de l'Op Art", Vie des arts, no 39, 1965, p. 28-33
Forest City Gallery, London (Ont.), 1976 (sculptures)
Windsor Art Gallery, Windsor (Ont.), 1977
Griff, Montréal, 1979 (sculptures)
Diptyques 1978-1980, Musée d'art contemporain, Montréal, 1980
Principales expositions collectives
Modern Canadian Painters, Parma Gallery, New York, 1956
L'Association des artistes non-figuratifs de Montréal, Restaurant Hélène-de-Champigny, Montréal, 1956
Art Abstrait, École des Beaux-arts de Montréal, 1959

fig. 2 Claude Tousignant Luxe, calme et volupté, 1962

Tousignant réalise depuis quelques années des

vertical text on the left margin