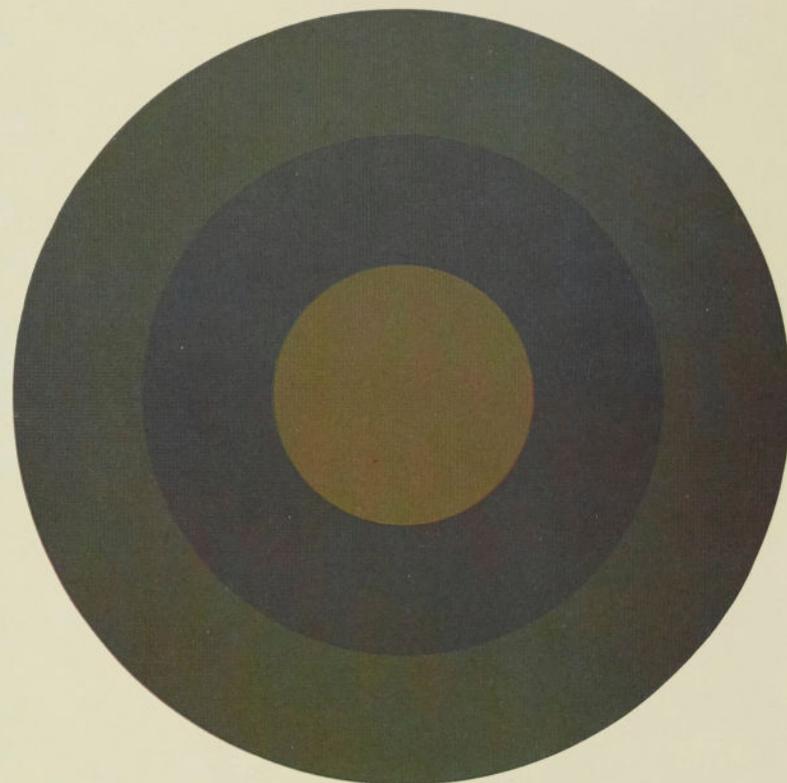
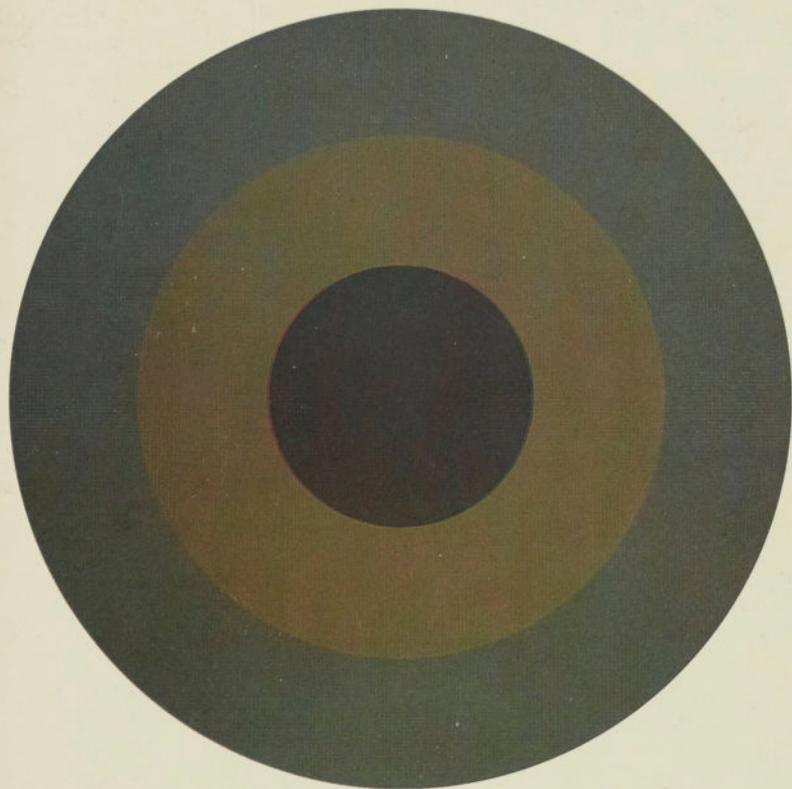


Claude  
Tousignant



Diptyques  
1978-1980



# Claude Tousignant

**Musée d'art contemporain**

Montréal

Du 18 septembre au 2 novembre 1980

# Diptyques 1978-1980

Conception graphique Denis L'Allier  
Ministère des Affaires culturelles, 1980.

Tous droits de traduction et d'adaptation, en totalité ou en partie, réservés pour tous les pays.

Toute reproduction pour fins commerciales, par procédé mécanique ou électronique, y compris la microreproduction, est interdite sans l'autorisation écrite de l'Éditeur officiel du Québec.

Dépôt légal: troisième trimestre 1980.

Bibliothèque nationale du Québec

ISBN 2-551-03924-X

## Préface

Un facteur important de l'art du XX<sup>e</sup> siècle aura été de remettre en question l'espace euclidien auquel les savantes études de la Renaissance italienne nous avaient confinés. Depuis plus de 500 ans, la représentation du sujet, de la scène, du tableau commandait un espace perspectiviste créant ainsi un effet de réalisme et de vérité nécessaire à la compréhension et à l'acceptation de l'oeuvre.

Or, au début du siècle, Kandinsky et Malevitch, pour ne nommer que ces deux précurseurs, ont transformé la surface peinte en un non-lieu physique, mettant ainsi l'accent sur la structure interne de la représentation du sujet.

Les récentes recherches au niveau de la psychologie et du développement de l'appréhension du réel chez l'enfant, telles que démontrées par Fernande Saint-Martin (1) nous montre bien l'importance que l'enjeu de l'art non-figuratif du XX<sup>e</sup> siècle apporte à la connaissance de l'homme.

Le travail de Claude Tousignant se situe dans cette perspective — ironie des mots — dans laquelle l'espace tient lieu d'élément dominant. Les plans de couleur appliqués en aplat créent une dynamique interne/externe, dedans — en dehors, rendu véridique par l'interaction des surfaces sur les couleurs. L'objet n'existe pas dans le tableau, il s'identifie au sujet qui regarde et agit, qui questionne et retrouve peut-être ses premières découvertes perceptuelles.

Nous espérons que l'action/communication qui vous est proposée vous permettra de comprendre la démarche de Claude Tousignant et son insertion dans l'art d'aujourd'hui. Et comme appui additonal, le texte d'analyse que nous soumet France Gascón nous est un apport précieux. Qu'elle trouve ici la marque de notre reconnaissance.

*Claude Gosselin*  
Conservateur  
Responsable des expositions

(1) Saint-Martin, Fernande, *Les fondements topologiques de la peinture*, Collection Constantes, éditions HMH, 1980.



## Tousignant: la couleur incluse

### Le dessein 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. Plus 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 radiale 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 on 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 inépuisable de la construction chromatique très raffinée qu'ils enchâssent. 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: non pas un coup d'oeil savant mais un coup d'oeil prolongé.

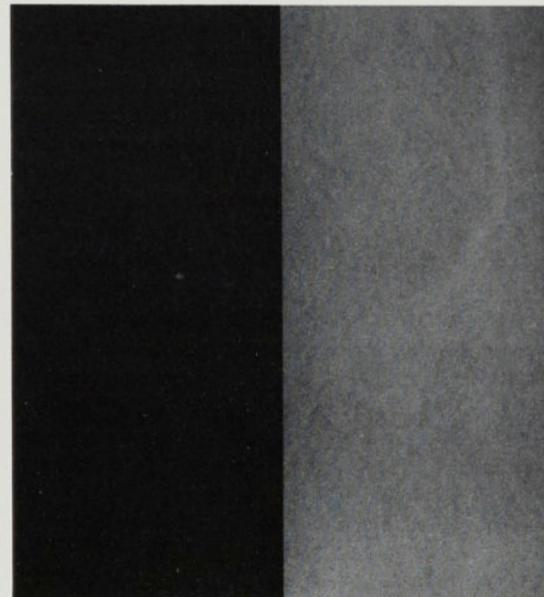


Figure 1  
*Oscillation* 1956, 1971.  
Sérigraphie, 25/25.  
65,1 x 50,9 cm,  
Tiré de l'album "Sans titre", 1971.  
Coll.: Musée d'art contemporain, Montréal.

### Forcer le regard

Il n'est pas évident que les oeuvres d'art engagent le spectateur dans un acte de perception un 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 reporte sans cesse le moment où il va signifier. En effet, une oeuvre abstraite est une chose inhabituelle et suspecte 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 raréfiées 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*.

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 «fausseté») 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 leçon vécue 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.

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 voient. 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 Gestalttheorie, 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. A 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

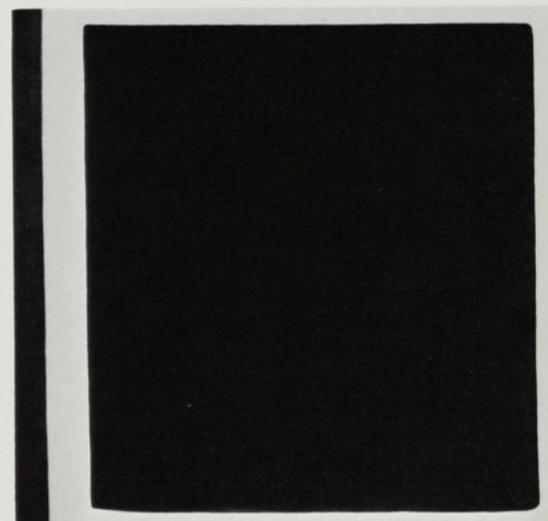


Figure 2  
*Luxe, Calme et Volupté*  
68 x 64  
Mars 1962

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 marge du peintre qui, par elle, diversifie au maximum une forme donnée et même la plus contraignante: 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

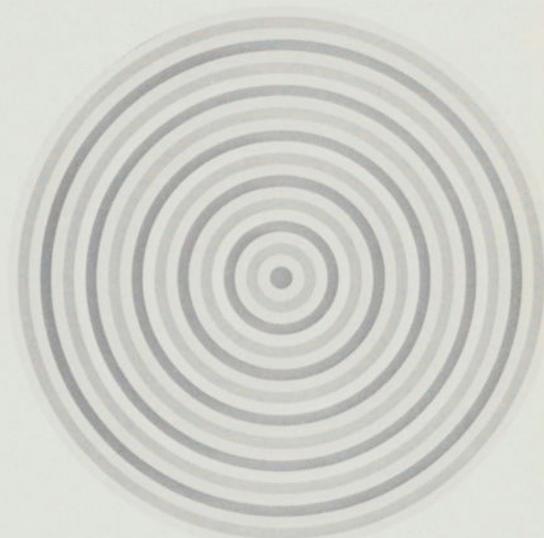


Figure 3  
*Accélérateur chromatique 48*, 1967.  
Acrylique sur toile.  
122,2 cm de diamètre.  
Coll.: Musée d'art contemporain, Montréal

qu'elle est composée de couleurs indéterminées dont on repère, à vue d'oeil, au 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 temporisée 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 7-78-102 reprend 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, résultat 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 permettraient. 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 espaces bipartites de 1956-1957 (voir fig. 1) qui offraient un maximum de mouvement et un maximum d'équilibre, dans une planéité parfaite.

### **Les figures de l'exposition**

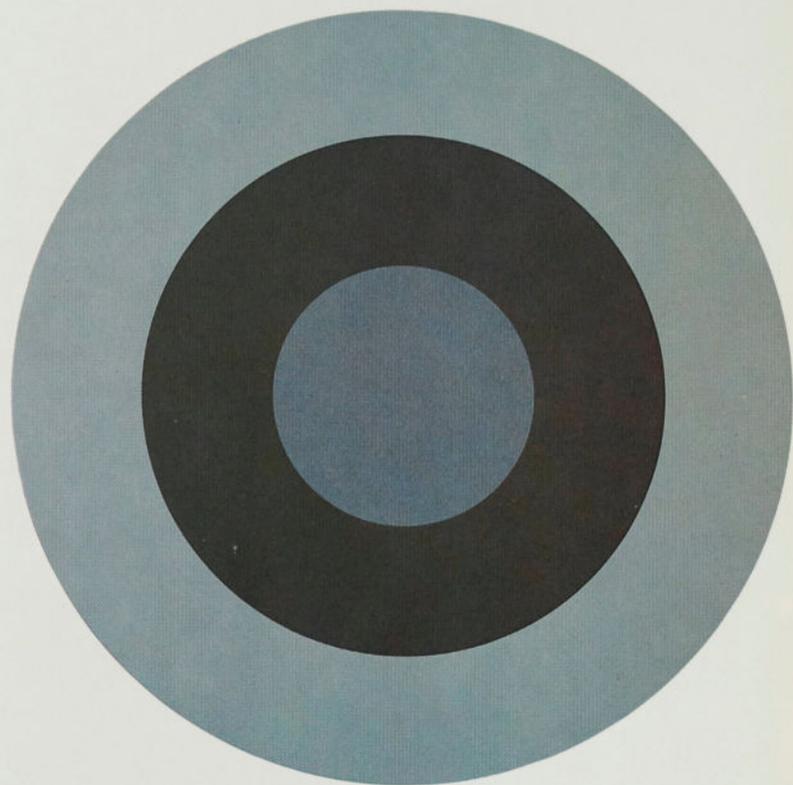
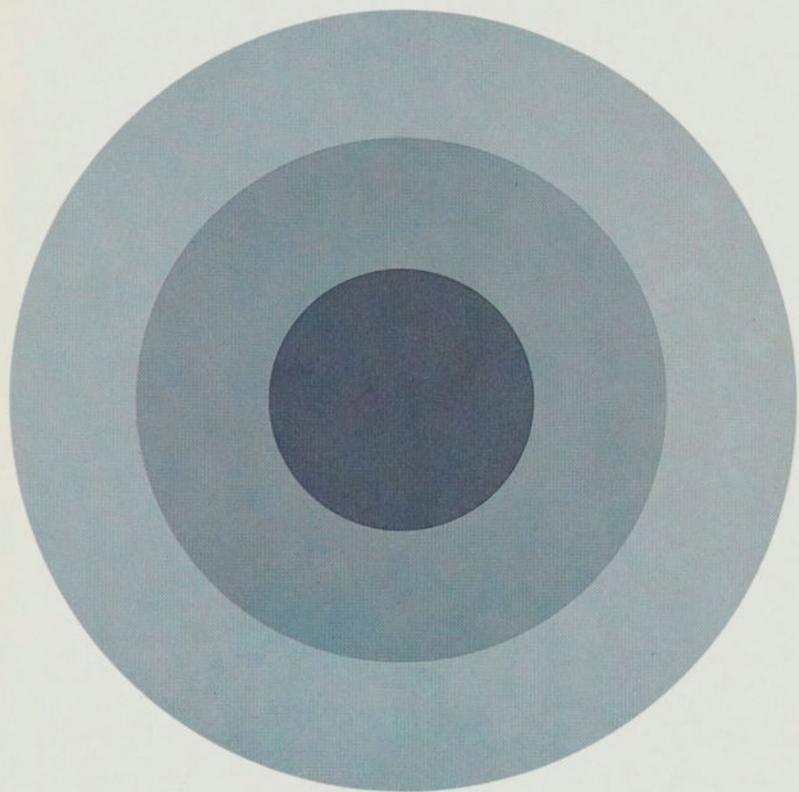
La perfection des figures (toujours au sens de la Gestalttheorie) s'observe jusque dans la constitution de l'exposition: la série exposée est en tant que série, simple, régulière et symétrique. Elle est simple et rég-

lière 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 n° 6, dernier diptyque de la première séquence répond au n° 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 clôt.

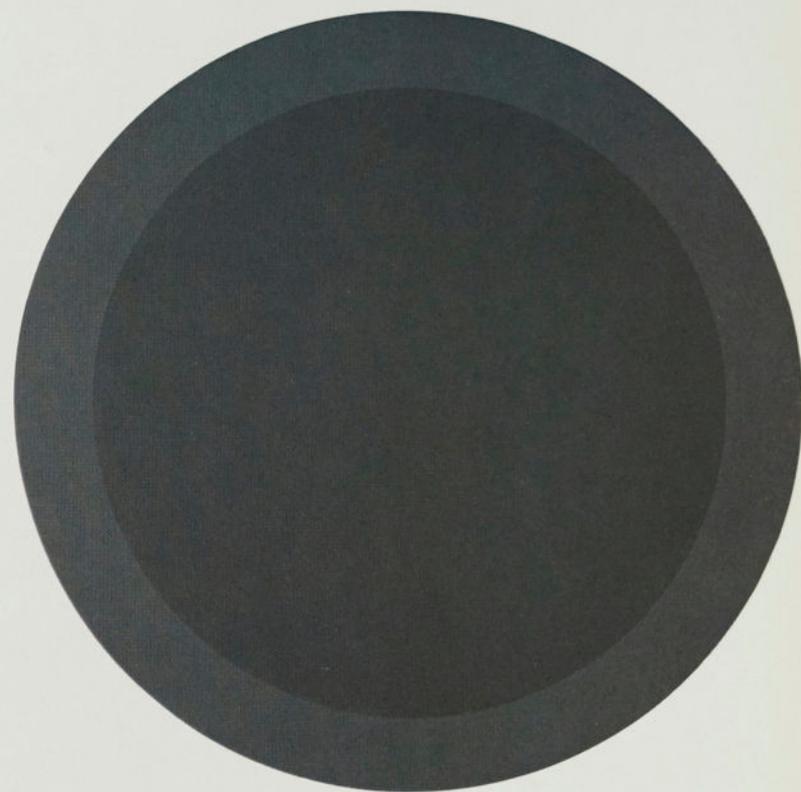
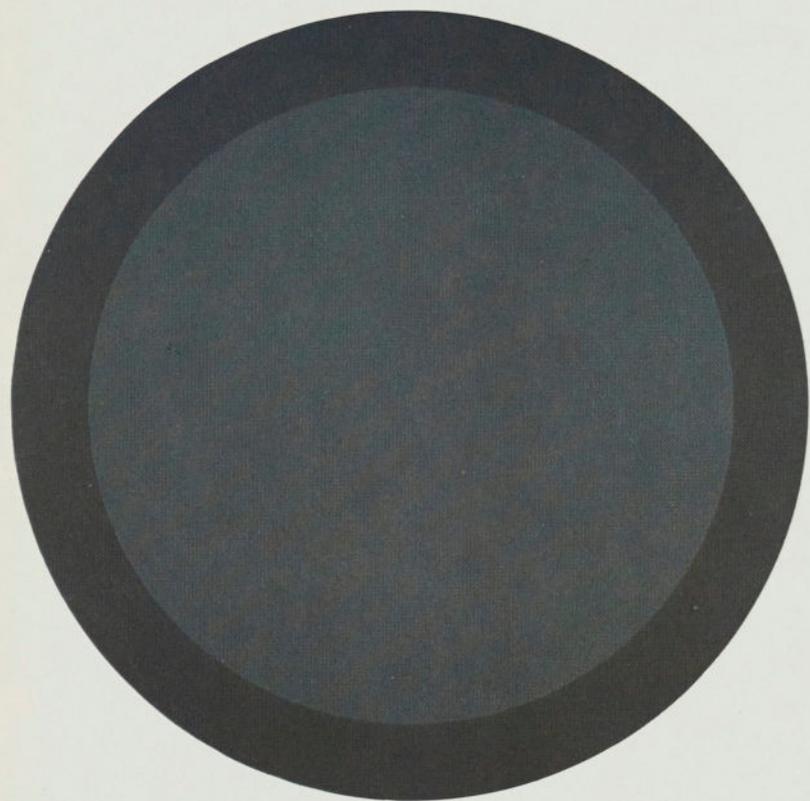
Une attention plus prolongée révélerait sûrement dans le temps et dans l'espace de l'exposition, d'autres figures logiques — géométriques ou arithmétiques. Ce débordement de logique fait mieux apparaître son arbitraire et avec lui, l'arbitraire qui guide tous les choix, celui des formes parfaites, celui 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*

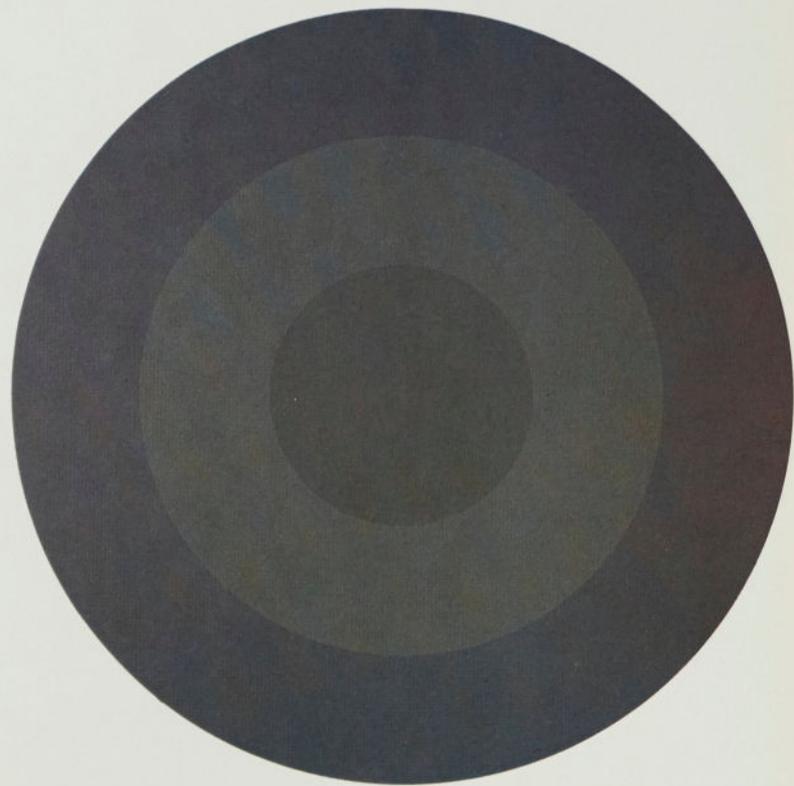
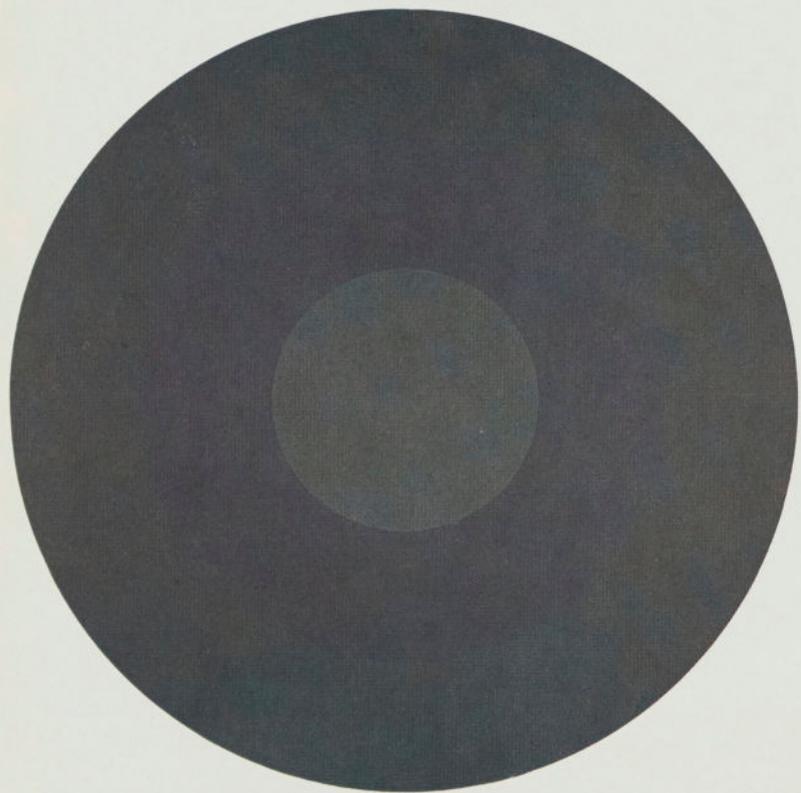
3-78-102, 1978,  
Acrylique sur toile,  
259 cm de diamètre.  
Collection de l'artiste.



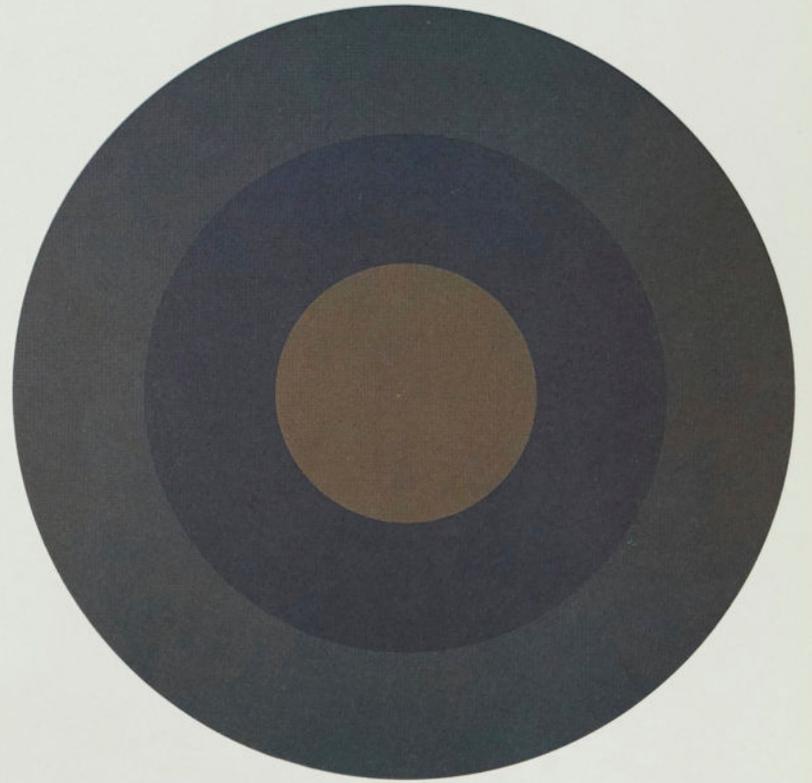
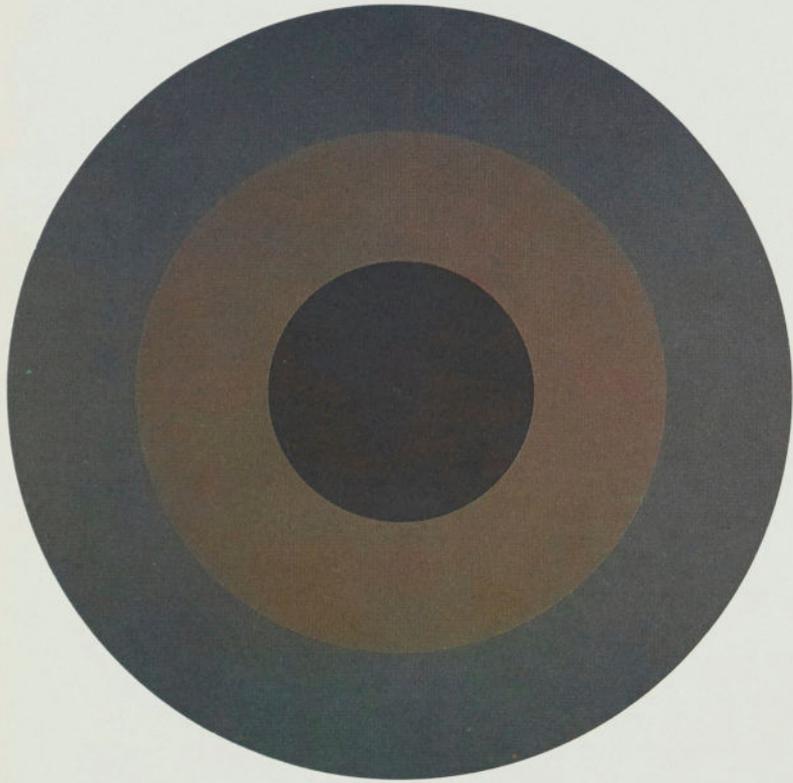
6-78-102, 1978,  
Acrylique sur toile,  
259 cm de diamètre.  
Collection de l'artiste.



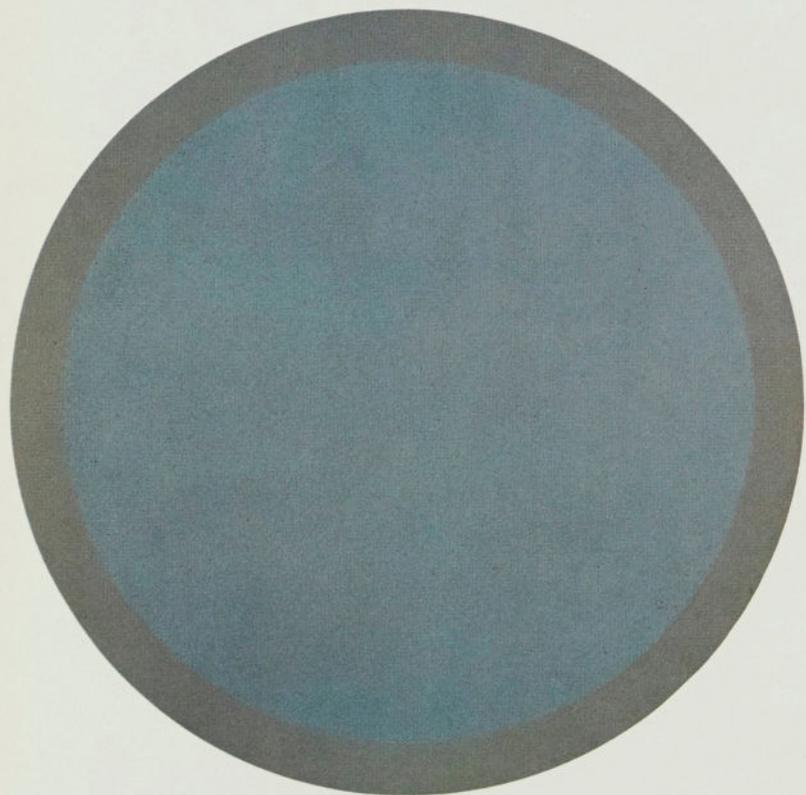
7-78-102, 1978,  
Acrylique sur toile,  
259 cm de diamètre.  
Collection de l'artiste.



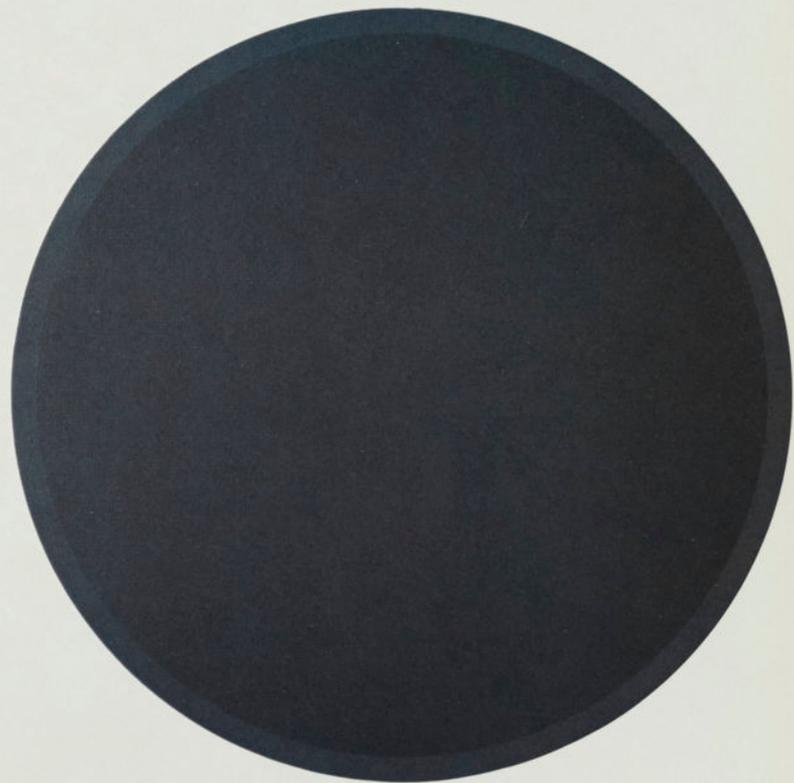
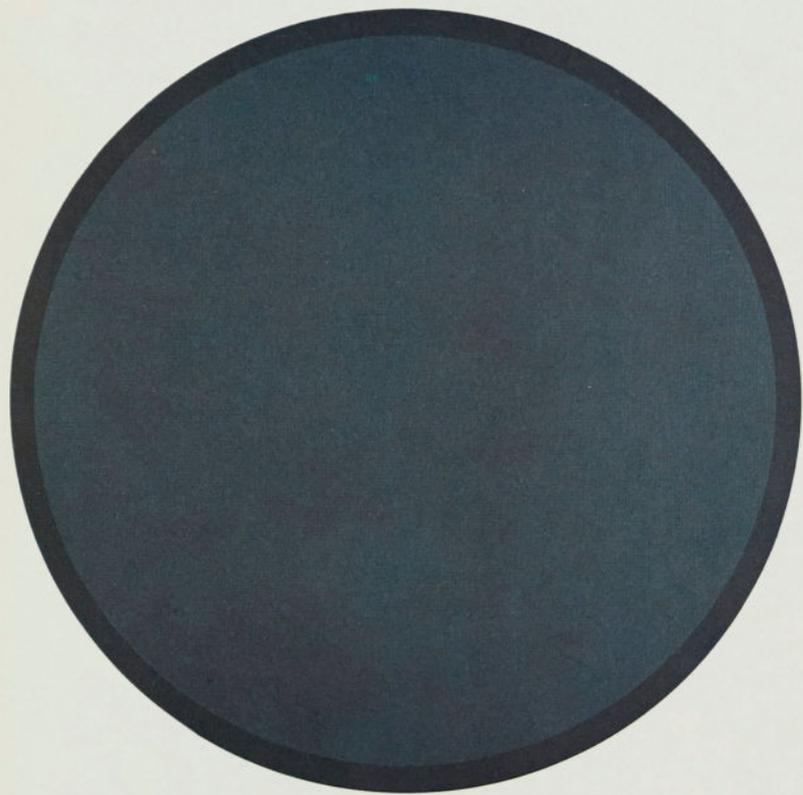
3-79-102, 1979,  
Acrylique sur toile,  
259 cm de diamètre.  
Collection de l'artiste.



5-79-102, 1979,  
Acrylique sur toile,  
259 cm de diamètre.  
Collection de l'artiste.



*Non-lieu 4*, 1980,  
Acrylique sur toile,  
259 cm de diamètre.  
Collection de l'artiste.



## Notes biographiques

Tousignant, Claude  
Né en 1932 à Montréal

Études:  
École du Musée des beaux-arts de Montréal,  
1948-1952.  
Académie Ranson, Paris, 1952-1953

## Expositions individuelles

**1954**  
L'Échouerie, Montréal

**1956**  
L'Actuelle, Montréal

**1957**  
L'Actuelle, Montréal

**1961**  
Musée des beaux-arts de Montréal, avec  
Guido Molinari

**1962**  
Galerie Denyse Delrue, Montréal

**1963**  
Dorothy Cameron Gallery, Toronto

**1964**  
Galerie du Siècle, Montréal

**1965**  
East Hampton Gallery, New York

**1966**  
Galerie du Siècle, Montréal  
East Hampton Gallery, New York

**1968**  
Galerie du Siècle, Montréal  
Galerie Moos, Toronto

**1969**  
Galerie Sherbrooke, Montréal

**1970**  
Galerie Jolliet, Québec

**1972**  
Galerie Moos, Toronto

**1973**  
Galerie Nationale du Canada, Ottawa, exposition itinérante au Canada et en Europe  
Centre culturel canadien, Paris, avec Guido Molinari, estampes  
Galerie Jolliet, Québec  
Galerie B, Montréal

**1976**  
Waddington Galleries, Montréal  
Forest City Gallery, London, Ontario,  
sculptures

**1977**  
Windsor Art Gallery, Ontario

**1979**  
Graff, Montréal, sérigraphies

## Principales expositions collectives

**1956**

Parma Gallery, New York

**1957**

Musée des beaux-arts de Montréal, l'Association des artistes non-figuratifs de Montréal

**1959**

École des Beaux-Arts de Montréal,  
*Art Abstrait*

**1960**

Galerie Denyse Delrue, Montréal, *Espace dynamique*

Galerie Nationale du Canada, Ottawa,  
l'Association des artistes non-figuratifs de  
Montréal, exposition itinérante à travers le  
Canada

**1962**

Palazzo Collicola, Festival des Deux Mondes,  
Spolète, Italie, *La Peinture Canadienne  
Moderne*

Musée des beaux-arts de Montréal, *Salon de  
la jeune peinture*, premier prix décerné à  
Claude Tousignant

**1964**

East Hampton Gallery, New York, *Color  
Dynamism, Now and Then*

**1965**

The Museum of Modern Art, New York,  
*The Responsive Eye*, exposition itinérante à  
travers les États-Unis

Galerie Nationale du Canada, Ottawa,  
*Le Canada à Sao Paulo*, VIII<sup>e</sup> Biennale  
Galerie du Siècle, Montréal  
University of Vermont, Robert Hull Fleming  
Museum, Burlington, *Op from Montréal*

**1967**

Galerie Nationale du Canada, Ottawa,  
*Trois cent ans de peinture canadienne*  
Musée d'art contemporain, Montréal,  
*Panorama de la peinture au Québec,  
1940-1966*

**1968**

*Canada: Art d'aujourd'hui*, Bruxelles, Paris,  
Rome, Zurich  
Hayden Gallery, Massachusetts Institute  
of Technology, Cambridge et Washington  
Gallery of Modern Art, Washington, *Seven  
Montreal Artists*

**1970**

Musée d'art contemporain, Montréal, *Grand  
formats*

**1976**

Musée d'art contemporain, Montréal, *Trois  
générations d'art québécois, 1940-1950-  
1960*

**1978**

Musée d'art contemporain, Montréal,  
*Tendances actuelles au Québec, La sculpture*

**1979**

The Winnipeg Art Gallery, Manitoba, *Frontiers  
of our dreams, Québec painting in the  
1940s and 1950s*

**1980**

Musée du Nouveau Monde, La Rochelle,  
France, *Québec '80 à la Rochelle et en  
Aunis-Saintonge*, symposium de peinture  
contemporaine

## Collections publiques

Banque d'oeuvres d'art, Conseil des arts du Canada, Ottawa  
Galerie Nationale du Canada, Ottawa  
Musée d'art contemporain, Montréal  
Musée des beaux-arts de Montréal  
Musée du Québec, Québec  
Université Concordia, Montréal  
Art Gallery of Ontario, Toronto  
York University, Toronto  
Vancouver Art Gallery, Colombie Britannique  
Aldrich Museum of Contemporary Art, Ridgefield, Connecticut, États-Unis  
Phoenix Art Museum, Arizona, États-Unis

## Éléments bibliographiques

CORBEIL, Danielle  
*Claude Tousignant*, Ottawa, Galerie Nationale du Canada, 1973, 32 p.

GASCON, France  
*Dix ans de propositions géométriques, le Québec 1955-1965*, Montréal, Musée d'art contemporain, 1979, 40 p.

SAINT-MARTIN, Fernande  
*Trois générations d'art québécois, 1940-1950-1960*, Montréal, Musée d'art contemporain, 1976, 135 p.

SAINT-MARTIN, Fernande  
«Le dynamisme des Plasticiens de Montréal», *Vie des arts*, n° 44, 1966, p. 44-48.

SAINT-MARTIN, Fernande  
«L'illusion optique de l'Op Art», *Vie des arts*, n° 39, 1965, p. 28-33

TEYSSÉDRE, Bernard  
*Massachusetts Institute of Technology, Seven Montreal Artists*, Cambridge, M.I.T., 1968, 23 p.

TOUSIGNANT, Claude  
«Pour une peinture évidentielle» dans *Art abstrait*, Montréal, École des Beaux-Arts de Montréal, 1959, p. 28-29.

TOUSIGNANT, Claude  
«Quelques précisions essentielles», dans *Peinture canadienne-française (débat)*, Conférences J.A. De Sève, n°s 11-12, Montréal, Ed. Les Presses de l'Université de Montréal, 1971, p. 81-82.

## Liste des oeuvres

**1**  
1-78-102, 1978,  
Acrylique sur toile,  
259 cm de diamètre.  
Collection de l'artiste.

**2**  
2-78-102, 1978,  
Acrylique sur toile,  
259 cm de diamètre.  
Collection de l'artiste.

**3**  
3-78-102, 1978,  
Acrylique sur toile,  
259 cm de diamètre.  
Collection de l'artiste.

**4**  
5-78-102, 1978,  
Acrylique sur toile,  
259 cm de diamètre.  
Collection de l'artiste.

**5**  
6-78-102, 1978,  
Acrylique sur toile,  
259 cm de diamètre.  
Collection de l'artiste.

**6**  
7-78-102, 1978,  
Acrylique sur toile,  
259 cm de diamètre.  
Collection de l'artiste.

**7**  
3-79-102, 1979,  
Acrylique sur toile,  
259 cm de diamètre.  
Collection de l'artiste.

**8**  
4-79-102, 1979,  
Acrylique sur toile,  
259 cm de diamètre.  
Collection de l'artiste.

**9**  
5-79-102, 1979,  
Acrylique sur toile,  
259 cm de diamètre.  
Collection de l'artiste.

**10**  
6-79-102, 1979,  
Acrylique sur toile,  
259 cm de diamètre.  
Collection de l'artiste.

**11**  
7-79-102, 1979,  
Acrylique sur toile,  
259 cm de diamètre.  
Collection de l'artiste.

**12**  
*Non-lieu 4*, 1980,  
Acrylique sur toile,  
259 cm de diamètre.  
Collection de l'artiste.





Gouvernement du Québec  
Ministère des Affaires culturelles  
**Musée d'art contemporain**