

Claude Tousignant





Claude Tousignant



# Claude Tousignant

PAULETTE GAGNON

MARK LANCTÔT

MARC MAYER

Avec la collaboration de

DANIEL LANTHIER

DENISE LECLERC

DU 5 FÉVRIER AU 26 AVRIL 2009

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

## Claude Tousignant

Une exposition organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal et présentée du 5 février au 26 avril 2009.

Commissaires :  
Paulette Gagnon, Mark Lanctôt

Éditrice déléguée :  
Chantal Charbonneau

Documentation bibliographique et chronologie :  
Martine Perreault

Révision et lecture d'épreuves :  
Jane Jackel, Olivier Reguin

Conception graphique :  
Fleury / Savard, design graphique

Impression :  
Litho Acme

Le Musée d'art contemporain de Montréal est une société d'État subventionnée par le ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine du Québec, et il bénéficie de la participation financière du ministère du Patrimoine canadien et du Conseil des Arts du Canada.

©Musée d'art contemporain de Montréal 2009

Dépôt légal  
Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2009  
Bibliothèque nationale du Canada, 2009

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

Gagnon, Paulette, 1947-  
Claude Tousignant

Catalogue d'une exposition présentée au Musée d'art contemporain de Montréal du 5 févr. au 26 avril 2009. Comprend des réf. bibliogr. Texte en français et en anglais.

ISBN 978-2-551-23736-4

1. Tousignant, Claude, 1932- – Expositions.  
I. Lanctôt, Mark, 1974- . II. Mayer, Marc.  
III. Tousignant, Claude, 1932- . IV. Musée d'art contemporain de Montréal. V. Titre.

ND249.T68A4 2009 759.11 C2008-942338-0F

Tous droits de reproduction, d'édition, de traduction, d'adaptation, de représentation, en totalité ou en partie, réservés en exclusivité pour tous les pays. La reproduction d'un extrait quelconque de cet ouvrage, par quelque procédé que ce soit, tant électronique que mécanique, en particulier par photocopie ou par microfilm, est interdite sans l'autorisation écrite du Musée d'art contemporain de Montréal, 185, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal (Québec) H2X 3X5.

[www.macm.org](http://www.macm.org)

Distribution :  
ABC Livres d'art Canada / Art Books Canada  
372, rue Sainte-Catherine Ouest, bureau 229  
Montréal (Québec) H3B 1A2  
Téléphone : 514 871-0606  
Télécopieur : 514 871-2112  
[www.abcartbookscanada.com](http://www.abcartbookscanada.com)  
[info@abcartbookscanada.com](mailto:info@abcartbookscanada.com)

Couvertures :  
*Modulateur luso-chromatique bleu* (détails), 2005

Atelier de Claude Tousignant, 2001. Photo : Mark Lanctôt.



Conseil des Arts  
du Canada

Canada Council  
for the Arts

7	Avant-propos	MARC MAYER
8	La peinture n'est que sensation	PAULETTE GAGNON
16	La couleur parle	DENISE LECLERC
22	Les insaisissables monochromes de Claude Tousignant	MARK LANCTÔT
32	<i>Contra</i> Tousignant	DANIEL LANTHIER
37	Œuvres	
173	Chronologie	MARTINE PERREAULT
191	Foreword	MARC MAYER
192	Painting As Nothing But Sensation	PAULETTE GAGNON
200	Colour Speaks	DENISE LECLERC
206	The Elusive Monochromes of Claude Tousignant	MARK LANCTÔT
215	<i>Contra</i> Tousignant	DANIEL LANTHIER
219	Chronology	MARTINE PERREAULT
236	Bibliographie sélective	
240	Liste des œuvres	



La production artistique de Claude Tousignant, qui en est maintenant à sa sixième décennie, raconte l'histoire d'un homme dont la prodigieuse ambition esthétique n'a d'égale que l'indéfectible préférence pour les confins de la communication. Esthétique des extrêmes – extrême simplicité, extrême lucidité, extrême beauté –, la pratique de Tousignant nous emmène encore et toujours en un lieu de pure et complète sensation, unique et distincte, qui ne renvoie à rien d'autre qu'à elle-même – en un mot, au sublime. Chez Tousignant, l'anti-figuration, la non-image, ne s'est jamais concrétisée au détriment de l'intelligence ou du plaisir, et elle n'a rien à voir avec l'iconoclasme. En fait, de tous les artistes qui ont commencé leur carrière dans un esprit réductiviste, Tousignant, inventeur consommé, est le moins austère et le moins répétitif. Dans ses œuvres, point de trace d'un esprit torturé ni d'une volonté de mortifier le spectateur. Et pourtant, si le ton général est positif et même plein d'allant, il n'y a paradoxalement rien de frivole ou de léger dans cette sensibilité. L'esthétique de Tousignant est d'une sincérité, d'une franchise et d'une maturité scrupuleuses. Depuis que, étudiant en histoire de l'art, je l'ai découverte il y a un quart de siècle, elle n'a cessé de m'inspirer et de me réjouir. Nous tous au Musée d'art contemporain sommes fiers d'avoir pu, dans cette rétrospective qui est la plus grande exposition solo que nous ayons jamais montée, porter à l'attention du public une si belle part de l'extraordinaire production de Claude Tousignant.

Il y a plusieurs années, Tousignant a cessé de commenter ses œuvres, préférant les laisser parler d'elles-mêmes. Concurrément, sa pratique s'est distancée de celle des plasticiens pour trouver son évolution logique à l'écart de cette cohorte à laquelle il avait été si étroitement associé. Il est difficile de comparer la production de Tousignant avec celles qui s'inscrivent aussi dans une stratégie monochrome, parce que la grande diversité des positions qui justifient une telle stratégie esthétique rend les comparaisons fallacieuses. Même les œuvres de ses héros Piet Mondrian et Barnett Newman sont, à cet égard, peu pertinentes puisqu'elles sont d'une autre époque. Il n'est donc pas aisé d'écrire sur Tousignant. Le livre que voici contient quatre essais fort différents, et chacun couvre un aspect particulier de son corpus. Par ces textes, nous espérons animer et élargir le discours sur l'apport unique de Claude Tousignant à l'histoire de l'art. Paulette Gagnon, Denise Leclerc et Mark Lanctôt proposent tous des perspectives nouvelles et utiles sur cette production exceptionnelle, tandis que l'Américain Daniel Lanthier, un homme dont le parcours ressemble étrangement au mien, adopte une approche que l'on peut qualifier de plus excentrique.

Nous sommes particulièrement reconnaissants envers l'artiste de sa fidèle collaboration et lui savons gré d'avoir mis à notre disposition tant de remarquables œuvres de sa collection personnelle – dont beaucoup, y compris celles qu'il a réalisées spécialement pour cette rétrospective, sont exposées pour la toute première fois. Parmi les nombreuses collections publiques qui ont répondu à notre appel avec une insigne générosité, nous saluons le Musée national des beaux-arts du Québec et le Musée des beaux-arts du Canada, deux augustes institutions qui partagent depuis longtemps notre admiration pour cet artiste hors du commun. Nos bons voisins le Musée des beaux-arts de Montréal, la Galerie Leonard & Bina Ellen de l'Université Concordia et le Musée d'art de Joliette comptent aussi parmi les généreux prêteurs. Puisque la réputation de Tousignant s'étend par tout le pays, nous avons fait appel à un certain nombre d'autres établissements qui possèdent des œuvres majeures de lui ; aussi, remercions-nous chaleureusement la Robert McLaughlin Gallery d'Oshawa, le Nickle Arts Museum de l'University of Calgary et la University of Lethbridge Art Gallery de l'aide qu'ils nous ont apportée pour faire de cette rétrospective une réussite.

## La peinture n'est que sensation<sup>1</sup>

Dans un espace plein, dynamisé, la couleur est un instrument privilégié de la communication de l'émotion<sup>2</sup>. Elle est susceptible de régir le concept de pulsion, là où l'abstraction en est le dispositif idéal de convergence. Unaniment, on prête à l'art de Claude Tousignant la qualité d'un espace, d'une densité, d'un univers où la couleur est déterminante. Chaque tableau est la couleur. Et l'ensemble des œuvres de l'artiste explique la peinture. La couleur amène à une connaissance approfondie de l'immatériel, de la sensation pure. La complexité des forces qui agissent dans l'œuvre de Claude Tousignant découle d'approches sans cesse renouvelées et entraîne dans son travail maintes problématiques que seule l'expérience du peintre aura su maîtriser. Le cheminement ainsi dessiné, fait de réflexions et d'interrogations, d'avancées et de retours, ne saurait apparaître plus clairement qu'en rétrospective. Or, la démarche de Claude Tousignant s'est inscrite dans une histoire de l'art, celle du Québec, dans un contexte canadien et dans celui de l'émergence internationale des réseaux de l'abstraction.

Nous avons constitué un ensemble puissant d'œuvres de cet artiste singulier en suivant un parcours de plus de cinquante années de carrière. Au fil des cycles qui se succèdent, les quelque 90 œuvres ici réunies sont mises en relation et témoignent de la cohérence exemplaire d'un travail nourri par une véritable effervescence créatrice. Sans cesse, au cours de toutes ces décennies, l'artiste s'applique à interroger dans le concept d'abstraction la complexité de la perception basée sur les qualités énergétiques de la couleur et à poursuivre l'inclusion de l'espace dynamique dans son œuvre. L'ensemble du travail revêt les qualités exceptionnelles d'un art abstrait profondément structuré et rigoureusement défini, et l'œuvre trouve dans les espaces d'exposition du Musée un cadre propice à son épanouissement. Aucune affectation stylistique dans ce travail qui conjugue la perfection visuelle dans le plus total dépouillement. N'est-ce pas là une leçon de la modernité<sup>3</sup> la plus exigeante, la plus authentique et la plus sereine ? L'œuvre laisse parler sa matérialité pure, elle accuse la planéité sublime d'un art minimal et c'est la couleur qui exhibe ses propres lois de signifiant pur. Elle est une recherche incessante sur la couleur que l'on pourrait qualifier de longue odyssée picturale.

### **Abstraction / perception**

Le parcours de l'art de Tousignant apparaît avec autant d'évidence que s'il avait été le fruit d'un déterminisme. Dans la seconde génération des plasticiens qui ressentent la nécessité d'un langage universel, son évolution est rapide ; il affirme très tôt une volonté d'échapper à la composition en structurant la surface dans sa totalité et en insistant sur la temporalité immanente de l'œuvre. Si le concept d'art abstrait renvoie à l'idée de rejet du

monde des représentations, ce qui suppose que le rapport avec le monde du réel soit annihilé, son art infère, à travers l'objectivité de la couleur, par l'affirmation de la planéité et en prônant l'usage de la géométrie pure, la négation du rapport fond/forme. Appréhender de manière globale cette esthétique permet de mieux interroger sa complexité. Les qualités exceptionnelles d'un art abstrait profondément structuré, on les retrouve d'abord dans le fameux *Monochrome orangé*<sup>4</sup> de 1956, dans les séries picturales intitulées *Transformateurs*, *Gongs*, *Accélérateurs chromatiques* ; dans les *Diptyques circulaires*, les *Polychromes* et les *Monochromes*, et enfin dans les sculptures. L'artiste s'attache littéralement à dépeindre un monde abstrait, celui d'un grand fracas de couleurs.

Véritable vivier d'expérimentations, les œuvres du début de sa carrière sous-tendent une cristallisation autour du thème de la rupture avec la tradition, dont l'artiste s'est emparé. Très tôt, Tousignant agit en théoricien de la connaissance pour ainsi repenser l'art de la peinture. Il engage également le spectateur vis-à-vis de l'œuvre. Cette relation personnelle avec l'œuvre existe surtout à travers l'expérience esthétique, pour ne pas dire phénoménologique, qu'elle induit chez le spectateur. Jouant avec le déplacement du visiteur dans l'espace d'exposition, et surtout avec les juxtapositions et aplats de couleur agencés selon une grande rigueur géométrique, l'ensemble de l'œuvre de Tousignant questionne à sa manière la perception, dans un équilibre fondamental de l'espace pictural.

### **La ligne qui délimite le tableau**

Au tout début, les verticales et les coups de pinceaux cherchent à ancrer la couleur dans la surface de la toile. Comme en témoignent les œuvres de 1955-1956 *Pastilles cosmiques*, *Les Taches*, *Septimale*, *Les Asperges* et *Verticales*, l'artiste engage une recherche de simplification axée sur le dynamisme de la couleur. Avec *L'Intrusion*, de 1956, il épure grandement son vocabulaire pictural. Fondées sur deux éléments, surface et couleur, qui en constituent la structure fondamentale et en conditionnent la spatialité, *Les Affirmations*, *Horizontales orange, jaune, jaune*, *Hypnose*, *L'Intrusion*, *Le Lieu de l'infini*, *Oscillation* et *Paranoïde*, réalisées à partir de 1956, sont des œuvres qui, à leur manière, expriment les limites de la ligne. Le rapport de chaque partie avec le tout et la coordination de la couleur avec les éléments géométriques de chacune d'entre elles misent déjà sur la notion de surface et de plan coloré, mais également sur le rapport de ces plans entre eux. Tousignant explique<sup>5</sup> qu'il est arrivé, un peu plus tard, à l'utilisation de la cible par un développement qui prend sa source dans ses tableaux de 1956.

Cependant, les structures à angles et à obliques de certains de ses tableaux géométriques – *Horizontale rouge*, 1957 (refait 1976), *Polygone rouge*, 1958, *Le Trapèze noir*, 1957 (refait 1984) puis *Verticales jaunes*, 1958 (refait 1969) – ou encore l'utilisation claire de la verticale et de l'horizontale – dans *Lecture verticale* et *Lecture circonférentielle*, de 1961 – donnent encore l'illusion d'un champ où les propriétés rythmiques de la couleur ne sont pas encore exploitées au maximum. Puisque le seul avènement d'une différence, en l'occurrence la couture, aussi discrète soit-elle – dans *Marginalisation*, 1961, et *Le Carreau jaune*, 1963 –, continue précisément de produire un écart dans le tableau, c'est finalement cette ligne, une ligne qui se définit comme une nécessité, qui ouvre sur toutes les possibilités de transition à la surface de la toile et nous amène à conclure que, vingt ans plus tard, les monochromes seront essentiels.

La décennie qui s'étend de 1955 à 1964 s'avère donc une étape déterminante dans cette aventure picturale, période de recherche intense au cours de laquelle Claude Tousignant établit une multiplicité de rapports entre structure et couleur. Il écrivait en 1959 : « Ce que je veux, c'est objectiver la peinture, l'amener à la source, là où il ne reste que la peinture vidée de toute chose qui lui est étrangère, là où la peinture n'est que sensation<sup>6</sup>. » Les années 1960 voient sa démarche s'orienter vers de nouvelles préoccupations plastiques : *Le Carreau jaune* est probablement le dernier tableau exécuté à main levée, *soft edge*, en 1963, et fait partie de la période dite de Chambly. Mais désormais, les œuvres s'inscrivent dans le courant *hard edge* et sont orchestrées de manière à nous faire prendre conscience non seulement de la dynamique de la perception, mais de l'équilibre fondamental de l'espace pictural. La rencontre avec l'œuvre de Barnett Newman en 1962 est déterminante pour l'artiste et le confirme dans la poursuite de sa recherche sur la couleur. C'est également à ce moment qu'il introduit dans ses tableaux la forme ronde : *La force est le critère de l'homme*, 1963, *Violence lucide*, 1963 (refait 1994), et, remarquablement, *La Mie de chair*, 1964, sont des exemples qui le conduiront à l'utilisation du format circulaire pour la réalisation de ses grandes séries que sont les *Transformateurs chromatiques*, 1965, *Gongs*, 1965-1966, et *Accélérateurs chromatiques*, 1967-1968.

### **Les effets de la peinture**

Dès le milieu des années 1960, les limites sont abolies et les œuvres sont de plus en plus épurées. Seule une grande force prospective subsiste, qui s'oriente vers la conquête de la surface totale du tableau et débouche sur une géométrie qui s'accapare la polyphonie des couleurs. Tousignant utilise toujours la ligne dans les tableaux circulaires, mais il supprime la verticale et l'horizontale. En fait, cette ligne ne devient ni plus ni moins qu'une ligne virtuelle, car elle n'est plus que la limite entre les couleurs. Il ne s'agit donc pas de lignes colorées sur une surface circulaire, mais bien de mutations chromatiques et de séquences rythmiques. Les valeurs tonales en relation les unes avec les autres deviennent parfois monochromes : le tableau intitulé *141*, 1964, vibrant de couleurs – rouge et vert à effet de bronze –, se constitue en une zone énergétique par un jeu chromatique interne qui se situe aux limites des possibilités de différenciation des nuances de cette même couleur bronze.

Les grands tableaux circulaires qui s'ensuivent laissent découvrir la notion fondamentale de série et la recherche de la couleur pure ; ils appartiennent aux *Transformateurs*, *Gongs* et *Accélérateurs chromatiques*, et s'appuient sur des jeux de valeurs tonales qui obéissent à un système de succession de couleurs, opposées ou graduelles. Dès 1965, le peintre élabore une première série limitée à quelques *Transformateurs* où des bandes circulaires de largeur égale sont subdivisées en bandes de couleur plus étroites. Sur leur matrice vient s'appliquer, selon un ordre séquencé, l'idée du mouvement et d'une logique systématique ; un cercle ouvert propose une réflexion sur le champ de la couleur et de l'espace. La même année voit l'apparition de la fameuse série des *Gongs* : *Gong 64*, 1966, *Gong stochastique*, 1966. *Gong* évoque la perpétuation du son de l'instrument de musique qu'Edgar Varese avait identifiée dans l'une de ses compositions musicales et qui s'avéra appropriée pour décrire le fonctionnement de sa série<sup>7</sup>, tandis que *stochastique* présente une variable aléatoire et se réfère à la musique de Iannis Xenakis. Plus élaborés que

les *Transformateurs*, les *Gongs* sont généralement divisés en quatre cercles concentriques, eux-mêmes divisés en zones binaires qui contiennent des bandes plus étroites d'égale largeur. Ces œuvres maintiennent une stupéfiante tension par leur vigueur multidirectionnelle. Cette force rythmique insuffle un dynamisme et crée un vaste champ ondulatoire qui donne énergie et puissance à l'œuvre.

Dans la série des *Accélérateurs*, qui a débuté en 1967 pour se terminer en décembre de l'année suivante, les couleurs ont une gamme plus élargie que dans les séries précédentes ; elles sont orchestrées en séquences déphasées et sont toujours en nombre impair. Selon un schéma très précis qu'il a défini à l'avance, le peintre découpe ainsi en fines bandes circulaires l'horizon de sa toile en couleurs successives. L'union des opposés se produit entre le rationnel et le subconscient et met en place des sortes d'équations visuelles permettant de structurer un code mathématique. *Accélérateur chromatique 96 #3*, 1968, est ainsi agencé de sept couleurs différentes disposées en deux séries ; celles-ci alternent et sont réparties comme suit : A1 – B2 – C3 – A4 – B1 – C2 – A3 – B4... La transformation optique et physique découle de cette combinaison de couleurs et la rotation a un effet de distanciation et de rapprochement. Le jeu du près et du loin suggère une troisième dimension, celle de l'espace entre le spectateur et l'œuvre, et autorise un véritable champ visuel qui peut être mis au point à partir d'un seul endroit, son centre, mais oblige le regard à se diriger vers le haut, le bas et les côtés tout à la fois. De cet agencement naît un effet spatial où les couleurs semblent avancer et reculer pour mieux se superposer, se dissoudre et s'imbriquer à l'intérieur de l'élan rythmique de la courbe.

L'intérêt de l'artiste pour la sensation pure explique ce traitement de la couleur. C'est de la perception pure, sans limites, qui crée chez le spectateur une sensation physique de rythmes équivalant à la respiration. Le dynamisme de l'œuvre engage une réflexion durant l'observation méthodique des couleurs qui s'amalgament. Dans ce processus de perception de la couleur, la capacité de mémorisation de l'œil et du cerveau permet d'actualiser une sensation et de faire prendre conscience à celui qui regarde de ses expériences sensorielles aux subtilités décuplées – dans l'écart irréductible qui sépare le voir, le visible, le dicible et le possible – simplement par désir ou nécessité de réinventer le langage de la couleur et d'en expérimenter intensément les qualités. Et notre corps dans l'espace devient l'axe fixe de tous les mouvements circulaires. Cette rotation fait découvrir de nouveaux points de vue, de nouvelles associations. Des couleurs apparaissent, d'autres disparaissent, c'est une transformation constante du cercle.

Différemment, les *Gongs* et les *Accélérateurs* utilisent des couleurs répétitives ou en alternance qui scandent la toile. Cependant, l'œuvre s'impose par une activation de la surface. La circularité développe un dialogue avec les plans chromatiques et devient une force rythmique qui atteint une grande complexité. Ainsi s'établit le schéma de base des tableaux cibles où l'artiste aborde somptueusement la couleur par l'expérience sensible et cognitive. Force est de constater qu'une couleur ne révèle sa pleine richesse qu'au travers de sa relation à d'autres ; ce sera une incitation pour peindre plus tard les diptyques circulaires (*Double quatre-vingt-un*, 1970, *Titane cadmium*, 1975, et *Cadmium quinacridone*, 1975), où l'artiste réduira le nombre des couleurs ; le diptyque polarise notre attention sur l'effet comparatif des cibles et le passage de l'une à l'autre. Notre regard, dans la recherche de complémentarité et par conséquent d'un équilibre de circularité, tente de compenser les différences et même de les unifier en une

seule réalité chromatique. Ce désir perceptif répond à une attente qui consiste à lier dans notre esprit les formes et les couleurs ; la seconde cible existe pour faire comprendre la première et vice-versa. Tousignant poursuivra cette réduction tout au cours des années 1970 afin de développer l'exploration de la couleur dans une peinture d'ordre et d'équilibre relationnel de composition. Dans la série des *Diptyques*, dont *7-78-102*, 1978, et *5-80-78*, 1980, « 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<sup>8</sup>. »

Par cette volonté de simplification des couleurs, l'œuvre semble à la fois renfermer sa dimension artistique et se rapprocher d'un dispositif communicationnel qui intègre le spectateur et agit sur lui, une relation qui vise à interroger la perception au travers d'œuvres opérant une transcription de phénomènes plus subtils. La forme et la couleur ne font plus qu'un et n'ont de comptes à rendre qu'à elles-mêmes ; elles acquièrent une ampleur et une tension qui atteignent une sorte de plénitude, plaçant le spectateur dans un rôle plus contemplatif. Par la couleur comme par la forme – forme et couleur s'imbriquent et se répètent –, l'imposition du mouvement circulaire se prolonge par-delà la surface et crée l'espace. Tout en intégrant un système sériel de couleurs, le tableau entier devient générateur d'énergie. Par l'intensité de l'expression chromatique, par le rythme et les combinaisons de couleurs que l'artiste propose, le tableau exerce un stimulus sur l'esprit pour devenir une force qui agit mystérieusement sur ses facultés. L'œuvre est ainsi en accord avec la couleur, et la couleur est en accord avec le temps et l'espace. Le peintre nous montre par cette voie des inductions de cause à effet. Il fixe la forme et la couleur dans des systèmes de références reliés au temps et à l'espace. Dans les différentes séries et tout particulièrement dans les « champs colorés » des tableaux cibles et plus tard des monochromes (voir le texte de Mark Lanctôt pages 22 à 31), le langage de la couleur est conquis, éloquent et maîtrisé.

### **L'éthique de la peinture**

L'essentiel de la recherche picturale serait chez Claude Tousignant de l'ordre d'une réflexion, ou d'une quête philosophique. Car aucune des œuvres n'est jamais uniquement une couleur ou une série de couleurs ; mais chacune constitue un passage et une affirmation de sa propre existence. Autrement dit, chaque couleur est en soi un passage qui insiste sur l'existence de l'œuvre, une transition qui ouvre l'œuvre vers son extériorité, pour laquelle la peinture est en soi un passage infini de l'œuvre. C'est une ouverture vers un champ de problématiques extrêmement vaste que la couleur active, en ce qu'elle permet notamment de penser les relations entre peinture et objet, et de s'attarder à la question de la cohérence interne de l'œuvre et du rapport entre structure et planéité. Il s'agit ici d'échapper à la composition en structurant la surface dans sa totalité et en insistant sur la temporalité immanente de l'œuvre. Outre le processus de la mise en œuvre matérielle et sa réception, c'est-à-dire sa relation au peintre et au regardeur, la peinture s'avère un questionnement explicite sur une temporalité qui lui est propre et que l'œuvre revisite sans cesse. Chercher à voir la peinture de Tousignant est l'éthique même de sa peinture, qui est avant tout inscrite dans une histoire de la pensée. Véritable machine à penser, le tableau est le lieu par excellence de la pensée critique. Il nous

faudrait convoquer tout un arsenal d'idées philosophiques pour innover la compréhension du fait pictural de l'œuvre de Tousignant et la plasticité de sa peinture. Car ses tableaux sont des entités autonomes qui s'auto-définissent par la couleur, celle-ci les constituant et les faisant vivre de leur propre « qualité d'objet singulier<sup>9</sup> ». La couleur confère ainsi une présence au caractère factuel de sa peinture.

### **Peinture / objet ou sculpture**

Jusqu'où le peintre pousse-t-il l'articulation de la couleur dans l'espace ? En faisant appel au sculpteur, il mobilise l'ensemble de son vocabulaire esthétique. Il est fascinant d'aborder la couleur dans une succession de toiles noires d'une même hauteur (254 cm) et d'une même largeur (58,5 cm) et configurées dans un espace parfaitement carré : *Espace mnémonique*, 1984-1986. L'artiste entend signifier la nécessaire prise en compte d'un dispositif d'ensemble, en ce que ce dernier permet d'affiner notre perception de la couleur et de jouer d'un rapport idoine au lieu. Prendre comme objet cet ensemble de douze tableaux noirs agencés trois par trois « sans structure hiérarchique, avec une volonté d'égalisation des objets et des plans », rend « ... inévitable de se demander ce que sont un tableau et une sculpture<sup>10</sup>. » *Espace mnémonique* devient le sujet d'une réflexion plastique impliquant davantage la notion de démarche que d'accomplissement. « Dans un tel jeu, le lieu où l'œuvre occure (sic) est l'endroit où se tient celui qui regarde car là est actualisée l'œuvre<sup>11</sup>. » L'espace est partie intégrante de cette présentation tout comme dans *Faux Vacuum*, réalisée en 1985, et pareillement dans *Sextyque*, 2000-2001 : ce dernier, un ensemble de six tableaux de couleurs différentes, est présenté dans un espace qui résonne du dispositif et qui agit comme un jeu de couleurs se mouvant en dépit de toute finitude cartésienne. La disposition d'ensemble, en retrait des murs, joue à merveille du rapport couleur / surface / lumière / espace. La force qui émane de cet ensemble est en rapport avec l'implicite relation du dispositif des masses et selon l'apparition et la disparition vibratoire des couleurs. La couleur s'approprie visuellement l'esprit du lieu. Il s'avère que cette œuvre ouvre considérablement la voie des possibles pour un renouvellement du discours sur la peinture et la sculpture. Désormais, la perception de l'objet comme œuvre picturale prend une signification particulière. *Sextyque* est conçu comme un champ traversé par un flux d'énergie. À l'objet clairement délimité dans l'espace se substitue un continuum en développement qui envahit l'espace environnant et se déploie dans le temps. C'est à ce mode de représentation que l'œuvre en appelle : dans un espace autonome, toutes les composantes sont réunies et agencées dans un équilibre parfait ; le visiteur perçoit la couleur et l'objet comme un principe de complémentarité entre l'une et l'autre, institué de manière à saisir la planéité du champ coloré dans un tournoiement de lumière qui irradie la masse compacte et solide du tableau.

Toutes les sculptures de Tousignant reprennent les principes de ses tableaux géométriques où l'intensité visuelle de la couleur est « lumineusement » éclatante et vibrante d'inflexions. À l'instar des tableaux, les sculptures, simples de construction, sont on ne peut plus complexes quant à leur perception. Tousignant dit de la sculpture qu'elle est l'art de l'espace, mais que l'espace de la dynamique chromatique est au moins aussi intéressant que l'espace tridimensionnel<sup>12</sup>. Contrepoint à l'immatérialité de sa peinture monochrome, la sculpture, chez Tousignant, s'impose

tôt, en tant qu'objet peint, comme un facteur équilibrant. *Petite sculpture blanche*, 1960, et *Cristallisation*, 1960-1961, anticipent la récente série des grandes sculptures monochromes d'aluminium peint ; celles-ci, de différentes couleurs – *Modulateur de lumière n° 3*, 2001-2003, *Modulateur luso-chromatique bleu*, 2005, et *Modulateur luso-chromatique orange*, 2008 –, sont montrées dans leur ambition monumentale et deviennent un stabilisateur des peintures monochromes. L'artiste y affirme un univers personnel, aussi visuel que mental. Il y définit un processus de diffusion de la couleur au-delà de la surface, la couleur imprégnant les objets (sculptures) jusqu'à devenir un espace utopique. On ne peut parler de sculpture au sens traditionnel ; il s'agit plutôt de mouvements colorés qui font et défont le volume. L'œuvre est un espace ouvert et non un point de focalisation : elle est tridimensionnelle et plurielle par ses rythmes et les éléments qui la composent ; les découpes d'aluminium peintes dans un seul ton uniforme et mat nuancent l'agencement des retraits et des saillies. Les joints, quant à eux, disparaissent, et la couleur façonne l'équilibre de la surface qui se résout en plan, à l'instar du tableau. Tout le chromatisme anime, module et modifie la surface en plus de la charger d'une tension imparable. Présence et absence se répondent. Le visiteur est invité à vivre des expériences successives, de la couleur comme telle à l'immatériel, du visible à l'imperceptible. La couleur amène des associations d'idées intangibles, vers ce qu'il y a de plus abstrait, dans l'invisible. Hors échelle, au-delà du monde réel, les sculptures invitent à la contemplation et envahissent l'espace mental du spectateur ; elles offrent la trace d'un monde mutant d'où le réel est singulièrement absent.

### **Incidence de la lumière**

L'acuité à la lumière, Claude Tousignant l'utilise dans la série des *Modulateurs* grâce à une intelligence visuelle des affinités électives entre couleur, lumière, peinture et sculpture. Ce rapport à la lumière en tant que jeu de masses structurant, l'artiste tente d'en saisir les lignes de force dans la structuration de la surface animée par l'incidence de la lumière, notamment dans *L'Œuvre au noir*, 2008, où la couleur permet une amplification de la structure et la structure, une amplification de la couleur. Ici, le peintre est sculpteur ; il met magistralement la peinture en action avec cette œuvre irisée par la lumière et qui en porte l'empreinte : son caractère insaisissable fascine. Elle est composée de quatre pyramides peintes dont la base est de même format et dont seule la hauteur diffère, et qui sont rassemblées au sol dans un lieu où il fait noir ; puis, transformées par l'éclairage, les formes et les couleurs sont expérimentées à partir de points de vue différents. Le regard du visiteur est immergé dans une juxtaposition d'objets dont chaque forme est une plage colorée baignant littéralement dans une opacité chromatique. La lumière incorpore la surface tout en lui conférant, en retour, couleur et immatérialité. En juxtaposant ainsi des formes pyramidales, le peintre nous offre l'occasion d'expérimenter les seuils de perception physiologique et psychologique d'un ensemble de couleurs (jaune, rouge, bleu et vert) et d'enrichir ainsi notre expérience perceptuelle. C'est de lumière dont discourt cette sculpture, de cette qualité de lumière qui dévoile la profondeur de la couleur et modifie subtilement les arêtes des formes. La sculpture devient un terrain propice à une intervention hypnotique où concave et convexe se confondent ; elle se révèle comme un véritable mode opératoire de la fusion entre sculpture-objet, lumière et peinture,

expérimentation conçue et balisée dans un carré, mais relevant de paramètres d'équations créatrices du domaine du visible. La pratique de la peinture nourrit celle de la sculpture, et celle de la sculpture nourrit celle de la lumière. C'est une œuvre de synthèse où existe un champ de perception de l'ordre de l'indicible ; elle met en évidence un statut de la conscience par l'énergie progressive du matériel vers l'immatériel, résultante de l'immersion totale dans la couleur en accord avec les tonalités de la lumière.

### Une vision éidétique de la couleur

Claude Tousignant repousse les limites de l'art abstrait en témoignant d'une vision synthétique et grandiose de la couleur et de la conception. En replaçant son travail dans le champ élargi de l'histoire de l'art, nous constatons que ses œuvres s'inscrivent dans une nouvelle temporalité et deviennent en quelque sorte aussi mythiques que celles d'un Paul-Émile Borduas. Poursuivant une démarche originale depuis les années 1950, Tousignant a changé en profondeur notre manière de ressentir la couleur par sa vision eidétique. Sa peinture s'ancre dans l'objet, traverse l'espace, l'imprègne et y laisse une trace indélébile, celle de la couleur. La couleur, c'est sa façon d'exprimer ses idées, une prise de conscience de ce qui fait le fondement de sa peinture, son essence même. Et l'on peut dire de l'artiste qu'il est un homme de réflexion qui communique ses idées par la peinture<sup>13</sup> de même qu'il occupe une place stratégique tout à fait singulière par la manière dont il aborde la peinture de ces cinquante dernières années. Par-delà le fait qu'il est lié d'une façon indiscutable à un art abstrait profondément structuré, ce travail protéiforme demeure exceptionnel par sa puissance. Dans sa quête de l'absolu, il s'avère indéniable que l'œuvre tout entier marque résolument l'histoire de l'art contemporain.

**1** Ce titre me fut inspiré par une affirmation de l'artiste qui se retrouve dans Claude Tousignant, « Pour une peinture évidentielle », dans *Art abstrait*, Montréal, manifeste publié à l'occasion de l'exposition tenue à l'École des beaux-arts de Montréal, 1959, n. p. **2** Henri Matisse a écrit : « Je me suis servi de la couleur comme moyen d'expression de mon émotion. » *Écrits et propos sur l'art*, Paris, éd. Hermann, 1992, p. 204. **3** Le concept de modernité, considéré comme obsolète aujourd'hui, est utilisé dans un contexte se référant aux années 1950 et 1960. Jacques Rancière, dans *Le partage du sensible*, énonce que « la modernité picturale serait le retour de la peinture à son propre : le pigment coloré et la surface bidimensionnelle. » Paris, éd. La fabrique, 2000, p. 38. **4** Considérée comme le premier monochrome canadien, cette œuvre a été perdue, puis refaite en 1969 et exposée pour la première fois

en 1970. **5** Claude Tousignant, « Quelques précisions essentielles », dans *Peinture canadienne-française (débat)*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1971, p. 83. **6** Claude Tousignant, « Pour une peinture évidentielle », dans *Art abstrait*, *op. cit.* note 1. **7** James D. Campbell, *Espaces-Tensions, 1955-1998*, Montréal, Galerie de Bellefeuille, 1999, p. 20. **8** France Gascon, « Tousignant : la couleur incluse », dans *Claude Tousignant : diptyques 1978-1980*, Montréal, Musée d'art contemporain, 1980, n. p. **9** Termes de l'artiste dans un texte écrit en décembre 1986 et janvier 1987 et publié dans *Claude Tousignant*, cf. note suiv., 1987, p. 29. **10** Normand Thériault, *Claude Tousignant*, New York, 49th Parallel, 1987, p. 31. **11** *Ibid.* **12** Citation de Claude Tousignant reprise dans « L'artiste », de Normand Thériault, *eod. op.* **13** À l'instar de René Magritte qui le disait si bien de lui-même.

## La couleur parle

Cette exposition rétrospective Claude Tousignant nous offre une occasion unique de pouvoir examiner avec attention un corpus d'œuvres abstraites de haute qualité, aboutissement d'un parcours créateur exigeant et sans faille ainsi que d'une détermination peu commune, relevant de l'ascèse artistique.

Le potentiel de l'abstraction aura été un moteur de l'art du XX<sup>e</sup> siècle. Les courants d'abstraction géométrique européens nés avant ou durant la Première Guerre mondiale, tels le suprématisme et le constructivisme russe, le cubisme analytique de Picasso et de Braque, le mouvement néerlandais De Stijl, d'abord, et les groupements de l'entre-deux-guerres comme Cercle et carré ou Abstraction création, ensuite, se réincarnent en Europe et en Amérique à la fin de la Seconde Guerre mondiale avec un sursaut d'énergie. Dès les années 1950, le groupe français Espace adopte comme devise « Plastique d'abord » et publie ses positions dans *Art d'aujourd'hui*, une revue accessible à l'époque dans le milieu montréalais. Signe des temps, l'abstraction géométrique reprend donc une ampleur internationale inattendue à partir du milieu des années 1950, constituant une plateforme de lancement vers des horizons fertiles.

Depuis les années 1940, le milieu artistique montréalais possède en propre une force et un dynamisme créateur local qui nourrit de grandes ambitions. Un groupe éminent, les automatistes, en vient même à se considérer à la fine pointe de l'art occidental<sup>1</sup>. Cependant, son chef de file, Paul-Émile Borduas, déchanté quelque peu lors de son séjour à New York, de 1953 à 1956, lorsqu'il constate sur place les accomplissements d'artistes américains de calibre, et il réajuste lucidement son tir<sup>2</sup>.

Déjà en 1953, l'exposition *Place des artistes* révèle l'émergence locale d'une nouvelle orientation comme l'abstraction géométrique, en opposition avec l'automatisme régnant. Ses assises historiques sont consolidées lors de l'exposition des premiers plasticiens à la librairie Tranquille, en 1954. Les Jauran, Toupin, Jérôme et Belzile signent un manifeste et le déclament le 10 février 1955, lors d'une exposition du groupe à L'Échourie, afin d'en préciser la teneur. Le manifeste proclame que leur démarche opère un travail de réduction de la peinture « aux faits plastiques : ton, texture, formes, unité finale qu'est le tableau, et les rapports entre les éléments<sup>3</sup> ». Ces premiers plasticiens tentent en outre de se débarrasser des contenus symboliques de l'art automatiste « surrationnel<sup>4</sup> », qu'ils qualifient de « romantique », en allant plutôt puiser à la source du peintre hollandais Piet Mondrian, associé au mouvement De Stijl.

L'automatiste Fernand Leduc, seul de son groupe, se convertit pour sa part à l'abstraction géométrique en 1955, une manifestation symbolique de la passation des pouvoirs de l'automatisme au plasticisme. L'outil géométrique –

tout comme la perspective qui avait contribué à l'élaboration d'un espace en trois dimensions depuis la Renaissance – devient par conséquent le principal moteur de la déconstruction de cet espace durant la seconde partie du XX<sup>e</sup> siècle, dans le cadre d'une entreprise intellectuelle d'un grand raffinement théorique qui a pour objectif la création d'un nouvel espace pictural. C'est dans ce contexte que va bientôt émerger une deuxième vague de plasticiens montréalais dont les protagonistes les plus notoires sont Guido Molinari et Claude Tousignant<sup>5</sup>.

Au tournant des années 1950, Tousignant fréquente l'école d'art et de design du Musée des beaux-arts de Montréal (1948-1951), sous la férule d'Arthur Lismer, où l'enseignement le plus percutant est celui reçu de Gordon Webber, un des premiers artistes-professeurs du milieu à s'engager dans la voie de l'art abstrait, de nature géométrique au surplus. Webber avait été formé à la School of Design de Chicago, le prolongement américain du Bauhaus allemand, sous Moholy-Nagy. L'enseignement de Webber s'inspirait des méthodes innovatrices du Bauhaus qui abordaient la question de la dynamique des couleurs et mettaient l'accent sur les caractéristiques des matériaux. Rappelons que Webber avait conseillé à Tousignant de poursuivre ses études au Black Mountain College, en Caroline du Nord, avec Josef Albers, un ancien professeur du Bauhaus, dont l'enseignement mettait en valeur les stratégies de perception visuelle qui poussent au changement des habitudes de voir. Ne pouvant se permettre de suivre ces conseils judicieux, Tousignant effectue plutôt un séjour d'études de cinq mois en France, à partir d'octobre 1951. Peu emballé par les académies parisiennes qu'il fréquente, il visite les galeries d'art et porte un intérêt particulier aux peintures de Hans Hartung ou encore aux derniers Matisse.

Un petit tableau comme *Ussimimique*, 1951, que l'artiste considère comme son premier tableau abstrait, est composé de juxtapositions abruptes de couleurs pâles et sombres. On pourrait croire à un microcosme d'un tableau de Clyfford Still, une expression empreinte de vestiges du sublime. Comme nous approfondissons la question avec Tousignant, ce dernier nous a plutôt renvoyée à une œuvre aux formes échanquées dans une sorte de topographie imaginaire, *Dune*, v. 1930, d'Augustus Vincent Tack (Museum of Modern Art, New York), un artiste aux peintures antérieures mais subséquemment apparentées à celles de Still.

Tousignant réalise par la suite, en 1953-1954, des œuvres tachistes qui comportent de larges taches de couleur rapprochées et juxtaposées. Plusieurs artistes en phase de post-automatisme (Robert Blair, Ulysse Comtois, Jean McEwen, Rita Letendre) s'adonnent à ce tachisme version montréalaise qui consiste à mettre en ordre sur toile les impulsions spontanées. En 1955, les œuvres de Tousignant arborent soudainement des couleurs pures ou vives, comme dans *Les Asperges* qui est en effet marquée par le flottement de taches longitudinales séparées sur fond blanc. Une première galerie canadienne d'art non-figuratif gérée par des artistes, L'Actuelle, ouvre ses portes grâce à Guido Molinari et Fernande Saint-Martin en mai de la même année, une initiative qui stimule fortement le milieu. Au cours des deux années d'activité de la galerie, Tousignant a droit à deux expositions.

1956 s'avère une année pivot pour l'artiste : « Je fis à ce moment-là une exposition de tableaux *hard-edge* que je considère, avec l'exposition de Molinari la même année, comme étant l'un des gestes les plus révolutionnaires qui aient été posés dans la peinture internationale<sup>6</sup>. » Il est en effet passé tout d'un coup de l'agrandissement de la

tache expressive au plan de couleur lisse et aux arêtes définies. Et grâce à des échanges opportuns entre la Galerie L'Actuelle et la Parma Gallery, Tousignant est vu à New York pour la première fois et remarqué dans la presse<sup>7</sup>.

À l'instar des premiers plasticiens ou encore de Guido Molinari, Tousignant souligne le point de référence qu'est devenu Mondrian pour cette génération d'artistes<sup>8</sup>: « Je rejoins là (par similitude et non par emprunt) la problématique que je crois être la plus importante et la seule qui soit vraiment évolutive en peinture actuellement, celle de Mondrian. Ce dernier, en peinture, en même temps que Webern en musique et Einstein en physique, arrive à démontrer la non-détermination définitive de l'objet ou de l'élément en particulier<sup>9</sup>. »

Sur le plan structurel, les cubistes et Mondrian avaient imposé la grille ; le plan de ce dernier deviendra par la suite un champ de couleur chez ses successeurs, et depuis son *Broadway Boogie Woogie*, 1942-1943, les petits plans colorés de sa grille créent un effet de pulsation des couleurs. On ne comprendra que plus tard les conséquences que ces mutations auront sur le cheminement de l'art. Tousignant souligne plus haut une autre modalité qui relève du travail de Mondrian, la notion de non-détermination ou d'aléatoire. Le terme, désignant une sorte de hasard prévisible, est emprunté au vocabulaire du calcul des probabilités ou de la musique savante, comme bien d'autres expressions utilisées avec abondance par l'artiste : la rythmique, le chromatisme, les vibrations, etc. La musique contemporaine sérieuse fut depuis les tout débuts une source fructueuse de révélation chez les peintres abstraits.

*Frontale*, 1956, une œuvre-charnière autour de laquelle tournera toute la production ultérieure, fut exposée pour la première fois à l'Association des artistes non-figuratifs de Montréal, fondée en février-mars de la même année grâce à une masse critique d'artistes qui pouvait en assurer la viabilité. Ce qui frappe au premier abord, c'est l'extrême frontalité du plan, une caractéristique que Tousignant avait appréciée en regardant un tableau de Sam Francis<sup>10</sup> exposé à L'Actuelle au début de 1956. Grâce à une réduction formelle, un voile de couleur bleu sombre plus ou moins opaque adhère au plan et une tache jaune s'allonge en verticale à gauche. Poussant radicalement plus loin la logique avec *Paranoïde*, 1956<sup>11</sup>, et d'autres bichromies, trichromies et polychromies exposées à L'Actuelle en juin 1956, Tousignant vise à nous faire éprouver plus directement la sensation de la couleur à son état pur dans l'étendue de ses qualités.

Devenu insatisfait même de ses tableaux réduits à deux couleurs, Claude Tousignant s'explique : « Je pense aujourd'hui qu'aussitôt qu'il y a deux plans sur une surface, il y a un élément de figuration<sup>12</sup>. » Le peintre ne se bat pas contre les relents de la figure, mais plutôt contre toute possibilité d'allusion au paysage, considérant par exemple la peinture automatiste comme étant toujours « paysagiste », avec ses inévitables effets atmosphériques. Un tableau avec deux plans, l'un plus sombre que l'autre, projette inévitablement un effet d'avancée et de recul, et l'artiste cherche à cet effet une solution qui ne va pas tarder : le monochrome.

Sur le plan technique, Tousignant expérimente de nouveaux matériaux et techniques d'application, telles les peintures Duco/Cilco et Dulux/Cilux (marques de commerce américaines et canadiennes, respectivement), des peintures pour l'automobile à séchage rapide appliquées au rouleau. Dans les compositions à larges plans, les arêtes sont protégées au ruban-cache, ce qui permet une juxtaposition nette et sans bavure des couleurs. Et comme

bénéfice supplémentaire, les peintures industrielles pour l'automobile sont mises en marché dans de nouvelles gammes de couleurs qui se rapprochent des pigments purs.

« Il est clair que dans mes tableaux de 56 je cherchais à briser l'espace pictural. Après 56 j'ai projeté vers le sculptural, l'architectural<sup>13</sup> », nous dit-il. Or, depuis le *Monochrome orangé*, 1956<sup>14</sup>, Tousignant postule que le tableau peint est un objet « étrange ». Le terme « objet » en lieu et place de « œuvre d'art » était largement utilisé dans le milieu automatiste pour décrire une variété de créations artistiques, que ce soit un poème, une pièce de théâtre, un dessin, etc. Pour Tousignant toutefois, il s'agit plutôt de démontrer comment le tableau est une « chose ». Le critique Normand Thériault, de son côté, replace habilement la nouvelle problématique de Tousignant dans la sphère philosophique : « Pour le reste, son objectif est simple : faire du tableau un objet de philosophie, un objet philosophique qui soit non verbal, suffisant à lui-même hors de toute allusion<sup>15</sup>. »

La notion de « non-verbal » a été particulièrement explicitée par Fernande Saint-Martin dans son ouvrage : *La littérature et le non-verbal : essai sur le langage*<sup>16</sup>. Guido Molinari l'a abondamment utilisée ; on n'a donc pas à s'étonner de l'entendre de la part des critiques ou encore de Tousignant lui-même. Mais pour ce dernier, le *non-verbal* va bientôt emprunter le discours de la couleur en tant que nouveau langage de l'art ; c'est la couleur qui parlera car il lui accordera la primauté.

Il pousse plus loin l'idée du tableau / objet dans les grands formats lorsqu'il conçoit *Verticales jaunes* (1958, refait en 1967), qui introduit la dynamique de l'oblique et doit être posé au sol<sup>17</sup>, ce qui le rend plus adaptable à différents lieux. Tousignant ne réussira cependant pas à faire poser le tableau au sol dans l'exposition *Art abstrait*, tenue à l'École des beaux-arts de Montréal en 1959. Toutefois, les exposants prennent position avec force dans des articles au catalogue qui jouent le rôle d'un nouveau manifeste du mouvement plasticien montréalais dans sa dernière incarnation<sup>18</sup>.

Une fois l'illusion de la troisième dimension évacuée de la surface picturale grâce à ses plans de couleur lisse, Tousignant ressent le besoin de la retrouver dans l'espace réel. De 1959 à 1961, il entreprend une série de reliefs construits et de sculptures de bois peint qui réalisent des jeux de plans en trois dimensions sur le mur ou dans l'espace, des constructions qualifiées de spatio-dynamiques : « Je voulais, dans la tradition mondrianesque, examiner les rythmes et systèmes sériels qui étaient produits par l'utilisation d'un certain arsenal esthétique – carrés, rectangles, couleurs<sup>19</sup>. » Dans *Spatiale*, 1960, la plus ambitieuse de ces œuvres en trois dimensions, des plans monochromes aux rebords d'une couleur différente – qui unifient la pièce en répétant une des trois couleurs de l'ensemble – offrent une multiplicité de points de vue qui modifient l'œuvre au fil de son pourtour.

Est-ce vers ce moment précis que Tousignant envisage d'affirmer que la peinture est de la sculpture et la sculpture, de l'espace ? Le titre de la sculpture *Spatiale* l'évoque assez bien. Son ancien professeur Gordon Webber avait articulé une assertion similaire à propos des rapports sculpture / espace : « On a analysé la sculpture comme étant une articulation des caractéristiques de l'espace et comme un usage des matériaux propre à déterminer leur valeur relative dans un tel espace<sup>20</sup>. » Tousignant mentionne en revanche l'avoir compris plus clairement en

examinant le *Here II*, 1965, de Barnett Newman. Dans les années qui suivent, cette problématique se métamorphose quasiment en recherche ontologique sur la nature respective de la peinture et de la sculpture, tout en effleurant en passant le contexte architectural<sup>21</sup>. La réflexion de Tousignant, une pensée de nature visuelle<sup>22</sup>, l'incite donc à vouloir redéfinir concrètement les catégories acceptées des arts visuels qui lui semblent être d'une autre nature que celles considérées jusqu'alors.

En résumé, à l'aide de structures géométriques élémentaires – carré, rectangle, orthogonales, cercle, le plan seul et finalement l'au-delà du plan –, Tousignant démontre avec assurance que l'on peut toujours aller plus loin. Alors que l'on envisageait avec difficulté la possibilité d'un avenir post-monochrome, voilà que dans ses dernières expositions, Tousignant investit le domaine de l'immatériel, l'espace environnant qu'il met en scène, en quelque sorte<sup>23</sup>.

Claude Tousignant, qui a surtout voulu jusqu'à maintenant nous faire éprouver la sensation de la couleur à l'état pur, a tout fait pour en assurer la suprématie et lui a rendu un des plus beaux hommages qui soient, grâce à ses talents exceptionnels de coloriste. L'ensemble des monochromes qui s'offrent dorénavant à nous constitue finalement toute une palette! Et tout en proposant un contenu « révolutionnaire » qui a voulu faire table rase d'un certain passé artistique, l'artiste se situe tout de même dans la lignée des « grands maîtres » de par l'innovation formelle, la qualité des matériaux utilisés, l'exécution artisanale ainsi que l'extrême minutie dans la recherche chromatique.

**1** « Autrefois, il y a de cela deux ans [1953], les espoirs de la “peinture mondiale” gravitaient encore à Montréal... » Fernand Leduc, cité dans « Leduc vs Borduas », *L'Autorité* (Montréal), 5 mars 1955. **2** « Sur ce plan, les réponses canadiennes ne sont pas encore dans le cycle de la discussion mondiale. » Paul-Émile Borduas, *Questions et réponses* (Réponses à une enquête de J.-R. Ostiguy 1956), reproduit dans André-G. Bourassa et al., *Paul-Émile Borduas Écrits I*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1987, p. 536. **3** « Manifeste des Plasticiens par Belzile-Jérôme-Toupin-Jauran », *L'Autorité* (Montréal), 13 mars 1955. **4** Paul-Émile Borduas définissait ainsi les espoirs de l'automatisme surrationnel : « Une connaissance aiguë du contenu psychologique de toute forme, de l'univers humain fait de l'univers tout court. » « Commentaire sur des mots courants », dans *Paul-Émile Borduas Écrits / Writings 1942-1958*, sous la direction de François-Marc Gagnon, Halifax / New York, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design / New York University Press, 1978, p. 74. **5** Jean Goguen et Denis Juneau font également partie du groupe. **6** Claude Tousignant, « Quelques précisions essentielles », *Peinture canadienne-française (débat)*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1971, p. 83.

**7** « Tousignant's bold *Arbre noir*, a composition of blunt red, yellow and black shapes. . . » James R. Mellow, « Modern Canadian Painters », *Arts Magazine*, vol. 30, n° 12, sept. 1956, p. 58. « L'audacieux *Arbre noir* de Tousignant, une composition aux formes rouge vif, jaune et noir... » [Notre traduction.] **8** Voir Robert Welsh, « The Growing Influence of Piet Mondrian », dans *Canadian Art*, vol. XXIII, no. 1, janvier 1966, p. 44-49. **9** Claude Tousignant, « Quelques précisions essentielles », *Peinture canadienne-française (débat)*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1971, p. 84. **10** *Abstraction*, 1954, un tableau acquis par Gilles Corbeil qui fait maintenant partie de la collection du Musée des beaux-arts de Montréal. **11** Des peintures comme *Paranoïde*, 1956, et *Hypnose*, 1956, doivent leur retour aux cimaises grâce aux soins de l'ex-restauratrice du Musée des beaux-arts du Canada, Marion Barclay, qui a d'abord eu l'audace de proposer une solution à la détérioration de leur état et d'avoir ainsi sauvé de l'oubli quelques tableaux de 1956, par des traitements novateurs dans le cadre d'un programme de recherche sur les matériaux utilisés par les peintres dans les années 1950. **12** Claude Tousignant cité dans Normand Thériault, *Claude Tousignant : un écrit en deux temps*, New York, 49th Parallel, 1987, p. 29. **13** *Ibid.*, p. 31.

**14** Un tableau qui a été peu vu alors et nous est mieux connu depuis 1970, dans sa forme reconstituée de 1969. **15** Normand Thériault, *op. cit.* note 12, p. 25. **16** Ouvrage publié en 1958 chez Orphée, Montréal, à la faveur de sa familiarisation avec les écrits du neurosémanticien d'origine polonaise Alfred Korzybski sur l'abîme qui sépare les mondes du verbal et du non-verbal. **17** À partir du moment où le tableau doit être posé au sol, la question de la profondeur du châssis doit être prise en compte. Depuis ses tout premiers tableaux, Tousignant se dispensait du cadre. **18** Tousignant y publie « Pour une peinture évidentielle ». **19** Et il constate, de plus : « Une contradiction est devenue apparente, mon intention étant en quelque sorte submergée par la complication de la troisième dimension. J'ai perçu une incompatibilité essentielle entre l'espace dynamique de la peinture plasticienne et l'espace tridimensionnel. » Claude Tousignant, cité dans Normand Thériault, *Claude Tousignant : Sculptures*, Musée des beaux-arts de Montréal, 1982,

p. 28. **20** « Sculpture has been studied as an articulation of space characteristics and as a use of materials for their relative value in such space. » Gordon Webber, cité dans Bruce Anderson, *Gordon McKinley Webber: Memories of an Artist, Designer and Teacher*, Montréal, McGill University School of Architecture, 1996, p. 23. **21** Considérons les arches de *Sculpture*, conçue en 1973, réalisée en 1974 et restaurée en 1977 suite à des dommages importants. **22** Des psychologues de la perception, tel Rudolf Arnheim dans *Visual Thinking*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1969, se sont penchés sur cette question de la pensée de nature visuelle. **23** Il mentionnait déjà en 1973, à propos de la sculpture-peinture *Hommage à Barnett Newman*, 1967-1968 : « On a, je crois, lorsqu'on s'engage dans cette sculpture, l'impression d'une immatérialité de l'objet. La sculpture devient presque pur espace. » Cité par Danielle Corbeil dans *Claude Tousignant*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1973, p. 10.

## Les insaisissables monochromes de Claude Tousignant

Jusqu'en 1980, si le monochrome apparaît sporadiquement dans l'œuvre de Claude Tousignant, les expériences menées avec les tableaux de cette année sont concluantes à un point tel que l'artiste, dès l'année suivante, décide de s'y consacrer presque exclusivement. Afin de mettre en lumière les enjeux principaux qui animent cette démarche, j'ai cru bon de poser un regard sur quelques moments clés de sa carrière : l'œuvre *Monochrome orangé* de 1956 (refait 1969), l'exposition *Claude Tousignant : Sculptures* présentée au Musée des beaux-arts de Montréal en 1982, et les séries *Écrans chromatiques* (1987-1995) et *Céphéides* (1996-1998). Cet exercice nous permettra de mieux comprendre comment l'œuvre monochrome de Tousignant représente une synthèse de ses principales préoccupations esthétiques. Mais surtout, il tentera de démontrer la difficulté inhérente à la discussion de la nature même de ce corpus ainsi que de son positionnement au sein de l'histoire de l'art de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

### **Le monochrome comme objet théorique**

Depuis son apparition dans l'histoire de l'art occidental, le monochrome a toujours été perçu comme un geste radical. En tant qu'épiphiénomène, il est souvent lu comme une manifestation de la fin de la peinture et / ou de l'art. En effet, à l'intérieur du contexte moderniste tel que l'a défini Clement Greenberg, l'« opticalité » pure et la couleur immatérielle, toujours réductrices, s'affirment de plus en plus au cours de l'histoire d'une peinture progressivement laconique et, en se tenant à une lecture superficielle du critique, mèneraient logiquement à une fin<sup>1</sup>.

Cependant, ce que Greenberg et ses adeptes voulaient éviter, c'est que le tableau « cesse d'être une œuvre et se transforme en un objet arbitraire<sup>2</sup>. » Au premier abord, un monochrome peut sembler l'œuvre moderniste par excellence : il est une surface plane recouverte de couleur qui est présentée comme telle. Toutefois, comme le précise Greenberg, l'opticalité demeure la caractéristique fondamentale de la peinture moderniste : « La planéité vers laquelle la peinture moderniste s'oriente ne saurait être foncière. La sensibilité rehaussée du plan de l'œuvre n'autorise plus l'illusion sculpturale du trompe-l'œil, mais elle peut et doit autoriser l'illusion optique<sup>3</sup>. »

On pourrait donc conclure que le monochrome représente pour Greenberg une telle « planéité foncière », et tend à trop s'éloigner de l'opticalité pour être retenu dans le canon moderniste. Son aspect physique, sa qualité d'objet viennent brouiller la frontière entre peinture et sculpture et referment complètement l'espace fictif derrière le plan au profit d'une frontalité unie et, ce faisant, marquent la fin de la peinture. Il est important de souligner que, dans le cas de Tousignant, le monochrome, loin d'être l'aboutissement d'un parcours, agit plutôt comme élément déclencheur.

### **1956 : *Monochrome orangé***

Durant l'été 1956, Tousignant peint *Monochrome orangé*. Exécuté à la peinture émail pour automobile sur une toile de lin, le tableau est de format carré et de taille moyenne. La couleur est unie, la finition est très luisante et l'œuvre est présentée sans encadrement. Ainsi, l'artiste accentue le caractère d'objet du tableau. Cette œuvre anticipe les propos que Tousignant soutient en 1959 : « Ce que je veux, c'est objectiver la peinture, l'amener à sa source, là où il ne reste que la peinture vidée de toute chose qui lui est étrangère, là où la peinture n'est que sensation<sup>4</sup>. » Pour Tousignant, *Monochrome orangé* est « un objet extrêmement étrange. Il m'a d'ailleurs fallu quelques années pour saisir que c'était là ce que je recherchais. L'œuvre avait été posée au départ comme un geste théorique, mais j'en suis venu à reconnaître sa portée et ses multiples conséquences pour l'évolution de mon œuvre<sup>5</sup>. » Il s'agit d'un point de référence déterminant.

La place centrale qu'occupe le tableau ne se limite pas au travail de Tousignant. En effet, James Campbell décrit même cette œuvre comme une des pierres angulaires du développement de la pratique picturale canadienne. Selon lui, il s'agit du premier tableau de la sorte à voir le jour au pays<sup>6</sup>. Cependant, la place qu'occupe *Monochrome orangé* au sein de l'histoire de l'art national n'est pas sans poser problème, puisque le tableau n'a été vu pour la première fois que 14 ans après sa conception, lors de l'exposition *Peinture québécoise 1948-1970* dans l'ancien pavillon de l'Australie de l'Exposition universelle de 1967 à Montréal. Guido Molinari, croyant que *Monochrome orangé* n'avait pas été exposé avant 1973 (à l'occasion de la rétrospective organisée par la Galerie nationale du Canada), prétendit que l'œuvre était demeurée dans la sphère privée de l'artiste et n'était pas devenue une œuvre à part entière avant cette date<sup>7</sup>. Même si elle est basée sur une erreur factuelle, la position de Molinari, aussi problématique qu'elle soit, n'est pas dénuée d'intérêt : la place qu'occupe une œuvre au sein de l'histoire de l'art est difficile à évaluer avant qu'elle soit exposée et / ou discutée publiquement. Malheureusement, Molinari ne semble pas avoir reconnu que cette « non-exposition » était porteuse de sens et peut effectivement nous en apprendre sur les enjeux qui entourent l'œuvre.

Pourquoi *Monochrome orangé* n'a-t-il pas été exposé immédiatement ? Ce tableau est réalisé au moment où se tient la première exposition individuelle de Tousignant à la galerie L'Actuelle – il y présente une série de neuf tableaux *hard-edge* de format moyen, peints à l'émail automobile sur toile de lin. L'exposition est mal reçue par le critique Rodolphe de Repentigny. Il écrit à propos de ces œuvres : « Dans ses dix tableaux, environ, il n'y a que deux ou trois surfaces, rouges ou jaunes, qui aient un impact réel ; quand la combinaison des surfaces pourrait présenter une certaine valeur, celle des couleurs est sans intérêt, et inversement. » L'auteur conclut :

Il apparaît que Tousignant, à la suite des « plasticiens », veut se diriger vers une peinture qui appartienne au mur en propre, qui fasse partie intégrante d'un milieu conçu comme unité. Mais précisément, ce qui inquiète chez Tousignant, c'est de constater que sa peinture ne corresponde à rien de tel, en plus de ne pas se justifier comme expression, ni comme valeur plastique<sup>8</sup>.

On peut donc penser, compte tenu du conservatisme de l'époque et de la mauvaise presse qui accueille l'exposition de 1956, que Tousignant hésite à présenter *Monochrome orangé* afin de ne pas se marginaliser davantage<sup>9</sup>.

Quand l'œuvre est exposée en 1970, ce n'est pas l'originale, mais une copie exécutée par l'artiste en 1969. Le tableau de 1956, comme d'autres qui ont été alors exposés à L'Actuelle, n'a pas survécu : leurs surfaces peintes à l'émail pour automobile ont craquelé après un certain temps, les rendant illisibles. Toutefois, la majorité de ces tableaux ont été refaits en 1969. C'est le cas de *Monochrome orangé*, *Paranoïde*, *Hypnose*, *Hommage à Van Gogh*, *Le Lieu de l'infini*, *L'Intrusion*, *Les Affects* et *Oscillation*. Dans le contexte de l'histoire de l'art, ceci pose un intéressant problème quant à « l'authenticité » de l'œuvre, puisque ces tableaux existent sous deux formes : les œuvres d'art « originales » de 1956, très endommagées ou restaurées, et leurs répliques datées 1956 (1969). Si Tousignant en est venu à percevoir *Monochrome orangé* comme étant un « geste théorique » où l'œuvre « originale » est subordonnée à la démarche, les implications demeurent essentielles à la compréhension de l'œuvre de l'artiste<sup>10</sup>. Et c'est ainsi qu'apparaît un intéressant paradoxe : le tableau, conçu comme un geste théorique qui met de l'avant sa propre matérialité, devient un objet d'importance secondaire.

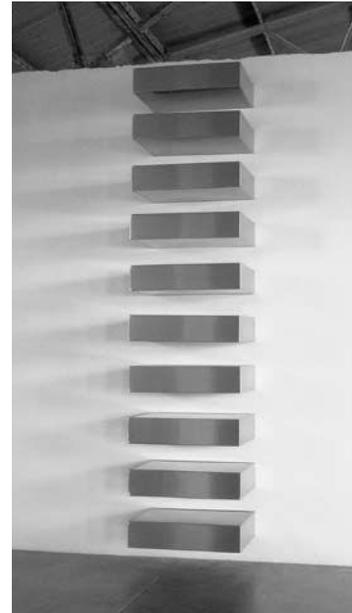
Bien que *Monochrome orangé* n'ait eu qu'un impact limité sur son milieu au moment de sa création, il n'en demeure pas moins qu'il est déterminant pour Tousignant et sa production. De manière radicale, Tousignant y oppose la couleur informe à l'existence même du tableau en tant qu'objet. Chez l'artiste, la tendance vers « l'objectification » de ses tableaux, si on peut parler ainsi, se manifeste de plus en plus explicitement au cours des années 1960 et 1970. Et ces recherches sont à l'origine de la longue série de monochromes, entamée dès 1980. C'est à cette époque qu'on lie le *Monochrome orangé* – une peinture – aux monochromes qui, comme nous le verrons plus loin, sont présentés comme étant des sculptures. Cette position souligne l'ambivalence taxinomique du monochrome : un tableau sans image, qui se présente comme tel, demeure-t-il un tableau ou devient-il, comme l'anticipait Greenberg, une sculpture ?

### **1982 : Claude Tousignant : Sculptures**

En 1982, le Musée des beaux-arts de Montréal présente l'exposition *Claude Tousignant : Sculptures*. Parmi les vingt œuvres exposées, onze sont des tableaux monochromes. Comme l'explique le commissaire de l'exposition, Normand Thériault, « l'intention de Tousignant est de montrer le pictural sous son angle non verbal et il se doit, par élimination de toute symbolique, de tout référentiel, *de concevoir la peinture comme une autre composante potentielle de la sculpture*<sup>11</sup>. »

Par ces propos, Thériault semble oublier qu'amener la peinture vers la sculpture n'est pas un processus nécessairement non référentiel ou non symbolique. Si, en déposant ses œuvres au sol, Tousignant accentue certainement leur tridimensionnalité, cela n'en élimine pas automatiquement la dimension symbolique. Dans cette exposition, on retrouve *Monochrome noir (Thanatos)* de 1981, une œuvre qui demeure peut-être le meilleur exemple de cette persistance du symbolique. Le choix du sous-titre évoque incontestablement une dimension qu'on peut

Donald Judd, *Untitled*, 1970  
Acier inoxydable et plexiglas transparent jaune  
Judd Art ©Judd Foundation, Liscensed by VAGA, NYC



qualifier de métaphysique. Certes, ce n'est pas le cas de la majorité des œuvres alors exposées. *Monochrome jaune* (*Hommage à Erik Satie*), une toile de mêmes dimensions qui n'avait pas encore acquis son sous-titre au moment de l'exposition, devait se contenter de l'aspect descriptif de son appellation. Denys Riout a soulevé ce paradoxe sémantique propre à la monochromie : « Comment est-il possible de tenir tel monochrome pour une œuvre chargée de spiritualité, et tel autre, identique, ou presque, en apparence, pour un manifeste sensualiste de la pure picturalité<sup>12</sup> ? » Cette question soulève une problématique propre à la monochromie moderne en général et à celle de Tousignant en particulier : comment doit-on discuter d'une peinture qui, en apparence, n'a pas de contenu comme tel ? En voyant que ces œuvres ne sont pas narratives, plusieurs analystes ont tendance à se rabattre sur leur « nature » picturale ou sculpturale : on cherche à savoir ce qu'elles sont plutôt que ce qu'elles veulent dire et comment elles « fonctionnent ». Tandis que Tousignant lui-même conclut en 1987 : « De toute façon, au point où j'en suis, après avoir fait plusieurs fois le tour de la question, j'arrive à penser qu'après tout, la délimitation nette entre la peinture et la sculpture n'est pas si importante que ça<sup>13</sup>. »

On peut alors se demander pourquoi Thériault se contente d'associer ces monochromes à la tridimensionnalité de la sculpture plutôt que d'examiner leur complexité en les comparant aux « shaped canvas » des artistes formalistes et minimalistes des années 1960. Dans une célèbre entrevue avec Bruce Glaser, Frank Stella faisait remarquer que l'épaisseur du châssis n'accentue pas la tridimensionnalité, mais mettrait en évidence la surface de l'œuvre en éloignant celle-ci du mur<sup>14</sup>. Cependant, Thériault semble avoir été fortement influencé par le dispositif de présentation des monochromes de 1982. Dans son texte, il écrit :

Au-delà de leur épaisseur, ils [les monochromes de Tousignant] se lient complètement à l'espace car ils se posent au sol. Il n'y a point là qu'un simple artifice. Conçus pour être montrés comme tels, ils indiquent l'intention arrêtée de l'artiste d'en faire des objets « *in loco* ». [...] Par là il n'y a plus peinture, mais sculpture, leur différence face à l'objet sculpté traditionnel étant qu'au lieu de « tourner autour » sur un point d'appui qui est le plancher, nous tournons autour sur un point d'appui qui est le mur<sup>15</sup>.

Une comparaison des œuvres tridimensionnelles de Donald Judd – notamment les « stacks » – avec les « sculptures » de Tousignant nous permet de mieux définir la nomenclature de ces dernières. En empilant à la verticale des boîtes plus ou moins plates, Judd parvient à harmoniser l'horizontalité de chaque élément constitutif avec la verticalité de leur disposition. Ces œuvres sont des compositions sérielles d'objets dans l'espace réel et non une

simple mise en évidence de leur tridimensionnalité. Par leurs matériaux (bois, métaux divers, plastique), les œuvres de Judd se lisent certainement comme sculptures ; tandis que leur disposition (elles sont fixées au mur) les rapproche de la peinture. Chez Tousignant, c'est un phénomène inverse qui se manifeste : ses œuvres, dans leurs composantes formelles, se lisent comme peintures (ce sont des toiles montées sur de faux cadres et peintes) ; tandis qu'une partie de leur disposition (elles sont fixées au mur et déposées par terre) les rapproche de la sculpture. Certes, il s'agit de tableaux qui produisent un effet sculptural dans le sens qu'ils sont monolithiques et s'affirment dans l'espace réel. Cependant, les « sculptures » de 1982 sont a priori des peintures et ainsi, au lieu de parler de « sculptures », nous serions portés à les considérer comme des peintures à tendance sculpturale.

Les monochromes de Tousignant du début des années 1980, en renonçant au symbolisme et au conceptualisme au profit d'une accentuation de leurs qualités en tant que phénomènes physiques, se situent du côté du spectateur plutôt que de celui du peintre. L'aspect « littéral » de ces peintures-objets pourrait même être interprété comme étant « théâtral<sup>16</sup> ». Comme l'a écrit Michael Fried à propos de l'art de Robert Morris : « Alors que, dans l'art d'autrefois, "ce qu'on pouvait attendre de l'œuvre s'y trouvait strictement contenu", l'art littéraliste s'éprouve comme objet placé dans une situation qui, par définition presque, inclut le spectateur<sup>17</sup>. » Cette affirmation du spectateur qu'évoque l'objet est au cœur même de l'art de Tousignant. En 1986, il écrit : « Mon expression se situe au niveau des faits qui arrivent entre le spectateur (le perceveur) et l'objet<sup>18</sup>. » Ainsi pouvons-nous « donner sens » à ces monochromes : ce sont des objets qui se veulent des outils de « perception pure » où l'aspect physique des œuvres domine presque leur opticalité, et non de simples jeux taxinomiques.

### **1987-1995 : Écrans chromatiques**

Dès le milieu des années 1980, Tousignant réoriente sa pratique de la peinture monochrome. Selon James Campbell, cette nouvelle approche adoptée dès 1987 est une tentative d'éliminer la problématique des côtés des œuvres<sup>19</sup>. Mais pour y arriver, Tousignant traverse une courte période d'expérimentation avec des panneaux biseautés pour finalement adopter l'aluminium comme support. Avec les *Écrans chromatiques*, la question semble être résolue.

Les *Écrans chromatiques* sont presque tous de format carré et ne s'affirment pas en tant qu'objets tridimensionnels : ils s'affichent plutôt comme des surfaces plates, bidimensionnelles, qui sont entièrement recouvertes de couleur. Tousignant donne à voir une surface peinte plutôt qu'un objet coloré.

La couleur mate et unie des tableaux de cette période nous fait quasiment oublier le support légèrement décollé du mur, un peu comme un film nous fait oublier l'écran sur lequel il est projeté. Dans ces œuvres, la question de la matité me semble essentielle. Le mat ouvre l'espace pictural et crée une certaine profondeur optique tandis qu'une couleur brillante réfléchit la lumière et interagit plus directement avec l'espace dans lequel elle se trouve. Ainsi, l'œuvre brillante donne l'impression de s'éloigner du mur, tandis que l'œuvre mate produira plutôt l'impression de s'y intégrer. La finition mate des *Écrans* fait en sorte qu'ils se présentent optiquement au spectateur plutôt que physiquement. Les enjeux sont de cette manière différents. Contrairement à la « concrétude » attribuée aux tableaux qui les précèdent,

on remarque surtout, à propos des *Écrans*, leur couleur et non plus leur tridimensionnalité. De plus, un curieux paradoxe s'installe : l'aluminium, du moins l'idée que l'on s'en fait, est un matériau brillant ; en couvrant ces feuilles d'une couleur mate, l'artiste ne voile pas l'espace pictural mais cache plutôt les qualités physiques des œuvres. Leur matité impose donc une lecture immatérielle de la couleur et les *Écrans* deviennent la représentation d'une « couleur lumière ». Ainsi, en provoquant moins une expérience corporelle que visuelle, les *Écrans* impliquent une redéfinition du rôle du spectateur.

Cette nouvelle position met en place une nouvelle relation à l'égard des théories scientifiques contemporaines relatives à la couleur. Comme l'indique l'historien Michel Pastoureau :

Ce n'est qu'à l'époque contemporaine que les hommes de science, à la suite des anthropologues, ont pris l'habitude (pour combien de temps encore) de définir la couleur non plus comme une fraction de la lumière, ou comme une longueur d'onde, encore moins comme une matière, mais bien comme une sensation, la sensation d'un élément coloré par une lumière qui l'éclaire, reçue par l'œil et transmise au cerveau. Si l'homme (ou l'animal) n'est pas présent avec ce récepteur complexe que constitue le couple œil-cerveau, le phénomène « couleur » ne peut pas exister<sup>20</sup>.

Bien que les propos de Pastoureau illustrent le problème de la perception de la couleur d'un point de vue scientifique, un tel changement des enjeux liés aux modalités perceptives de la couleur se développe aussi en art. Ainsi peut-on dire qu'au cours des années 1960, l'apparition de l'art minimal implique une nouvelle conception du chromatisme. Le minimalisme s'oppose à l'art moderniste (et surtout à l'op art) de manière à en exclure les effets illusoires de la lumière. Comme le souligne Thierry de Duve, « la sculpture traditionnelle moderniste active l'espace autour d'elle ; elle est comme une explosion virtuelle. La sculpture minimaliste, au contraire, neutralise l'espace alentour, elle donne la sensation d'une implosion de l'espace : l'objet agit comme un trou noir<sup>21</sup>. » Comment alors l'approche de la couleur qu'adopte Tousignant se compare-t-elle à l'évolution récente des discours scientifiques et esthétiques sur la couleur ?

L'œuvre monochrome de Tousignant renoue avec cette dynamisation moderniste de l'espace qu'évoque de Duve et la lecture que fait Pastoureau de la couleur-sensation de l'ère contemporaine. Avec les *Écrans*, l'artiste crée un effet d'immatérialité pour atteindre ses objectifs. Conséquemment, l'immatérialité de la couleur s'ouvre sur une temporalité. Ici, Tousignant (bien malgré lui) rejoint certains préceptes greenbergiens. L'analyse des écrits de Greenberg que nous propose de Duve peut nous éclairer à ce sujet : « Greenberg cherche à sauver la spécificité ontologique de la peinture : le mouvement de réduction des “conventions essentielles du médium” étant littéralement achevé, il déplace l'essence de la peinture sur un type spécifique de “vécu” phénoménologique, l'expérience esthétique d'une instantanéité capable de “violier la dimension du temps”<sup>22</sup>. » C'est à cette nouvelle question que s'attaquent explicitement les œuvres ultérieures de Tousignant.

### **1996-1998 : les *Céphéides***

Après une recherche où s'affirment la matérialité et l'opticalité de la peinture monochrome et les liens qu'elle entretient avec l'espace et le spectateur, Tousignant entreprend d'élargir la question pour y inclure le temps, et ce, sans sacrifier pour autant le rôle primordial qu'il accorde à la couleur. Si l'on comprend aisément comment la question de l'espace peut être développée par la mise en exposition de la peinture, on est en droit de se demander comment Tousignant s'y prend pour créer une « sensation physique du temps<sup>23</sup> » chez le spectateur.

Entre 1996 et 1998, Tousignant peint une série de 24 tableaux, les *Céphéides*, qui exploitent la notion de temporalité d'une manière plus explicite qu'au sein des tableaux qui les précèdent. Souvent de grand format, ils sont peints sur toile à l'acrylique mat et sont accrochés à une certaine distance du mur<sup>24</sup>.

C'est à un instant précis que les *Céphéides* font référence : en intégrant au titre des œuvres leur date d'exécution (jour – mois – année), la temporalité est élaborée à partir de l'acte de création. Cette démarche n'est pas sans rappeler celle d'On Kawara qui peint un tableau par jour, et dont la date inscrite en plein centre de la surface de l'œuvre autrement monochrome correspond à sa date de réalisation. Tousignant qui, évidemment, refuse de faire figurer quoi que ce soit sur la surface de ses tableaux afin de ne pas nuire à l'expérience que le spectateur peut faire de la couleur, se contente de présenter la date dans le titre de l'œuvre uniquement. Tout comme chez Kawara, la date indique le moment où l'œuvre est achevée, mais contrairement à ce que fait celui-ci, elle n'indique pas nécessairement celle à laquelle l'œuvre a été commencée.

De plus, en jumelant la date d'exécution de l'œuvre à l'idée de céphéide (une étoile variable à courte période qui sert aux astronomes à déterminer les échelles de distance dans l'Univers), Tousignant se distingue encore davantage de la démarche de Kawara. Cette référence à l'étoile n'implique pas une représentation, aussi abstraite soit-elle, mais renvoie plutôt à sa caractéristique lumineuse. Tousignant proposerait donc une réflexion poétique sur le temps : tout comme la lumière d'une étoile voyage à travers le temps et l'espace pour nous atteindre, il y a un espace-temps entre la création de la couleur-lumière de ses œuvres et notre expérience de celles-ci. Il est donc permis de penser que les *Céphéides* reposent sur un rapprochement entre le voyage cosmique de la lumière et le temps qui s'écoule entre la création de l'œuvre et sa réception par le spectateur.

Cette question de la relation de l'espace avec le temps est d'autant plus pertinente que les *Céphéides* ne sont pas des œuvres aux couleurs franches. Leur couleur « impure » est issue de mélanges : tout comme on distingue mal chaque note d'un accord, plusieurs y sont présentes, mais difficilement séparables l'une de l'autre. Le chromatisme de *Céphéide 13-12-96*, par exemple, est à la fois jaune et vert, mais il n'est aussi ni jaune ni vert, et déterminer où et quand une couleur commence et l'autre prend fin est impossible. Associées au cosmos, ces couleurs difficiles à décrire rapprochent les *Céphéides* des teintes qu'ont les corps célestes décrits par Platon dans son compte rendu du mythe d'Er : des couleurs nuancées allant du rougeâtre au blanc jauni, plus ou moins pâles<sup>25</sup>. Dans ce passage, Platon explique aussi comment les astres en mouvement émettent un son<sup>26</sup>. En effet, comme il l'avait déjà fait dans son *Timée*, Platon reprend la théorie de la musique des sphères dont les origines remontent à Pythagore.

La cosmographie pythagoricienne a contribué à l'invention du système de codification chiffrée de la musique sur lequel non seulement les théories de la couleur prennent pied, mais dont l'apparition serait capitale dans l'évolution de l'imaginaire occidental. Dorénavant, l'Univers et les phénomènes qui l'habitent sont perçus comme étant chiffrables. Avec les *Céphéides*, Tousignant renoue avec de tels idéaux humanistes exprimés précédemment dans les propos qu'il a tenus avec Claude Jasmin en 1965 : « Quand un peintre fait un tableau, il fait d'une parcelle de temps un brin d'éternité. Et ces arrêts de temps présentent, au passé, l'évolution de l'homme et au futur, sa recherche de l'absolu<sup>27</sup>. »

Il n'y a pas d'incertitude dans la lecture des *Céphéides*. Si certains formats accentuent l'effet de sublime, cet aspect, inhérent aux monochromes de Tousignant, nous permet de comprendre comment l'artiste cherche à transcender la matérialité de ses œuvres et à éviter une simple lecture minimaliste de celles-ci. L'artiste n'y réduit pas la peinture à sa base matérielle, mais plutôt à un exercice de perception où est mise en scène une sensation de la temporalité qui est indépendante de toutes distractions cognitives.

### **Les monochromes de Tousignant comme objets perçus**

Cette indépendance est la grande réussite des monochromes de Claude Tousignant. Comme nous l'avons vu, ils échappent de justesse à chaque tentative de catégorisation et de rationalisation typique de l'historiographie de l'art au XX<sup>e</sup> siècle, et ce, surtout, par rapport au modernisme et au minimalisme. *Monochrome orangé*, une œuvre-source de la production artistique de Tousignant, met en branle une longue investigation des possibilités esthétiques d'une peinture pleinement frontale ; mais au lieu de devenir la déclaration grandiloquente d'une esthétique radicale, l'œuvre demeure dans l'intimité de l'artiste jusqu'au moment où, une fois qu'elle est trop détériorée, il en peint une copie exacte 13 ans plus tard. Au début des années 1980, Tousignant devient le peintre de monolithes monochromes qui pousse ses contemporains – ainsi que lui-même – à questionner l'identité même de ces œuvres en tant que peintures, et qui évite de réduire cette démarche à une simple analyse minimaliste de leur portée. Entre 1987 et 1998, Tousignant produit une série d'œuvres qui explorent les limites des approches modernistes de la couleur en « dématérialisant » ses tableaux, en créant des espaces picturaux ouverts et vibrants.

La monochromie explorée par Claude Tousignant cherche à montrer comment une esthétique qui peut paraître toute simple (ce sont après tout des tableaux à une couleur) cache une belle complexité et requiert une attention particulière. Ainsi, en ramenant la peinture à son essence où le regard du spectateur est sollicité directement, Tousignant réussit à placer l'acte du regard à l'extérieur d'une problématique strictement analytique. Apogée maintenue de son développement artistique, les monochromes établissent une *situation* où la sensation du spectateur est au centre des ambitions esthétiques de l'artiste.

**1** Selon Thierry de Duve : « Ce qu'il [Greenberg] avait à l'esprit en écrivant *Modernist Painting* était une vision de l'histoire de la réduction progressive de la peinture à la planéité, une histoire dans laquelle les œuvres de Manet et de Monet, de Matisse et de Picasso, de Pollock et de Newman étaient des jalons éminents, et dans laquelle les exemples les plus récents à l'appui de ses vues étaient les *Veils* de Morris Louis, et les *Circle Paintings* de Kenneth Noland, mais non les toiles noires de Stella. » *Résonances du Ready-Made*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, Collection « Rayon Art », 1989, p. 196. **2** Clement Greenberg, « Peinture moderniste », *Peinture, Cahiers théoriques*, n°s 8/9, 1974, p. 36. **3** *Ibid.*, p. 37. **4** Claude Tousignant, « Pour une peinture évidentielle », dans le catalogue de l'exposition *Art abstrait*, Montréal, École des beaux-arts de Montréal, 1959, n. p. **5** Cité par James D. Campbell dans *Claude Tousignant : Monochromes, 1978-1993*, Québec, Musée du Québec, 1994, p. 24. Il est intéressant de remarquer que le « tableau source » de la production de Robert Ryman est un monochrome orange intitulé *Orange Painting*, peint en 1955. Notons aussi que le premier monochrome qu'Yves Klein tente d'exposer à Paris au Salon des réalités nouvelles de 1955 est un monochrome orange intitulé *Expression de l'univers de la couleur mine orange*. **6** « À l'époque, son auteur n'avait aucun point de comparaison, il s'agissait d'un précédent au Canada. » James D. Campbell, *Claude Tousignant : Espaces-Tensions 1955-1998*, Montréal, Galerie de Bellefeuille, 1999, p. 15. **7** Comme le précise Molinari : « [Tousignant] a refusé de l'exposer [*Monochrome orangé*] à la première exposition de l'école de Montréal à la Galerie Parma de New York en 1957 [1956], ou à l'exposition d'art abstrait à l'École des beaux-arts de 1959, ou à la première exposition de l'art québécois à Spoleto, Italie, en 1961 [1962], ou à l'exposition *Espace Dynamique*, organisée à Montréal par Bernard Tesseydre. Cela démontre que ce tableau n'a pas été assumé à l'époque de sa réalisation. » Guido Molinari, « L'Œuvre de Tousignant », *Le Devoir*, Montréal, 10 mai 1999, p. A6. En fait, *Monochrome orangé* fut accroché dans l'appartement de Tousignant durant plusieurs années, de sa création en 1956 jusqu'au début des années 1960, lorsque l'artiste, considérant la surface de l'œuvre trop craquelée, l'a démontée de son faux cadre. **8** Rodolphe de Repentigny, « De jeunes peintres aux prises avec un métier qui ne pardonne guère », *La Presse*, Montréal, 2 juin 1956. **9** « The overall response to my show at L'Actuelle was so negative that it put me in a position of almost complete isolation . . . The emotional implications of such an approach seemed, at the time, truly a threat to one's sanity. » Claude Tousignant cité par James D. Campbell dans *After Geometry: The Abstract Art of Claude Tousignant*, Toronto, ECW Press, 1995, p. 56. **10** Ce n'est qu'après la réalisation des *Accélérateurs chromatiques* dont, comme le souligne Campbell, l'exécution est subordonnée à la conceptualisation, que Tousignant reprend ces tableaux : « Tousignant's *Accélérateurs*, because their execution is secondary to their conception, make a place for themselves within the tradition of conceptual art. » James D. Campbell, *After Geometry: The Abstract Art of Claude Tousignant*, op. cit. note 9, p. 88. Danielle

Corbeil souligne aussi cet aspect des *Accélérateurs* sans pour autant les rapprocher explicitement de l'art conceptuel : « Pour obtenir la complexité structurale des *Accélérateurs chromatiques*, Tousignant observe une méthode rigoureuse basée sur des calculs précis. L'exécution de l'œuvre revêt une importance secondaire par rapport à sa conception. » Danielle Corbeil, *Claude Tousignant*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1973, p. 9. **11** Normand Thériault, *Claude Tousignant : Sculptures*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1982, p. 36. **12** Denys Riout, *La Peinture monochrome : Histoire et archéologie d'un genre*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, Collection « Rayon Art », 1996, p. 248. **13** Cité par Normand Thériault, *Claude Tousignant*, New York, 49<sup>e</sup> Parallèle, 1987, p. 31. **14** « I make the canvas deeper than ordinarily, but I began accidentally. I turned one-by-threes on edge to make a quick frame, and then I liked it. When you stand directly in front of the painting it gives it just enough depth to emphasize the surface. In other words, it makes it more like a painting and less like an object, by stressing the surface. » Bruce Glaser, « Questions to Stella and Judd », dans Kristine Stiles et Peter Selz, *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1996, p. 123. L'article paraît pour la première fois dans *Artnews*, vol. 65, no. 5 (septembre 1966), p. 55-61. **15** L'insistance est la mienne. Normand Thériault, *Claude Tousignant : Sculptures*, op. cit. note 11, p. 40. **16** Nous reprenons ici la nomenclature développée par Michael Fried dans « Art et objectivité », dans *Contre la théatralité : Du minimalisme à la photographie contemporaine*, Paris, Gallimard, collection « NRF Essais », 2007, p. 113-140. (Paru d'abord sous : Michael Fried, « Art and Objecthood », *ArtForum*, no. 5 (juin 1967), p. 12-23. **17** *Id.*, p. 120. « Whereas in previous art "what is to be had from the work is located strictly within [it]", the experience of literalist art is of an object in a situation—one that, virtually by definition, includes the beholder. » **18** Cité par Normand Thériault, *Claude Tousignant*, op. cit. note 13, p. 30. Ce problème de la relation au spectateur a été soulevé plus tôt par Thériault, quoique sous un autre angle : « Un monochrome est un monochrome, ses diverses tonalités sont le fait de l'œil de chacun. » *Claude Tousignant : Sculptures*, op. cit. note 11, p. 44. **19** « His aim was to continue to work on just one surface, but without the dialectic of sides. » James D. Campbell, *After Geometry: The Abstract Art of Claude Tousignant*, op. cit. note 9, p. 116. Entre 1983 et 1987, Tousignant réalise une série d'œuvres – les *Polychromes* – dont la tranche (allant de 10,8 à 13,3 cm de largeur) est peinte de couleurs différentes de celle du plan frontal. *Polychrome double en brun et kaki* (1984), *Polychrome pourpre-violet* (1984) et *Espace mnémorique* (1984-1986) en font partie. **20** Michel Pastoureau, *Couleurs, images, symboles : Études d'histoire et d'anthropologie*, Paris, Éditions le Léopard d'or, n. d., p. 9. **21** Thierry de Duve, *Essais Datés I : 1974-1986*, Paris, Éditions la Différence, 1987, p. 198. **22** *Id.*, p. 168. **23** L'expression « physical sensation of time » est tirée du texte « Ohio 1949 » de Barnett Newman, *Selected Writings and Interviews*, éd. J. P. O'Neill, New York, Knopf, 1990, p. 175. **24** Ces œuvres ont un châssis

d'une profondeur soi-disant conventionnelle d'environ 5 cm. Les plus grands sont accrochés à 10 cm du mur, tandis que les petits le sont à 7 cm. Ainsi, les relations qu'entretiennent ces tableaux avec le mur diffèrent des monochromes d'avant 1993. Les très grandes dimensions de ces tableaux rappellent celles d'un mur moyen. La relation entre l'œuvre et le mur est de moins en moins celle d'une figure sur un fond pour devenir un tout plus cohérent. Une démarche que le critique Rodolphe de Repentigny anticipait chez Tousignant dès sa deuxième exposition individuelle tenue à la galerie L'Actuelle en 1956 : « Il apparaît que Tousignant, à la suite des "plasticiens", veut se diriger vers une

peinture qui appartienne au mur en propre, qui fasse partie intégrante d'un milieu conçu comme unité. » « De jeunes peintres aux prises avec un métier qui ne pardonne guère », *art. cit.* note 8. Voir aussi supra.

**25** Voir le Livre X de *La République*, plus particulièrement 615c-617e. Platon, *La République*, édition Robert Bacco, Paris, GF-Flammarion, 1966, p. 381-382. **26** « Sur le haut de chaque cercle se tient une Sirène

qui tourne avec lui en faisant entendre un seul son, une seule note ; et ces huit notes composent ensemble une seule harmonie. » *Ibid.* p. 382.

**27** Cité par Claude Jasmin, « Toccate et fugues de Molinari, Hurtubise et Tousignant sur des airs connus », *La Presse*, Montréal, 29 mai 1965.

## *Contra* Tousignant

Après avoir prêté, deux décennies durant, ma fidèle attention à son travail, j'ai finalement compris que Claude Tousignant n'est pas, ainsi que je le croyais fermement, le dernier peintre. J'écris pour réclamer justice. Quoique je ne puisse blâmer aucune œuvre en particulier (c'est bien ça, le problème), la notion d'achèvement, d'aboutissement, de fin prochaine que je discernais, implicite, dans l'évolution de son corpus m'avait persuadé, année après année, qu'un jour je me trouverais devant la dernière peinture possible et qu'elle serait signée « Claude Tousignant » (quelque part au verso). J'ai attendu, ces vingt années, pour voir l'ultime surface peinte par une main humaine, convaincu qu'elle nous viendrait de lui. Délibérément, il me laissait croire que j'étais toujours à deux doigts – deux expositions, tout au plus – de contempler le fin fond de la créativité, le degré zéro de l'expression, la dernière des dernières, la toute dernière œuvre d'art. Je pressentais un tableau d'une pureté si extatique que toute autre production humaine d'avant et d'après irait à jamais se perdre dans la brume de la futilité.

*Mon* objectif était le Néant, le Sublime Vide ; aujourd'hui je vois que ce n'était pas le sien. Je vous déclare, cher lecteur, que ma candeur m'a été extorquée par cet artiste et vous avertis, par la présente, de la mascarade. Par sa rigueur, Tousignant m'avait persuadé que la fin était toujours proche, qu'il était sur le point de livrer le dernier morceau de savoir pictural annonçant l'apothéose esthétique que j'espérais depuis si longtemps. J'ai été trompé. Cela n'est pas venu. Cette rétrospective prouve la duplicité sur laquelle s'est jouée la carrière de Claude Tousignant et explique comment j'ai été berné.

Je me suis résigné au fait que, dans l'art de Tousignant, il n'y aura pas d'apothéose, pas de dernière œuvre avant le pur silence – seulement d'autres œuvres silencieuses. C'était ça le piège : le silence. Ce que j'ai pris pour une rigueur tranquille, spartiate, exploratrice, n'était en fait que cette bouffonnerie que l'on détecte au cœur de tout art, cette même indolence rusée qu'autrefois – rien de plus. Je lui ai fait confiance, oui, parce qu'il m'a donné toutes les raisons de croire qu'il allait là où j'avais besoin d'aller. J'ai prié pour qu'en suivant son chemin je puisse enfin me délivrer de l'art, enfin en finir avec l'art et passer à des choses plus importantes, telles la vie, la vérité, la connaissance. Maintenant, je sais que cela n'a jamais été son but. Dans ma quête personnelle de l'Illumination, je suis resté embourbé dans le fossé de l'art, un fossé à peine tacheté de lumière. Dire que Claude Tousignant n'était pas le passant à qui demander de l'aide pour me sortir de là ne suffit certainement pas pour décrire l'étendue de mon malheur. Il est comme tous les autres, les barbouilleurs de cavernes et les peinturlureurs de murs, les Égyptiens et les Grecs, il est comme les Raphaël et les Turner, les Picasso et les Mondrian : un charlatan, un Magicien d'Oz.

Non, Tousignant n'est pas différent de ces patriarches, pas différent des autres artistes, qu'ils soient d'hier ou d'aujourd'hui. Il n'a jamais eu l'intention de peindre le dernier tableau, encore moins de révéler la vérité sur l'art : à savoir que, ne sachant rien, l'art ne peut rien révéler. À l'instar de ses prédécesseurs, il n'a fait que nourrir le mensonge. Et, chose impardonnable, c'est avec le sel d'un soi-disant nihilisme qu'il a attendri ses mets. Que j'ai été bête ! C'est pourquoi je réclame justice. Je connaissais bien les manipulations dont l'art est capable, je savais que son histoire est une inépuisable fable de séduction et de tromperie. Mais je voulais que cette histoire finisse et, pour le repos de mes yeux avides, qu'elle ait une belle fin. Naïvement, je croyais que Tousignant aurait le courage et la lucidité de signer cette belle fin, mais il n'y a en vue nulle fin à ses vaines agitations, non plus qu'à la nerveuse ingéniosité de sa mascarade monochrome. Je me réveille, comme tiré de l'emprise du sommeil noir de Kali, horrifié de trouver le grand mystificateur en pleine forme, ses dessins sans dessin, plus traîtres que jamais, envahissant maintenant la troisième dimension comme pour menacer toute la création de leur parjure réducteur. Voilà, c'est aujourd'hui que je m'exorcise !

En 1956, Tousignant a peint *Paranoïde*, un titre qui aurait franchement été plus franc si le mot avait été suivi d'un point d'interrogation. *Paranoïde* : un large rectangle jaune allongé sur un identiquement large rectangle rouge. Posé contre un ciel bleu, *Paranoïde* tente de tout expliquer. Réduisant le monde visible à ses éléments essentiels les plus purs, il feint une sagesse fondamentale à propos de la vision, à propos de nos yeux. Mais ce jaune n'est pas le jaune primaire, et ce n'est pas là du rouge pur. Et le ciel est de son propre bleu ciel, non du « vrai » bleu de l'art calculateur, mais du bleu de la Nature, de ce bleu infiniment beau qui constitue un danger permanent pour la culture. Contre le ciel bleu, *Paranoïde*, alors judicieusement nommé, serait un aveu d'échec ; l'art, à côté de la Nature, est toujours tragique, toujours condamné. C'est pourquoi vous ne verrez jamais *Paranoïde* ailleurs que contre un mur blanc, s'efforçant vaillamment de n'avoir absolument aucun sens sans le bleu qui pourrait le transformer en étendard du modernisme (cette triste, si triste bannière).

Mais regardez encore, si vous voulez sentir toute la puissance des machinations de cet artiste. Ce Tousignant réductionniste est en fin de compte aussi cynique qu'un Warhol. Ne vous rappelle-t-il pas une grandiose célébration du gaspillage matérialiste ? Cette œuvre crypto-pop n'est-elle pas peinte à l'émail, comme une automobile flambant neuve ? Si c'est bien un étendard, il flotte pour la moutarde et le ketchup de notre vulgaire sandwich national. Pourtant, même là, il triche. Ce carré bicolore joue la comédie, tel un couple d'acteurs mal assortis prétendant être la moutarde French couchant avec le ketchup Heinz. Mais nous ne connaissons pas ces couleurs. Tousignant les a inventées pour brouiller les pistes, feignant de dédaigner ses propres références comme autant de petits artifices figuratifs auxquels il ne s'abaisserait jamais. Malgré cela, l'impression de familiarité nous colle à la rétine, comme le doute de soi colle à soi. Même si vous avez déjà mangé le sandwich, vous n'avez jamais goûté de tels condiments. Plus on essaie d'associer ces couleurs à quelque chose de connu, plus on essaie de les lire, de les identifier, de s'expliquer leur combinaison, plus le malaise s'installe. Peut-être que ce n'est pas de la moutarde et du ketchup. Peut-être que ce ne sont même pas du jaune et du rouge. Peut-être suis-je trop superficiel pour apprécier la profondeur esthétique

de cette (man)œuvre psychologique à somme nulle. Plus je regarde, plus je deviens perplexe. *Paranoïde* ? Là réside toute la fourberie de Tousignant : la couleur en tant que mariage de la sustentation et de l'anéantissement, le sein et le sabre ligués. Quel goujat !

Trouvez-moi une couleur honnête chez Tousignant, c'est un faux Tousignant. Toutes les couleurs mentent et alimentent la grande supercherie qu'est l'art. Il les invente avec autant d'assurance qu'une Jane Austen forçant raison et sentiments dans le moule d'Adam et Ève. Tousignant ne décore son théâtre de la fausseté que dans les teintes de la fiction. Imaginez un moment que la couleur est le sujet de ses peintures – et sûrement, vous n'y repérerez pas d'autre sujet, à moins que vous ne vouliez devenir fou comme moi et halluciner des condiments sur toile ; allez jusqu'à imaginer chaque couleur-sujet en personnage de Jane Austen. Alors, *Paranoïde* pourrait tout aussi bien s'intituler *Prétention et sottise* (s'accouplant pour la vie). Quand je pense que j'ai déjà trouvé cette peinture héroïque, j'en suis gêné.

La couleur signifie quelque chose chez Tousignant seulement dans la mesure où elle ne signifie rien ailleurs. Pour en donner un exemple, il suffit de poursuivre avec le jaune. De la terre humide à la feuille fanée, le soleil (jaune) fait monter la sève (jaune). Notre monde jaune ne nous paraît vert, couleur de l'illusion, que parce que nous sommes une interruption jaune dans un univers bleu. Le jaune est une couleur tonique ; c'est la couleur de la résurrection, du whisky et des canaris ; c'est la noblesse des empereurs chinois, c'est la beauté des dieux grecs ; la couleur du beurre sacré, du ghee, de l'œuf embryonnaire. Le jaune est au cœur de toute floraison ; il signifie la vie. Mais nous savons que le jaune est aussi la couleur de la lâcheté et du péril, de l'urine, de la bile et de la rapacité, des pages vieilles et du mauvais journalisme ; il est la couleur criarde du danger imminent. Or, aucun de ces jaunes d'une pourtant immense et contradictoire variété n'a le moindre rapport avec l'œuvre de Tousignant. J'en veux pour témoin *Monochrome jaune (Hommage à Erik Satie)*, de 1981, effroyable masse d'astringent, probablement toxique. La fielleuse acidité de ses secrets corrode le cerveau tout autant que l'œil. Voilà un très mauvais jaune, le jaune primordial manquant, au plus profond refoulé. D'où vient-il et pourquoi devons-nous le regarder ? Tousignant reste muet sur ce sujet comme sur tous les autres. C'est bien là ce qui me déconcerte ; car le silence est d'or.

Si Tousignant est rigoureux, c'est dans son mépris de l'allusion aussi bien que de l'illusion. Son jaune est une ombre négative, martienne peut-être, plus brillante que de raison, à autant de lieues de la nature que de la culture : un jaune inconnu. On dirait une propriété privée, comme le bleu Klein. Écartez-vous, vous n'avez pas d'affaire à connaître cette couleur, elle n'est pas à vous !

Voilà où je me suis gouré. Cette expérience qu'est la vue d'un nouveau jaune, créée précisément pour la nouveauté, je l'ai interprétée, à tort, comme une vision de la fin, la teinte qui complète notre palette et sur laquelle s'achève notre voyage, rien de plus qu'un autre organe épuisé du corps artistique moribond. Mais Tousignant réitère, il revient à la charge avec les jaunes de l'espace intersidéral, et il en remet encore, chronique aventurier de la couleur, *Canadien errant* dans l'extraterrestre cambrousse chromatique.

Plus je me trouve en présence de ses œuvres, plus leurs couleurs me paraissent insolites : des bleus bizarres, timides, qui n'ont rien de royal ; des rouges inexplicables, que je sens chastes et vertueux ; de curieux noirs, dans des

tons qu'un flamboyant imposteur pourrait porter ; d'inquiétants orangés qui font grimacer, bâillonnent l'imagination ; de coquins gris et beiges, ma foi tous assez gais ; et puis les récalcitrants, les difficiles blancs. Une exposition rétrospective me ramène Tousignant comme *un* inventeur de génie, pas comme le croque-mort de mon calvaire artistique. Voilà où je sens le plus âprement la tromperie. Il n'est pas en train de tuer la couleur pour préparer le grand seppuku de l'art – oui, j'ai déjà cru cela. Il cherche en fait à engendrer, à propulser la couleur jusqu'à l'infini. Procréateur de chroma, instrument de la diaprure, il n'est en fin de compte qu'un simple géniteur avec pigments et pinceaux, un de plus, comme tant de générations avant lui, que la vie fait bander, éjectant sa couleur, encore et encore, jusqu'à saturation, comme un archétypique *pater* ivre de peinture, un dérisoire prophète de l'apprêt. Un peintre, quoi !

On l'a sûrement prénommé Claude en l'honneur de Claude Lorrain, cheval de Troie envoyé par les Français, tel une arme clandestine, pour miner la santé mentale des raisonnables tableaux anglais. Quand il émerge, Tousignant a déjà atteint le front de l'Ouest au bout de l'art, outrepassant les idoles françaises des avant-gardes anglicanes de Westmount (Manet, Cézanne, Matisse), laissant John Lyman et Goodridge Roberts aspirer du plein air. À vingt-quatre ans, Tousignant asphyxie le spectateur par l'étendue de ses plans, le noie dans des bassins de couleur étrangère qui bientôt deviendront lacs. À notre grande stupéfaction, il sort à trente ans l'artillerie lourde de ses gongs accélérateurs, aux aveuglantes et assourdissantes vibrations. L'asymétrie chromatique de ses cibles diptyques me faisait cruellement, impitoyablement loucher. Je sais maintenant que la véritable cible, ce n'est pas le tableau concentrique, mais le spectateur crédule, moi, spectateur-victime, proie du maître du mensonge.

Claude Tousignant danse au bord de l'abîme depuis cinquante ans, mais il est bien attaché et ne sautera pas. Satyre harnaché de la zone crépusculaire de l'histoire de l'art, il danse pour conjurer couleur après couleur, forme après forme, et à des échelles prodigieusement variées. Mais ce faune n'est pas un fauve, pas un tapissier faisant du « joli », et c'est pour cela que je l'admirais. Il paraissait si sérieux, de plus en plus sobre, carrément concentré sur l'austérité. Il creuse plus qu'il ne ratisse, et c'est cela qui me désarmait. Ses couleurs sont distantes, introspectives, solitaires (comme moi). Ses formes sont calculées pour submerger, pour intimider et pour confondre, alors que je les croyais honnêtes, désintéressées, apocalyptiques. Grande ou petite, chaque peinture n'a pour dessein que de s'imposer dans la pièce, pas de mettre fin à l'art. Ici, point de grand saut dans l'éternel, point de jeté dans le vide cosmique. Mais néanmoins rien.

Remontons aux origines du vocabulaire artistique de Tousignant, l'abstraction. Elle commence avec la première marque, l'éraflure d'un galet sur un rocher, le trait laissé par un doigt dans la poussière. Ces marques ont évolué de la même manière dans toutes les cultures dont les plus anciens artefacts nous sont parvenus, comme si – est-ce imaginable ? – il y avait autrefois une similitude fondamentale entre les humains de toute la terre. Puis, les fables ont surgi, comme des champignons vénéneux (pas deux pareils) – mythes et menteries contradictoires racontés par les thaumaturges, les sibylles et les prêtres au service des grands voleurs. L'objectif ? Diviser les sociétés intègres de nos ancêtres pour régner, brutaliser, piller. Les plus malins et les plus cruels parmi les voleurs ont concentré entre

leurs mains de grandes quantités de richesses et un immense pouvoir, devenant pharaons, césars, rois et présidents à vie. L'art, perpétuel collabo, a prospéré en satisfaisant les besoins des élites manipulatrices qui nous maintiennent encore fermement sous leurs luxueuses bottes. Ayant cessé d'être abstrait (car à quoi pourrait-il bien servir aux manipulateurs ?), l'art est devenu cette désespérément incohérente Babel dont on nous parle à l'école. Ses plaisirs et ses secrets sont une science diabolique.

Puis, il y eut un semblant d'éclaircie. Des milliers d'années après les premières marques abstraites de l'homme et leur perversion par les garde-chiourmes de l'art, après les révolutions pour la liberté, après l'industrialisation et ses machines (souvenez-vous de la photographie), après avoir perdu toute fonction significative dans l'univers commercial de la sacro-sainte consommation, l'art a amorcé un retour aux sources. Il a voulu retrouver cette impulsion première qui pousse à tracer une marque, l'impulsion qui précède immédiatement le sens, précède immédiatement les menteries. N'ayant nul endroit où se réfugier dans sa nostalgie du dernier moment pré-cognitif, l'art même ne pouvait que mourir. C'est du moins ce que le bon sens nous portait à croire. Et, sensément, je croyais vivre assez longtemps pour assister à la mort de l'art, et que cette mort serait noble et nécessaire.

Mais non ! Les artistes, les seuls à pouvoir débrancher le respirateur, ont reculé, de peur qu'en mourant, l'art ne les entraîne et les enterre avec lui (tu parles !). Cependant, il me restait un espoir : Claude Tousignant, un artiste né à la Fin des Temps, sans un nu, sans un pot de fleurs, sans une verte vallée dans son corpus, Tousignant serait celui-là : le héraut, mon Héros de la Fin. Il était mon Combattant de la Liberté, celui qui nous sortirait de ce dédale où les miroirs de la manipulation nous cachent la vérité de l'existence ; celui qui ne dissimulerait pas l'inexorable fatalité. Puis, le faux prophète s'est tourné vers la sculpture !

Je suis condamné à l'art maintenant. Il n'y a pas d'issue. J'ai trop investi dans cette interminable impasse ; l'énergie psychique me manque ; je n'ai plus la force de lutter. En arriverons-nous un jour à la fin de l'art ? Je ne sais pas. Mais si jamais ce jour vient, il faudrait le déclarer férié, et obliger les maudits artistes de partout dans le monde à prendre enfin congé !

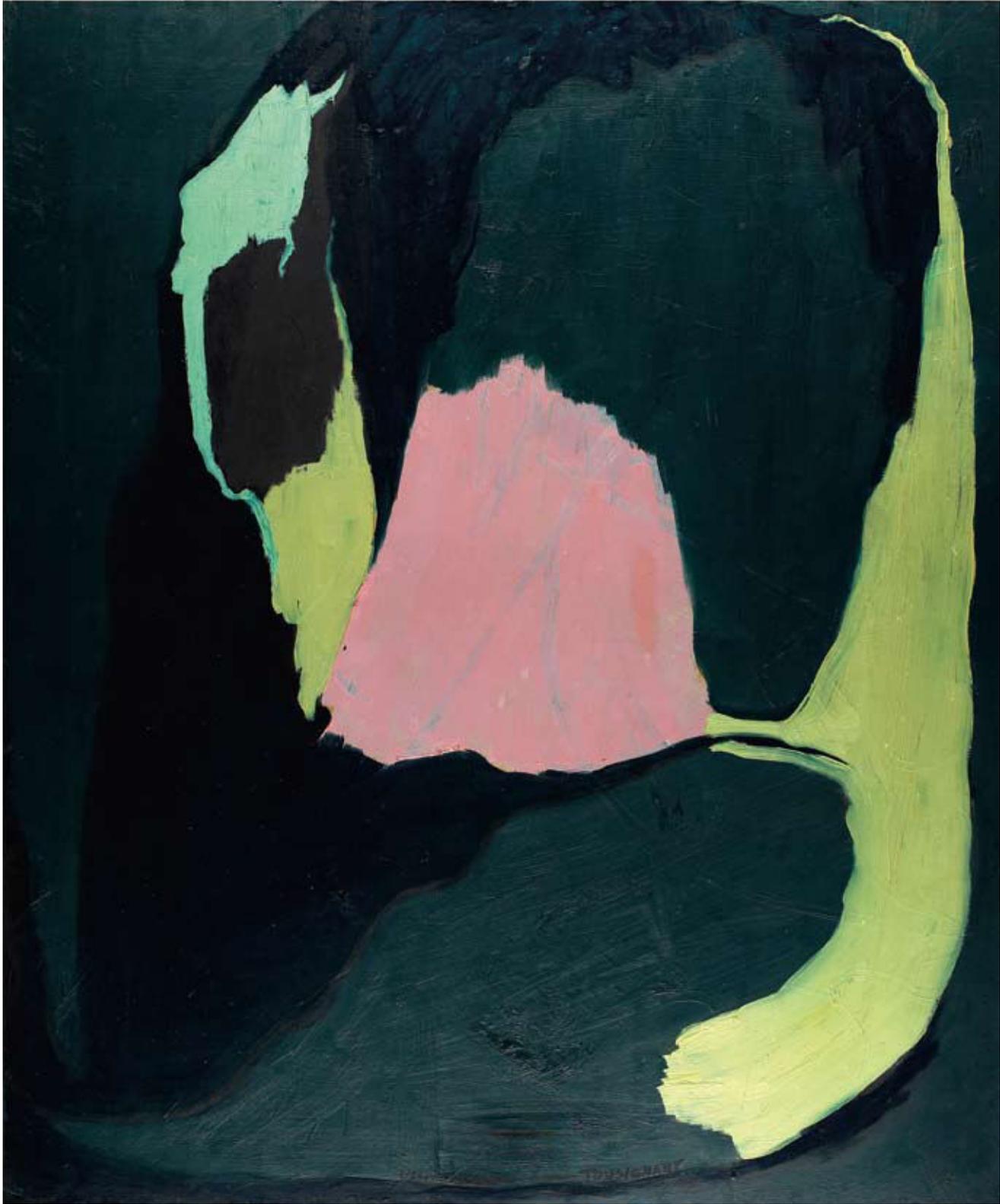
[Traduction de Danielle Chaput]

Œuvres

- 1 *Ussimimique*, 1951  
Huile sur masonite, 60,5 × 50,7 cm

PAGES SUIVANTES

- 2 *Sans titre*, 1955  
Encre sur papier, 28 × 35 cm
- 4 *Sans titre*, 1955  
Encre sur papier, 28 × 35 cm











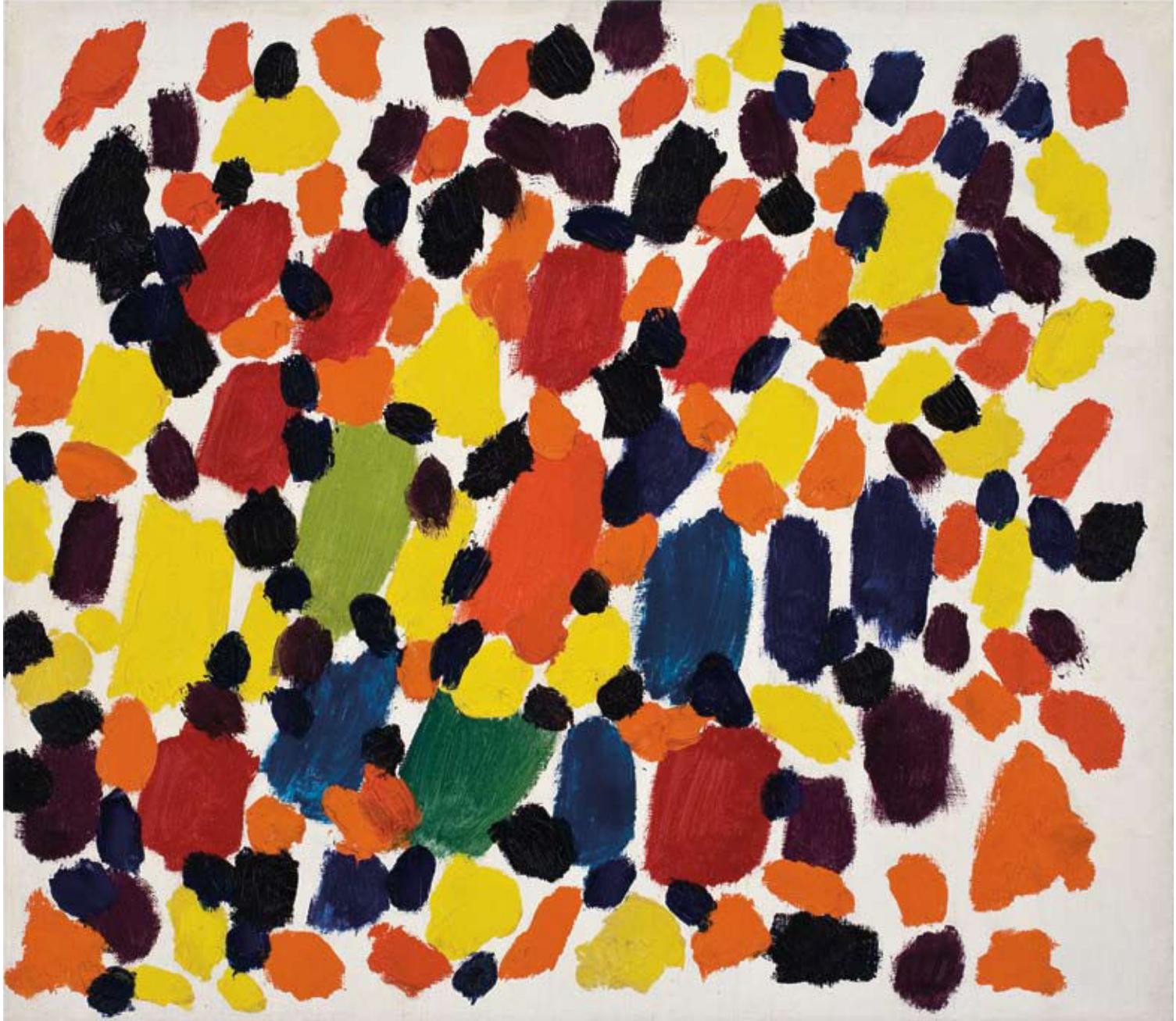
PAGES PRÉCÉDENTES

- 8 *Sans titre*, 1955  
Encre sur papier, 29 x 38,9 cm
- 9 *Sans titre*, 1955  
Encre sur papier, 28 x 34,3 cm

- 11 *Pastilles cosmiques*, 1955  
Huile sur toile, 62,5 x 62,5 cm



12 *Les Taches*, 1955  
Huile sur toile, 43,7 x 56,7 cm



13 *Les Asperges*, 1955  
Huile sur toile, 113 x 128,5 cm



15 *Le Lieu de l'infini*, 1956 (refait 1969)  
Émail pour automobile sur toile, 128,3 × 149,8 cm

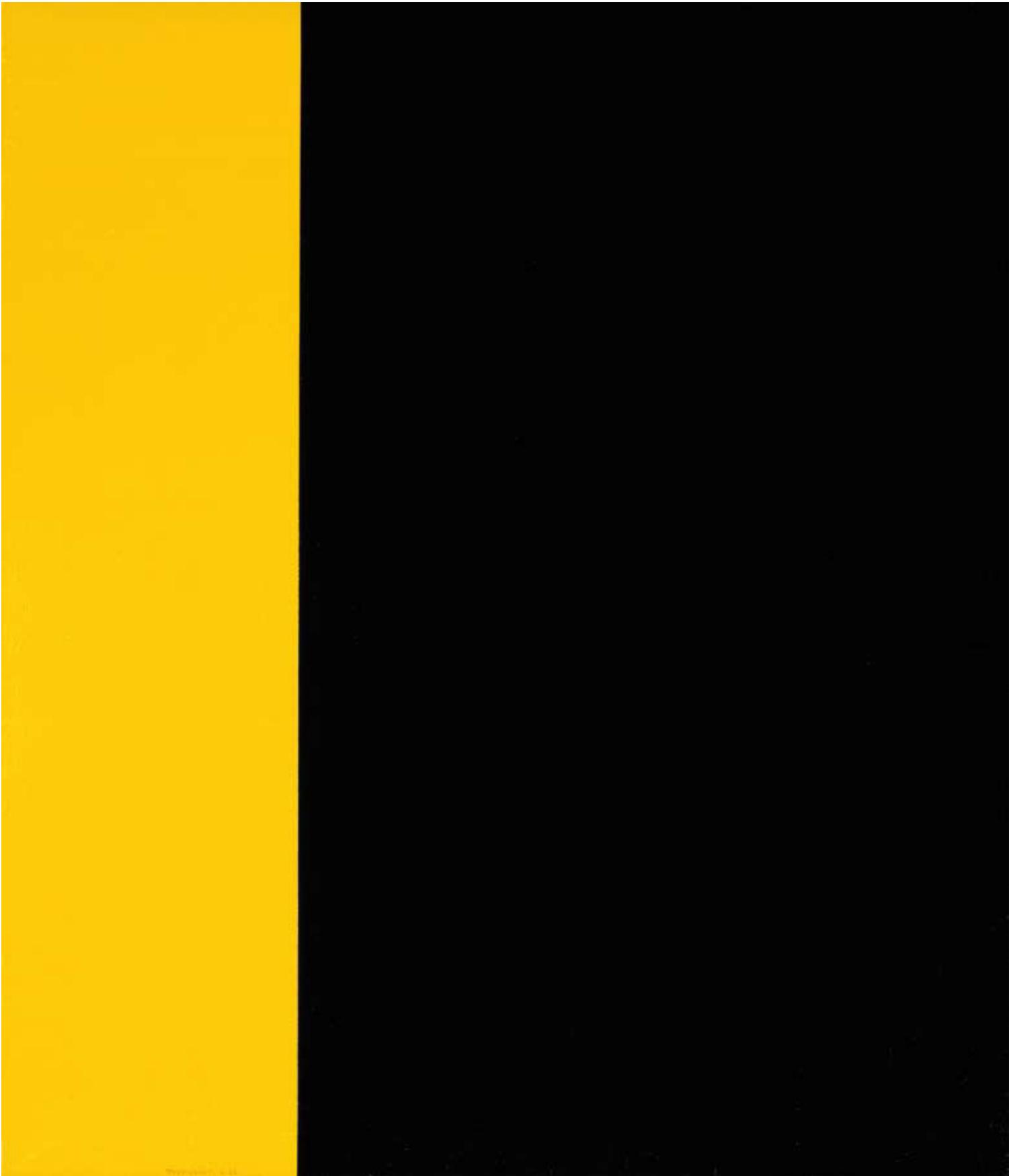


16 *Paranoïde*, 1956  
Émail pour automobile sur toile, 129 x 122 cm

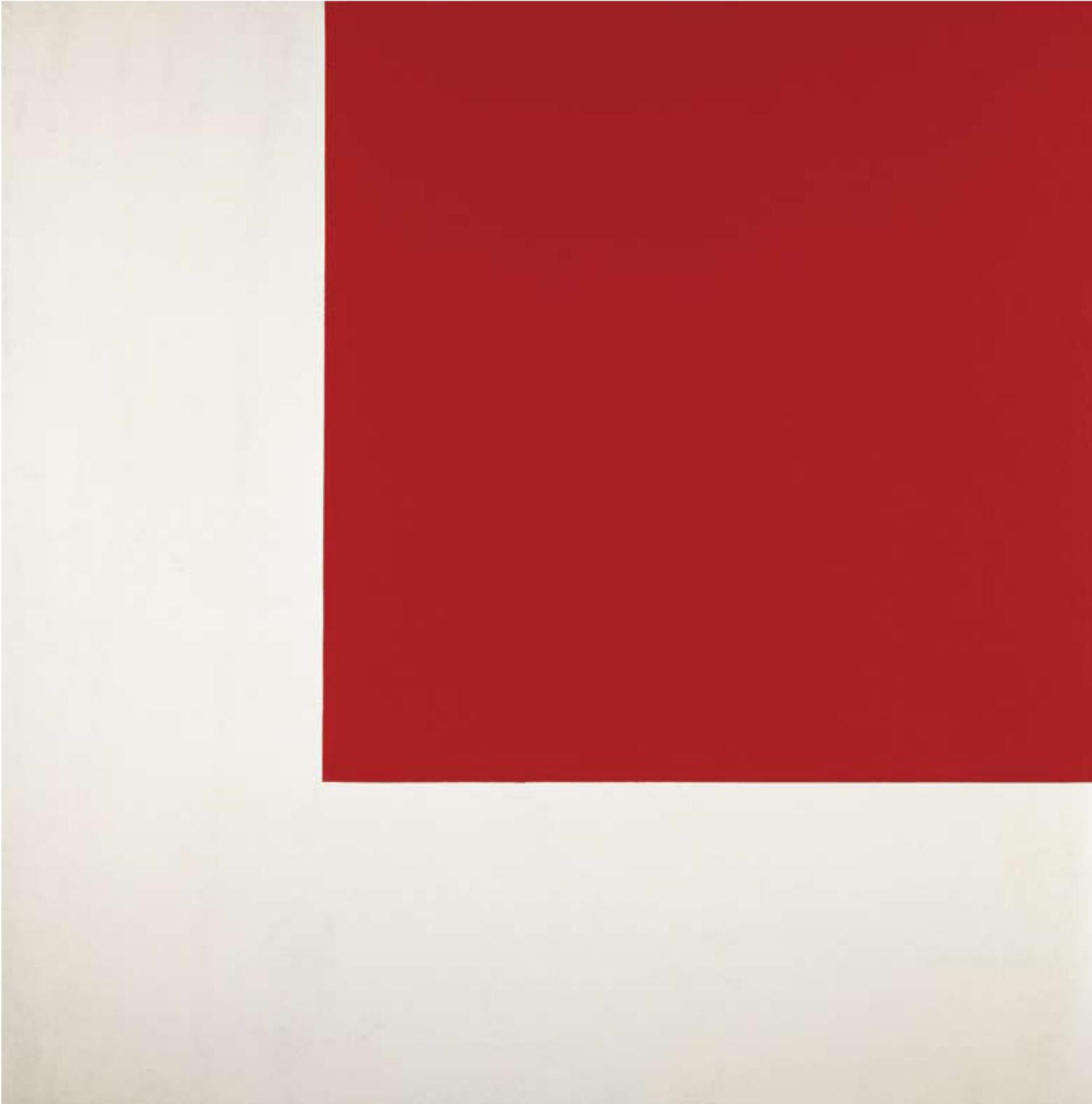


17 *Hypnose*, 1956

Émail pour automobile sur toile, 149,8 × 128,7 cm



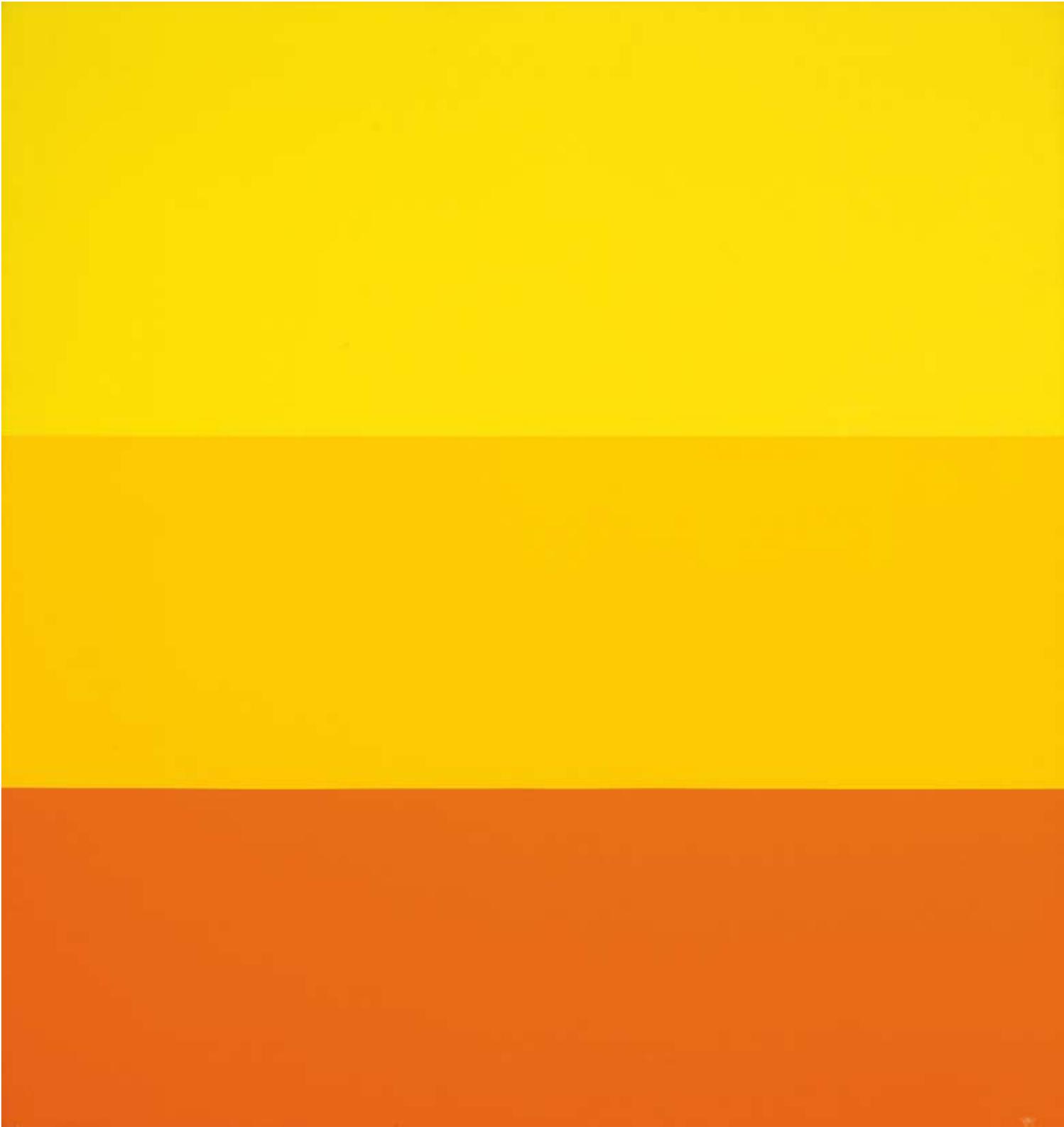
18 *L'Intrusion*, 1956  
Émail pour automobile sur toile, 129 x 129 cm



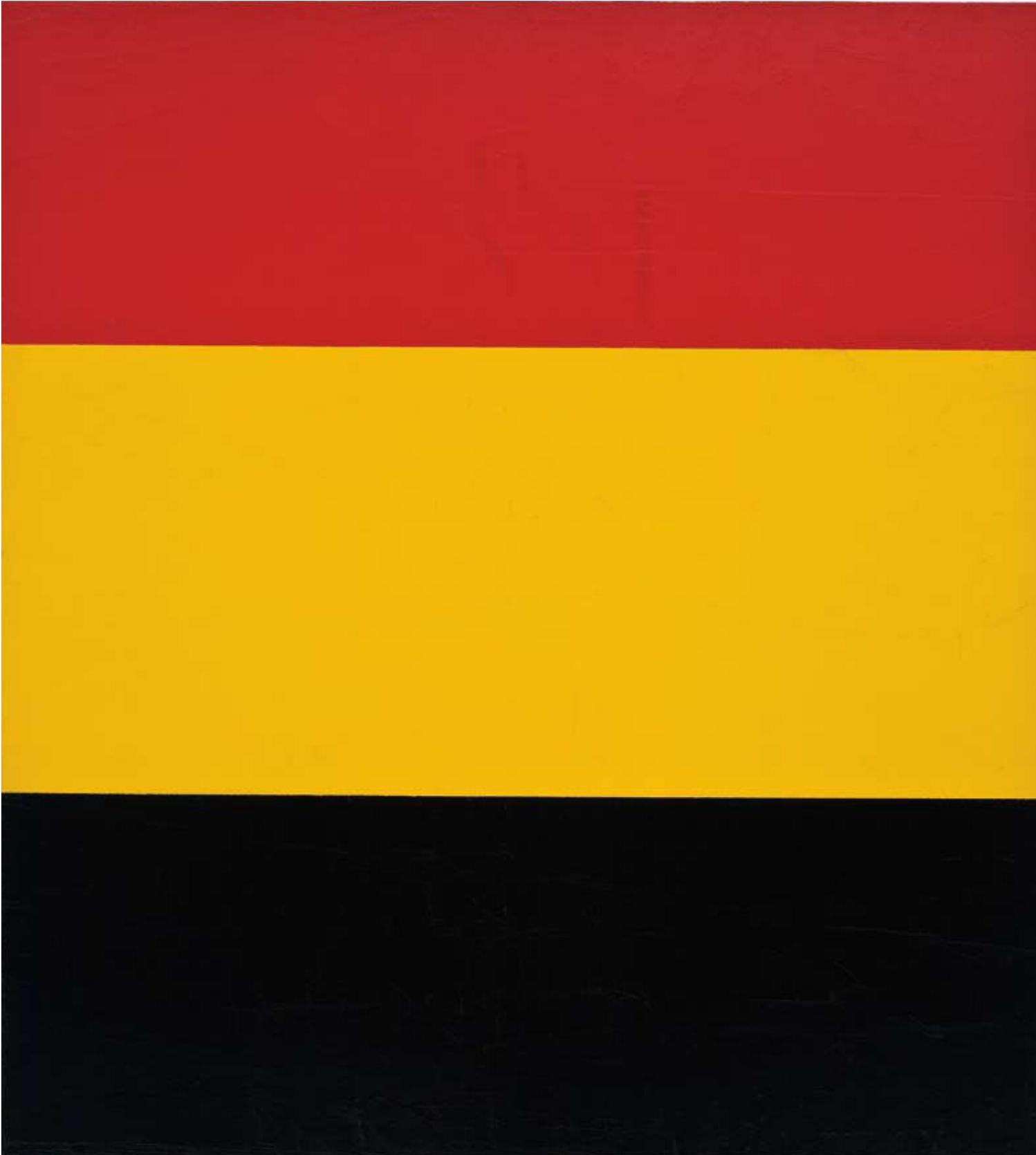
19 *Monochrome orangé*, 1956 (refait 1969)  
Émail pour automobile sur toile, 129 x 129 cm



20 *Horizontales orange, jaune, jaune*, 1956 (refait 1967)  
Émail pour automobile sur toile, 128,7 × 121,8 cm



21 *Les Affirmations*, 1956  
Émail pour automobile sur toile, 128,8 × 116,8 cm



22 *Horizontale rouge*, 1957 (refait 1976)  
Acrylique sur toile, 122 x 244 cm

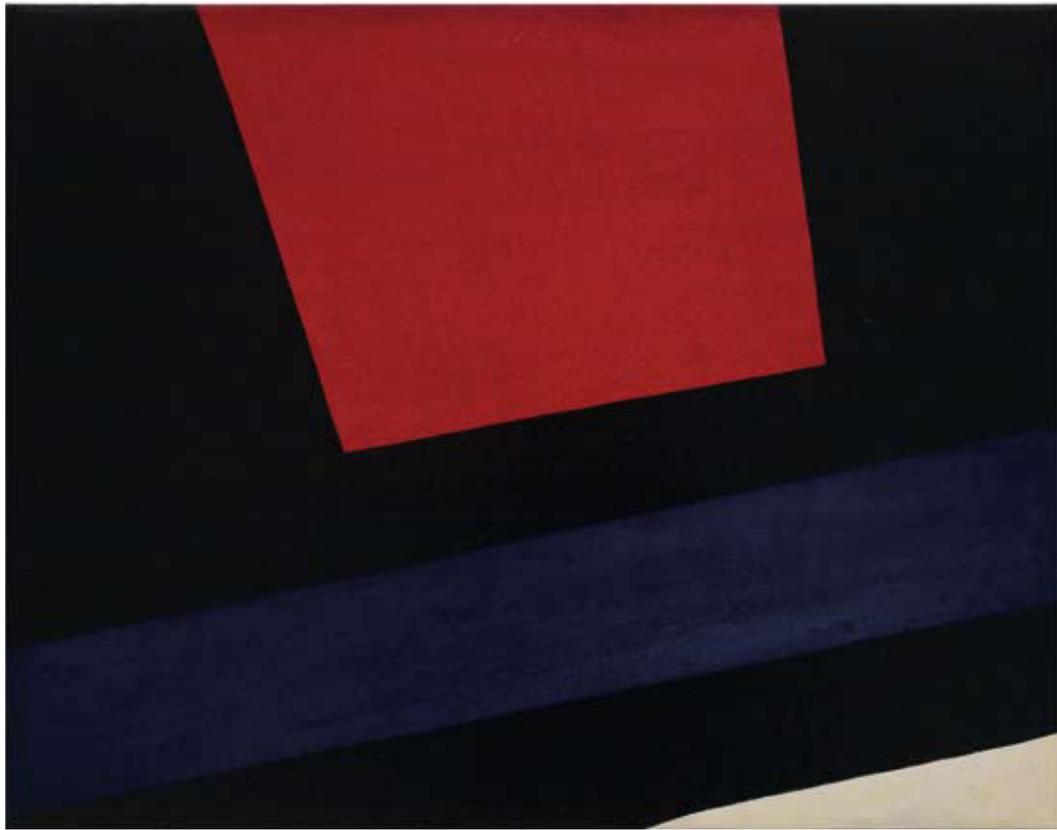
PAGES SUIVANTES

23 *Le Trapèze noir*, 1957 (refait 1984)  
Acrylique sur toile, 290 x 366 cm

24 *Polygone rouge*, 1958  
Teinture pour cuir sur toile, 43,7 x 56,7 cm







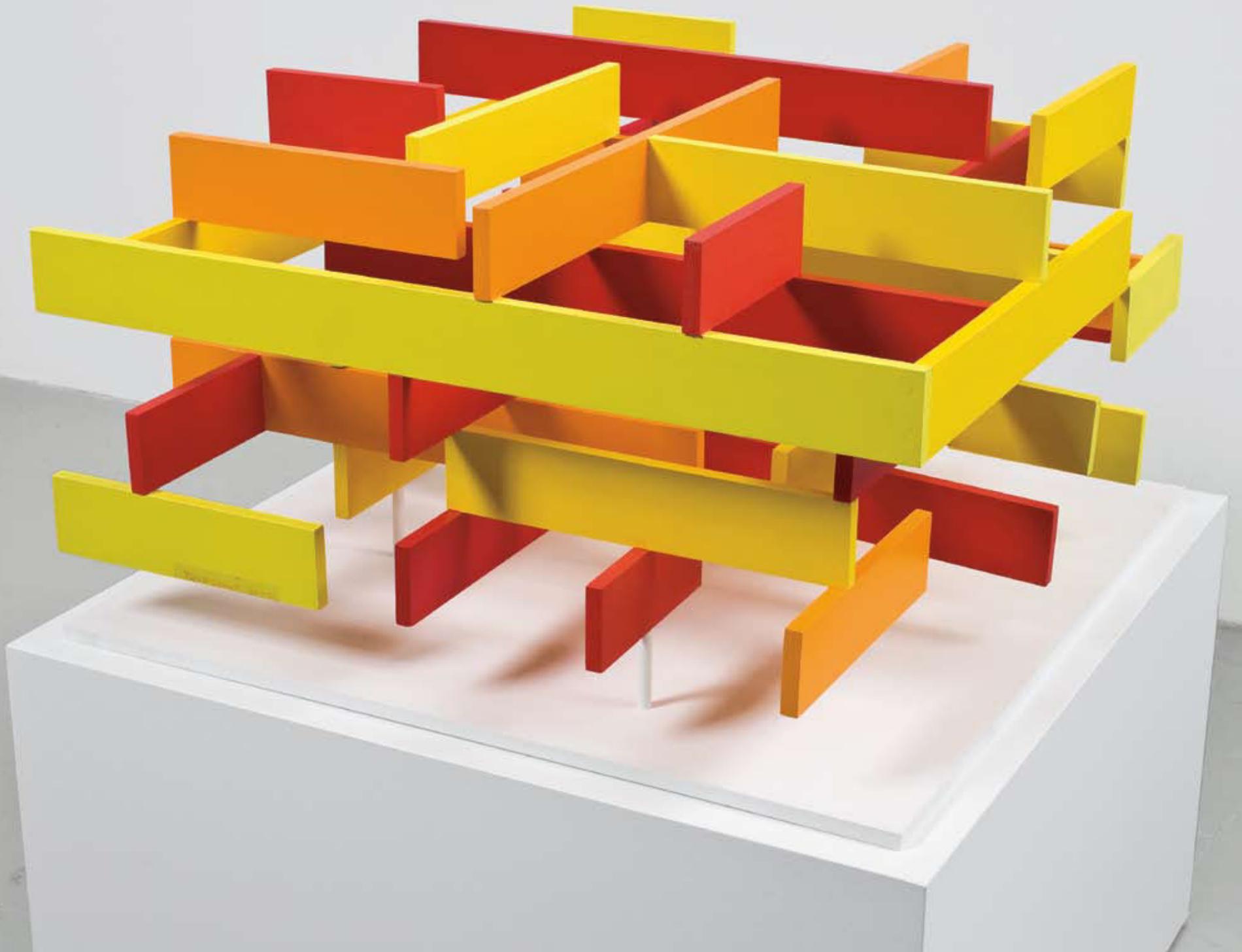
25 *Verticales jaunes*, 1958 (refait 1969)  
Acrylique sur toile, 243,5 × 122 cm



26 *Petite sculpture blanche*, 1960  
Acrylique sur contreplaqué, 54,7 × 54,8 × 39,4 cm



28 *Cristalisation*, 1960-1961  
Acrylique sur contreplaqué, 38 x 69,9 x 69,8 cm



27 *Sans titre*, 1960  
Acrylique sur toile, 60,5 x 53,5 cm

PAGES SUIVANTES

29 *Lecture verticale*, 1961  
Acrylique sur toile, 63,5 x 64 cm

30 *Lecture circonférentielle*, 1961  
Acrylique sur toile, 63 x 63,7 cm

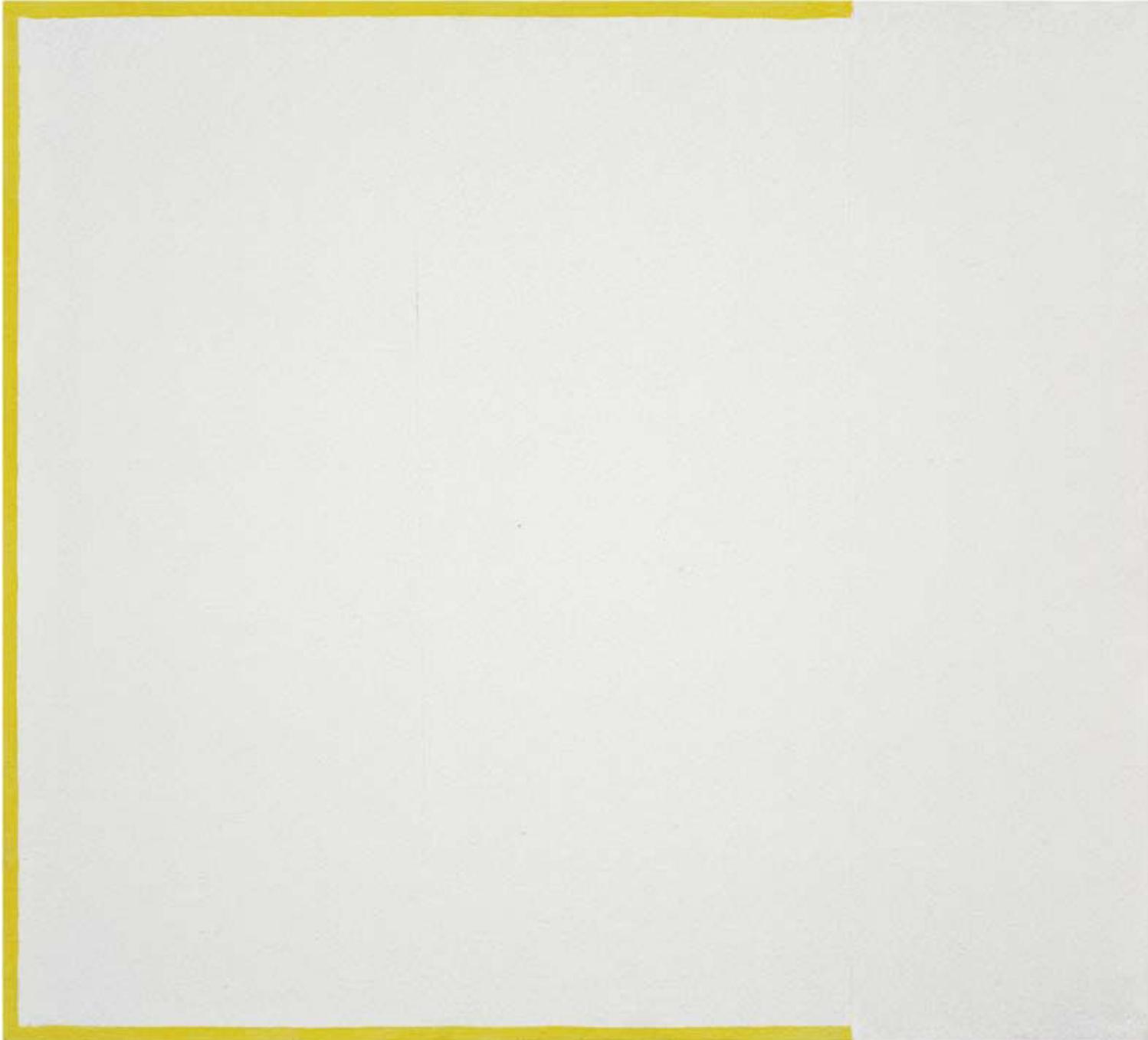






Tribunaal - 67

31 *Marginalisation*, 1961  
Acrylique sur toile, 51,2 × 57 cm

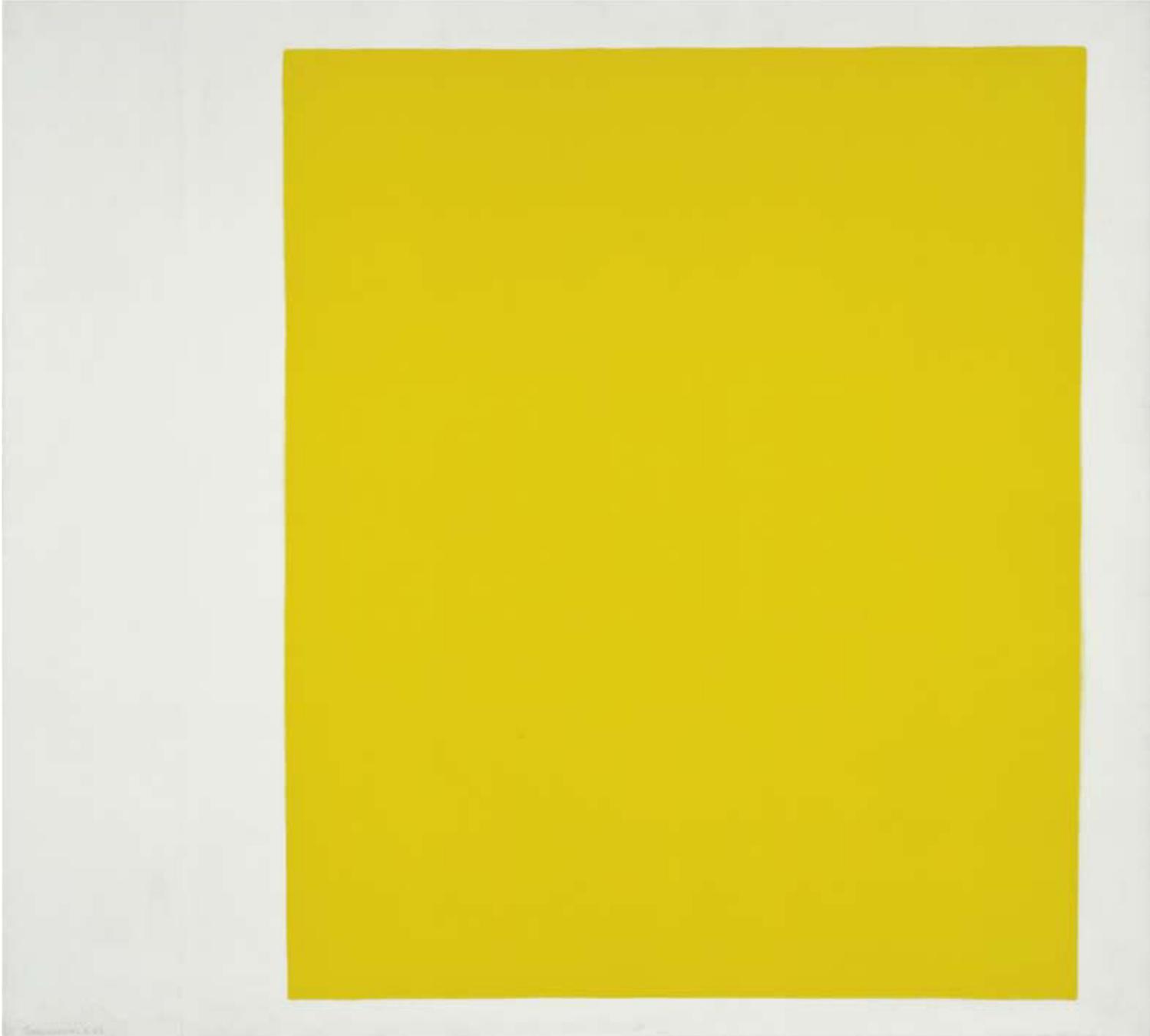


33 *Le Carreau jaune*, 1963  
Acrylique sur toile, 172,7 × 193,3 cm

PAGES SUIVANTES

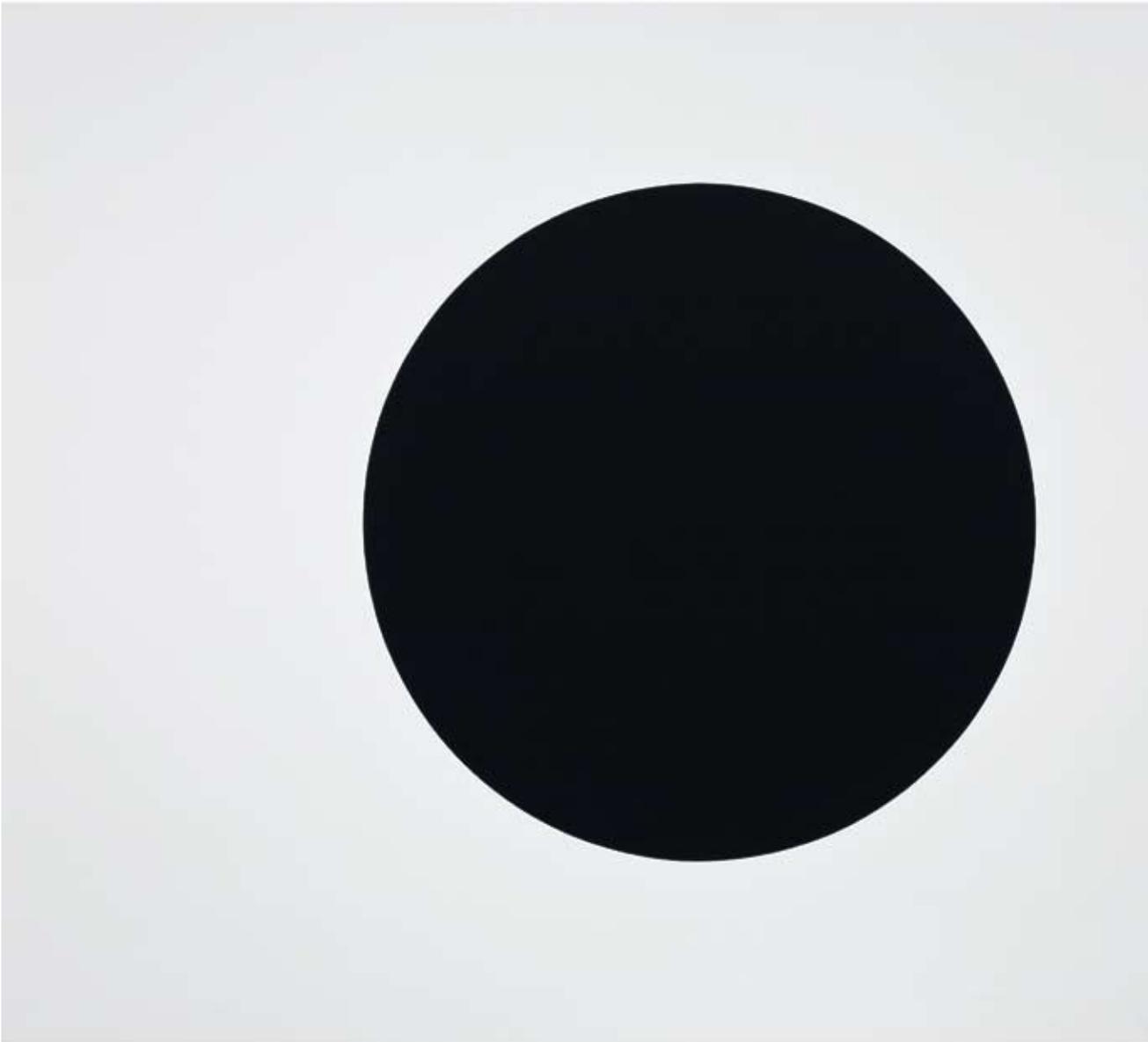
32 *Verticales blanches et noires*, 1962  
Acrylique sur toile, 162,6 × 172,7 cm

34 *Électrolysation*, 1963  
Acrylique sur toile, 173 × 193 cm







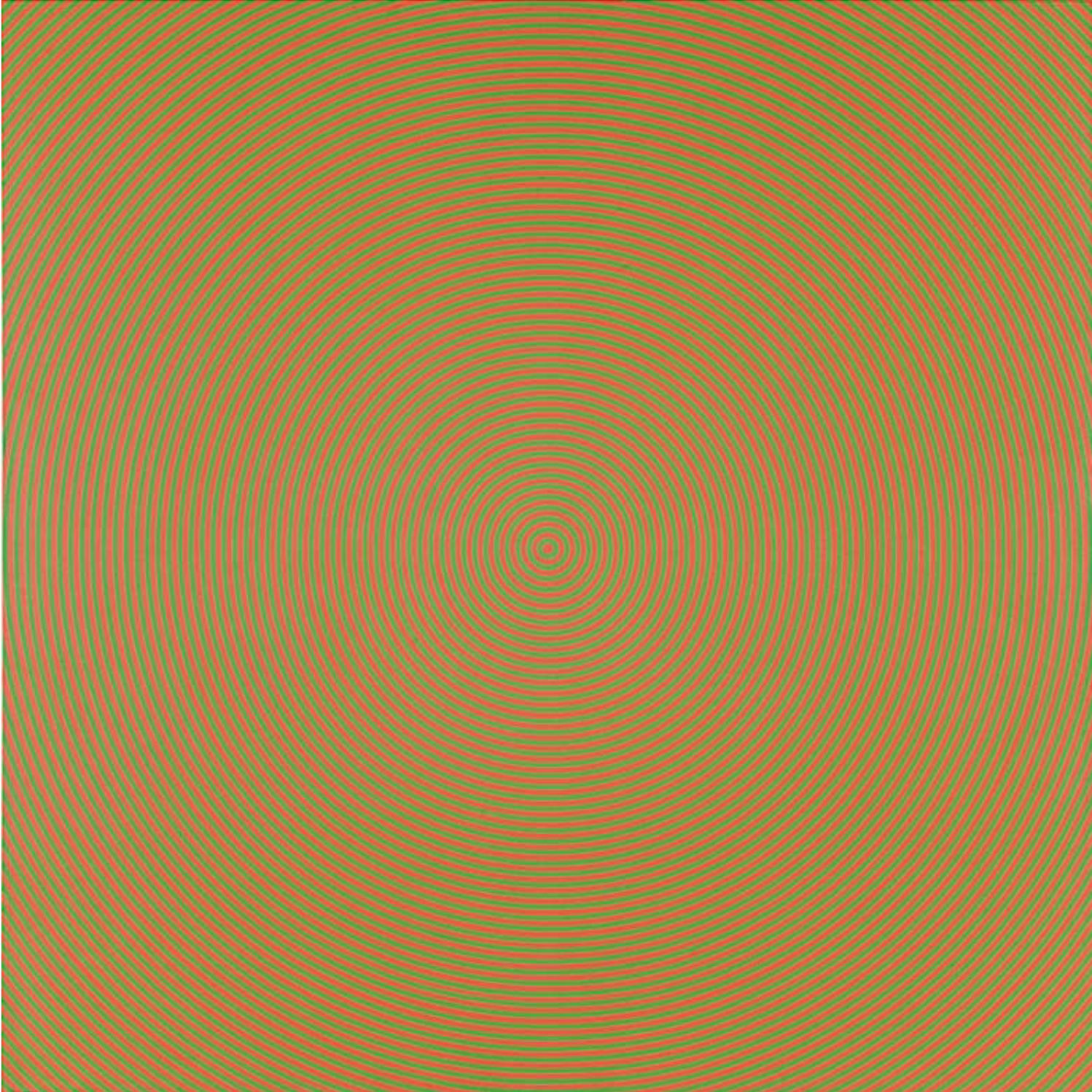




PAGES PRÉCÉDENTES

- 35 *Violence lucide*, 1963 (refait 1994)  
Acrylique sur toile, 173 × 193 cm
- 36 *La Mie de chair*, 1964  
Acrylique sur toile, 172,5 × 192,5 cm

- 37 *141*, 1964  
Acrylique sur toile, 254 × 254 cm



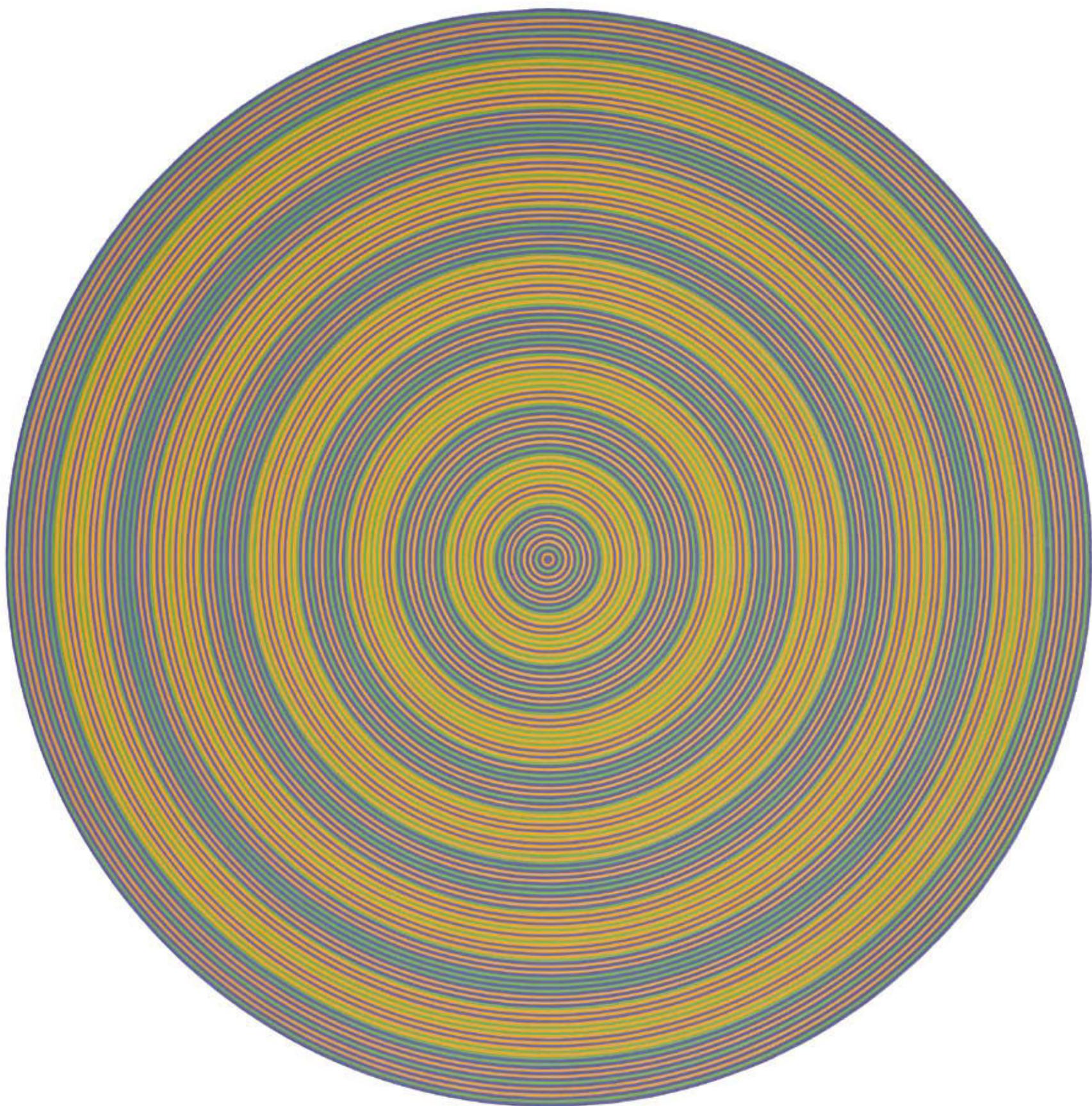
38 *Interversion New York*, 1965  
Acrylique sur toile, 254 x 305 cm



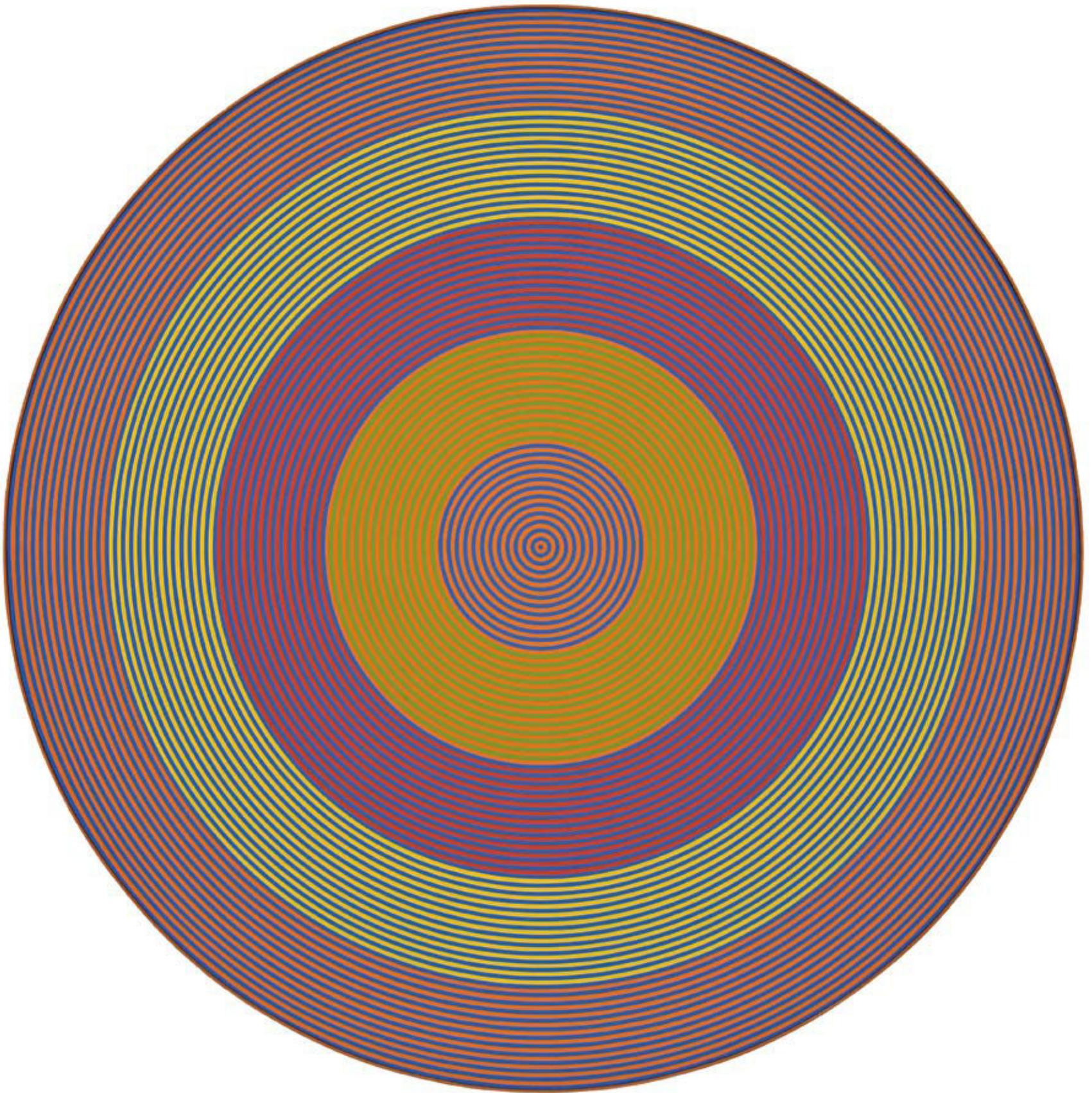
39 *Stochastique vert, bleu, mauve, rouge*, 1965  
Acrylique sur toile, 173 x 208,9 cm



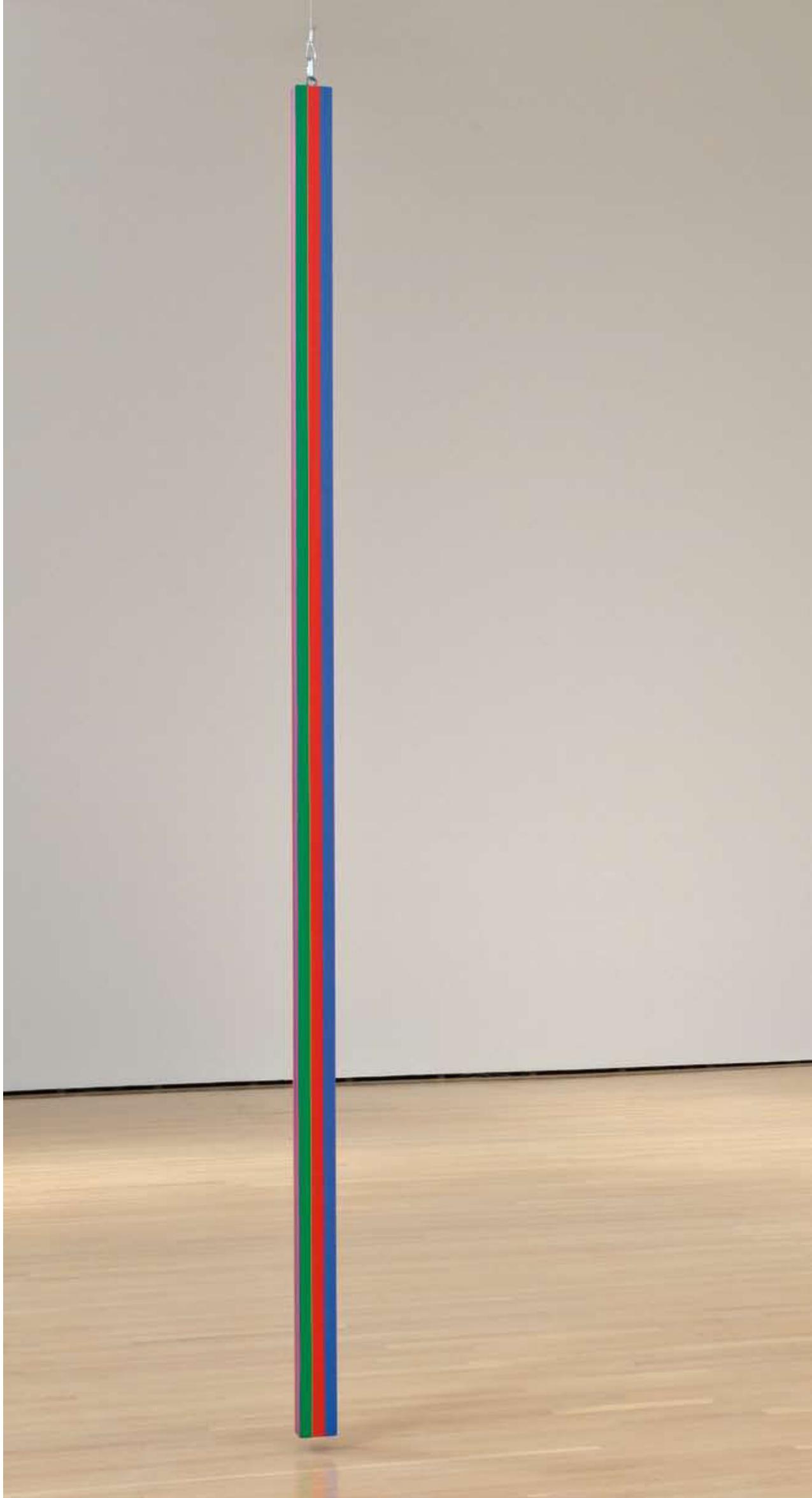
40 *Transformateur chromatique*, 1965  
Acrylique sur toile, 260 cm de diamètre



41 *Gong 64*, 1966  
Acrylique sur toile, 164 cm de diamètre

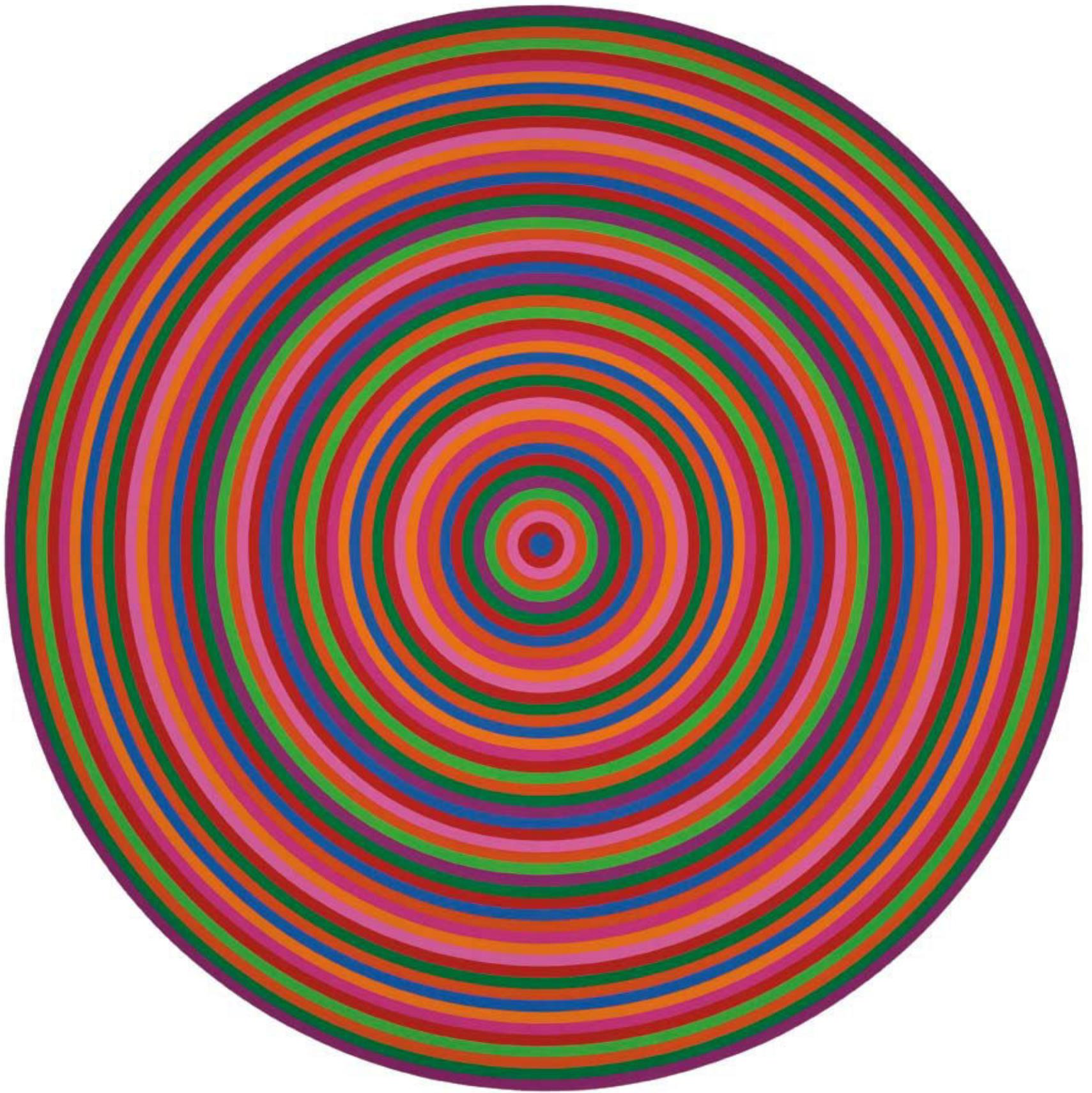


44 *Hommage à Barnett Newman*, 1967-1968  
Acrylique sur bois et sur contreplaqué, 274,5 × 488 × 228,5 cm

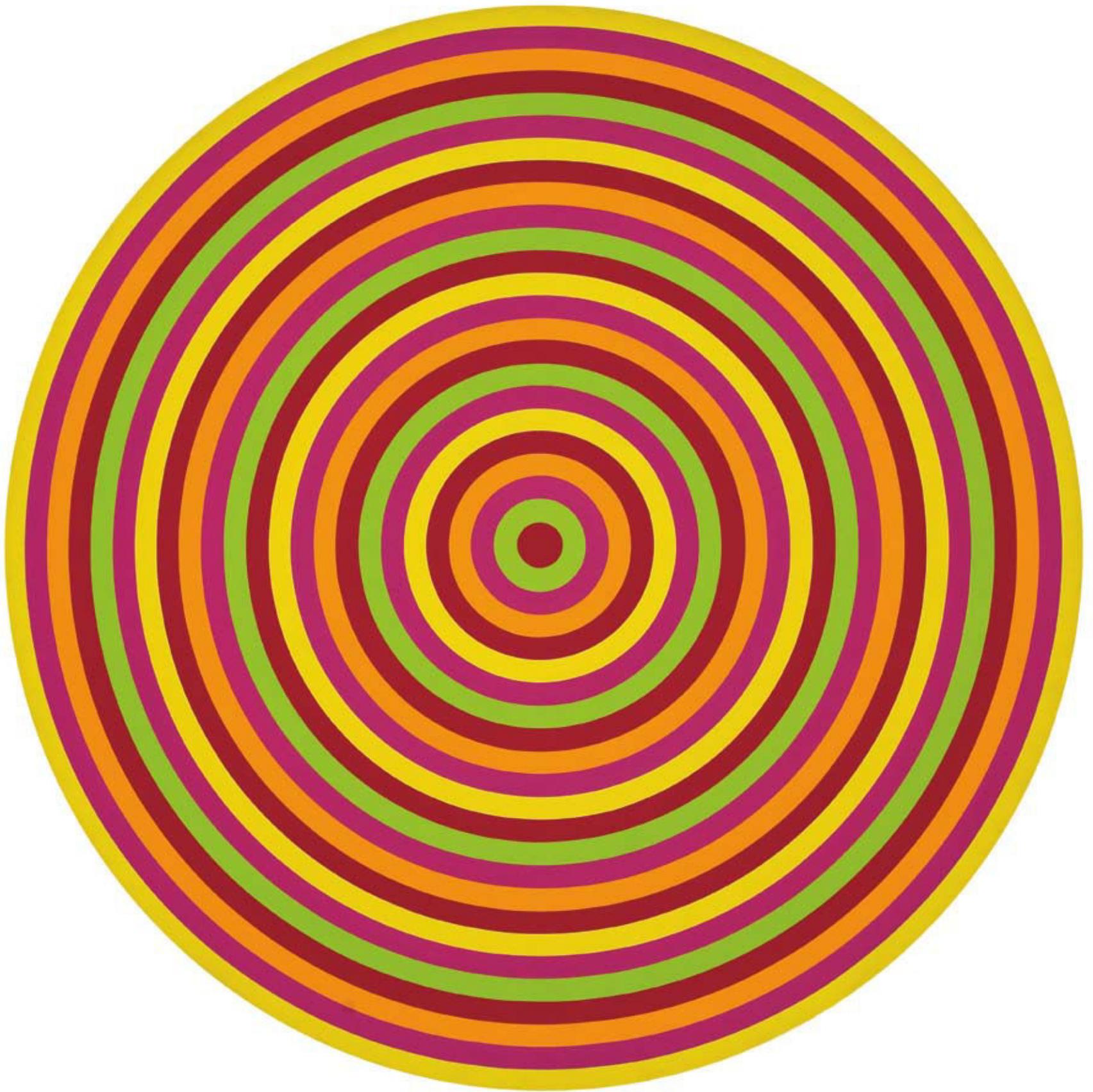




45 *Accélérateur chromatique 96 #3*, 1968  
Acrylique sur toile, 244,1 cm de diamètre



43 *Accélérateur chromatique 48*, 1967  
Acrylique sur toile, 122,7 cm de diamètre

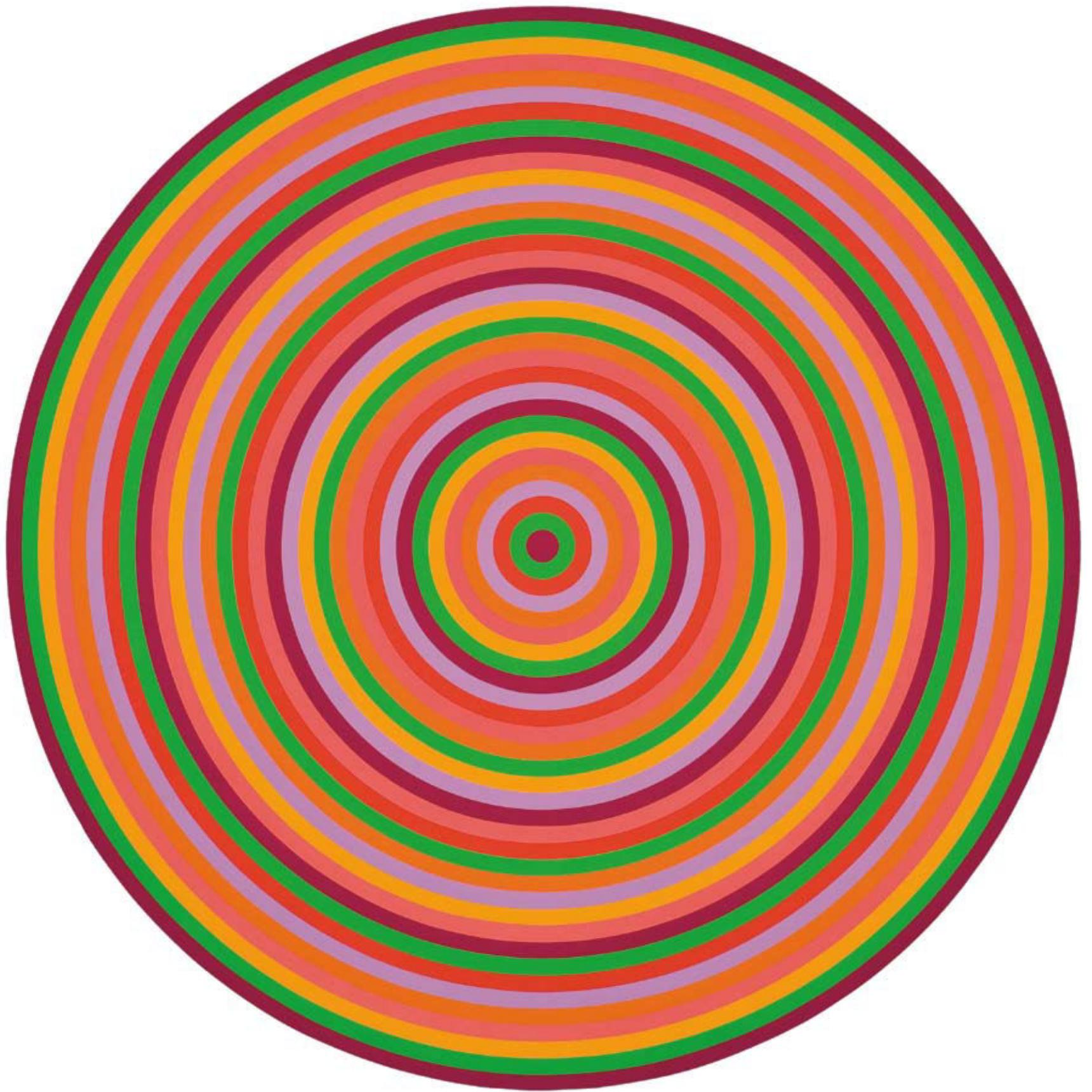


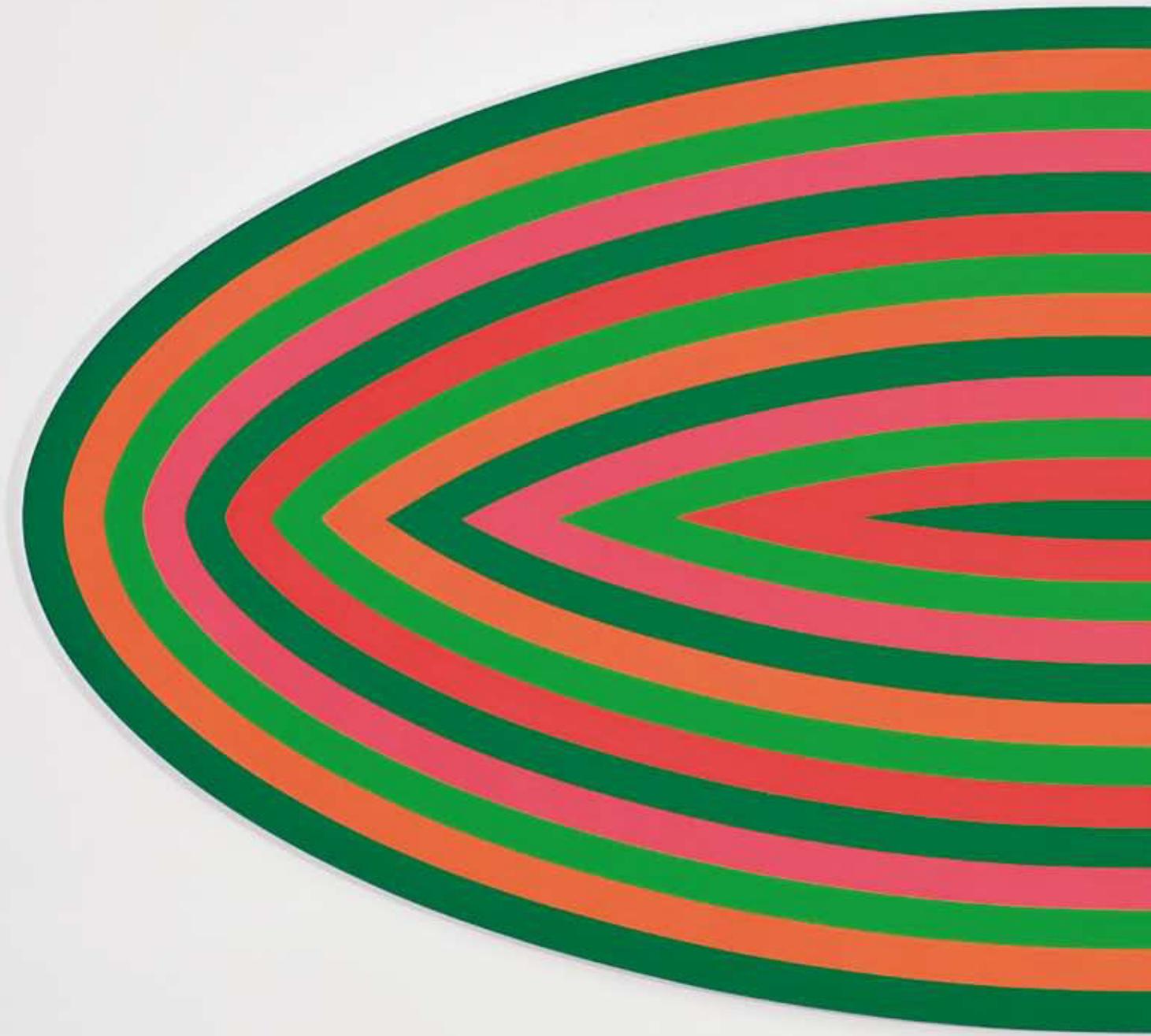
47 *Varèse : Accélérateur chromatique 66-68*, 1968  
Acrylique sur toile, 168 cm de diamètre

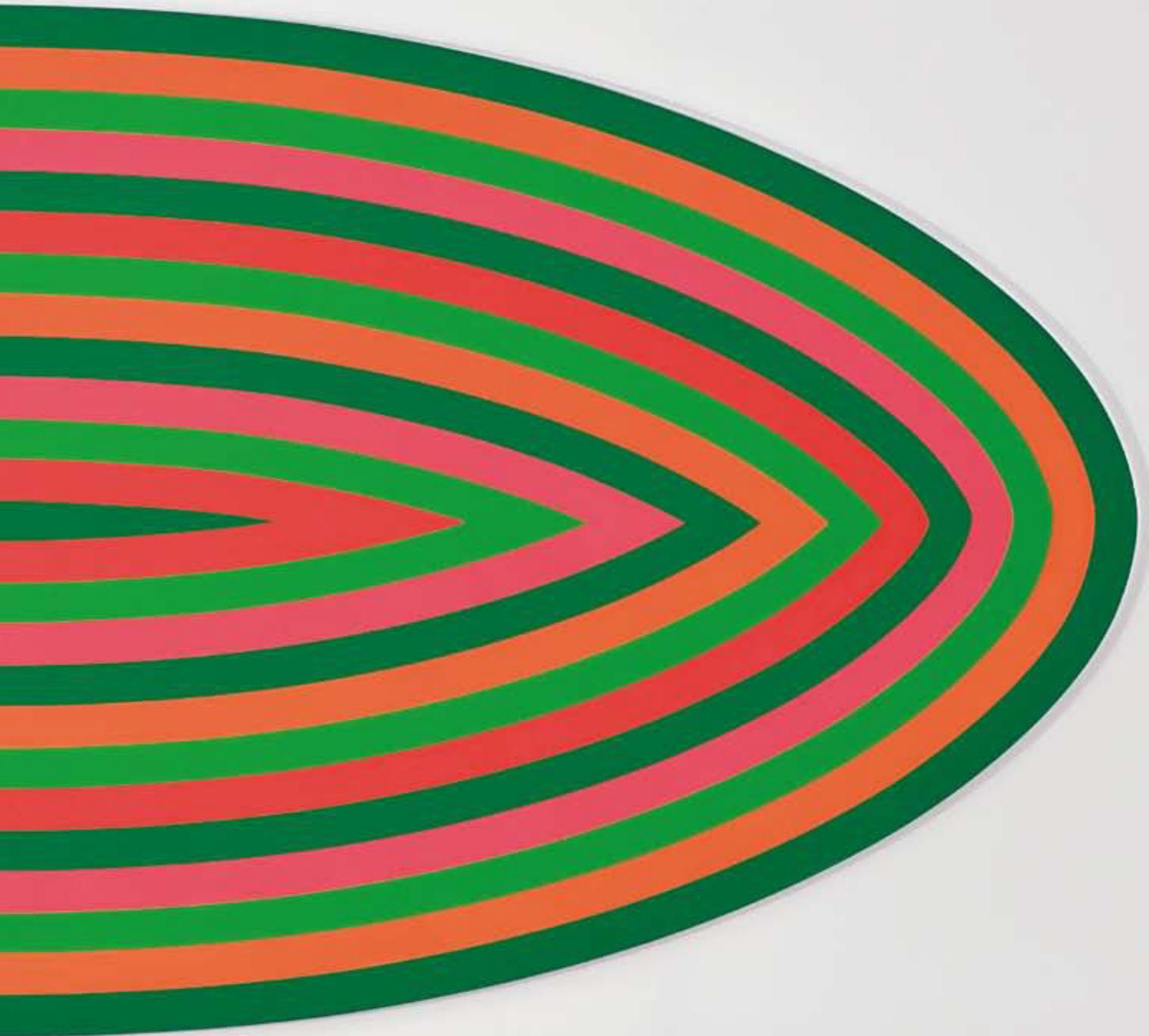
PAGES SUIVANTES

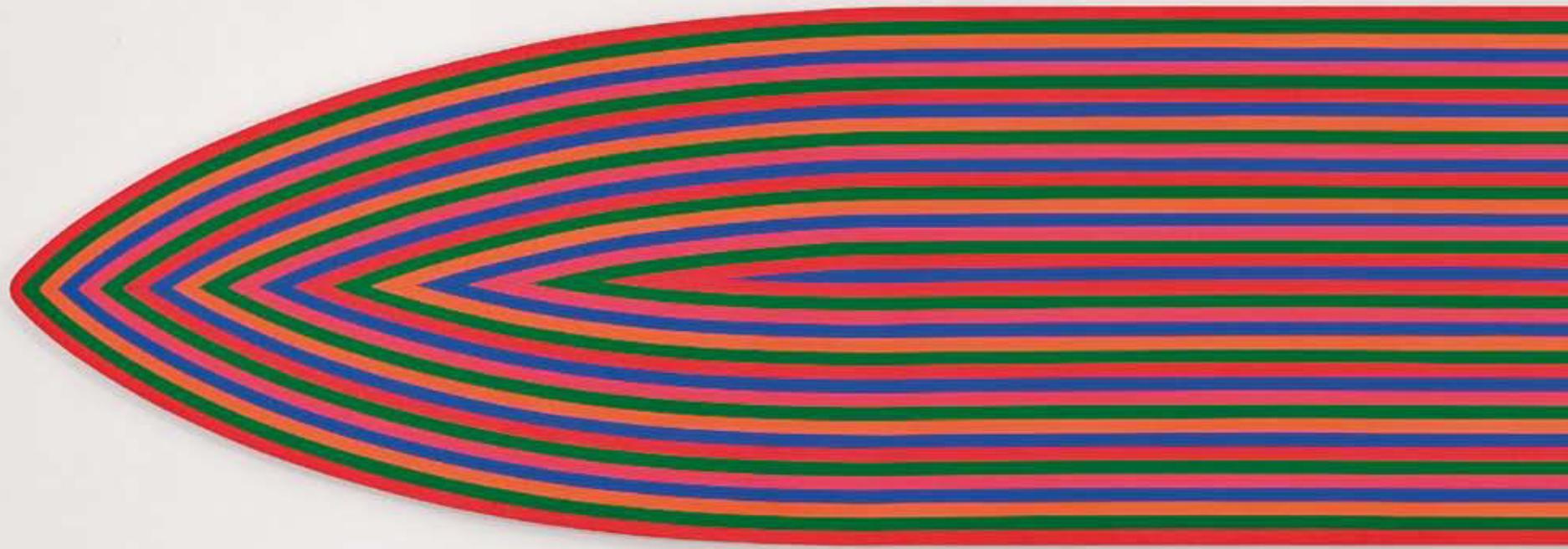
48 *Ovale*, 1969  
Acrylique sur toile, 198,6 × 442

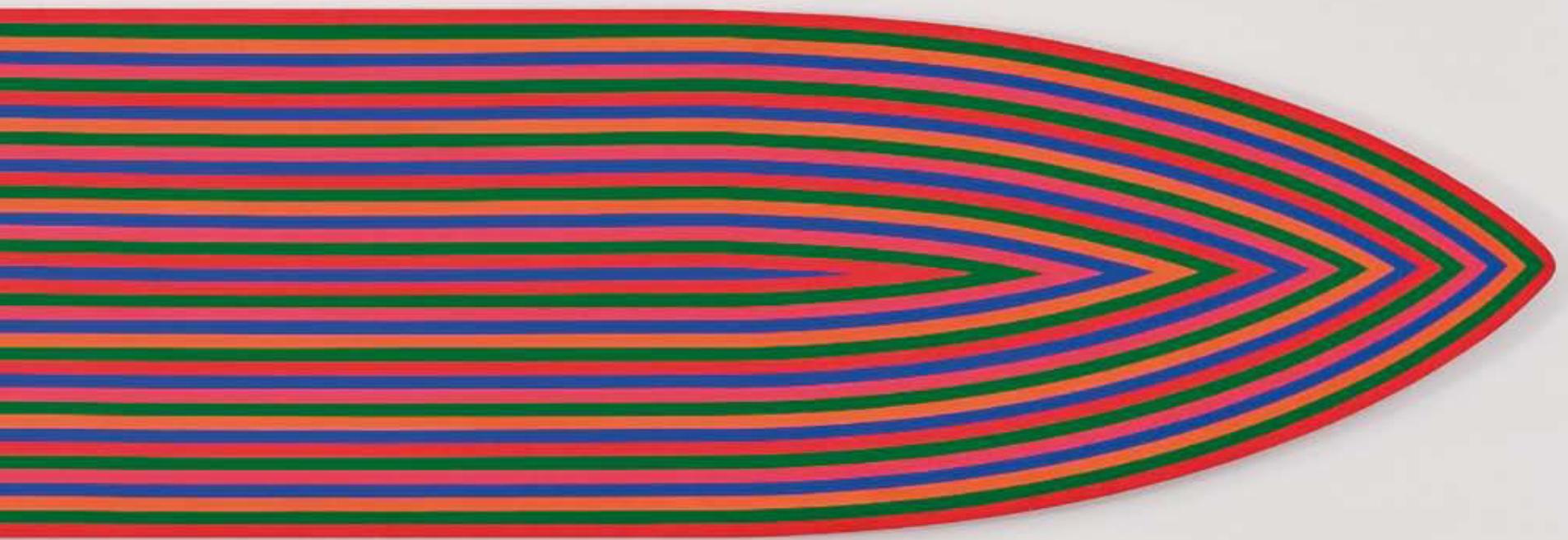
49 *La grande ligne perdue*, 1969  
Acrylique sur toile, 107,2 × 632,5 cm















PAGES PRÉCÉDENTES

- 50 *Double quatre-vingt-un*, 1970  
Acrylique sur toile, 2 éléments de 204,6 cm de diamètre

- 51 *L'un et l'autre*, 1970  
Acrylique sur toile, 2 éléments de 183 x 426 cm

PAGES SUIVANTES

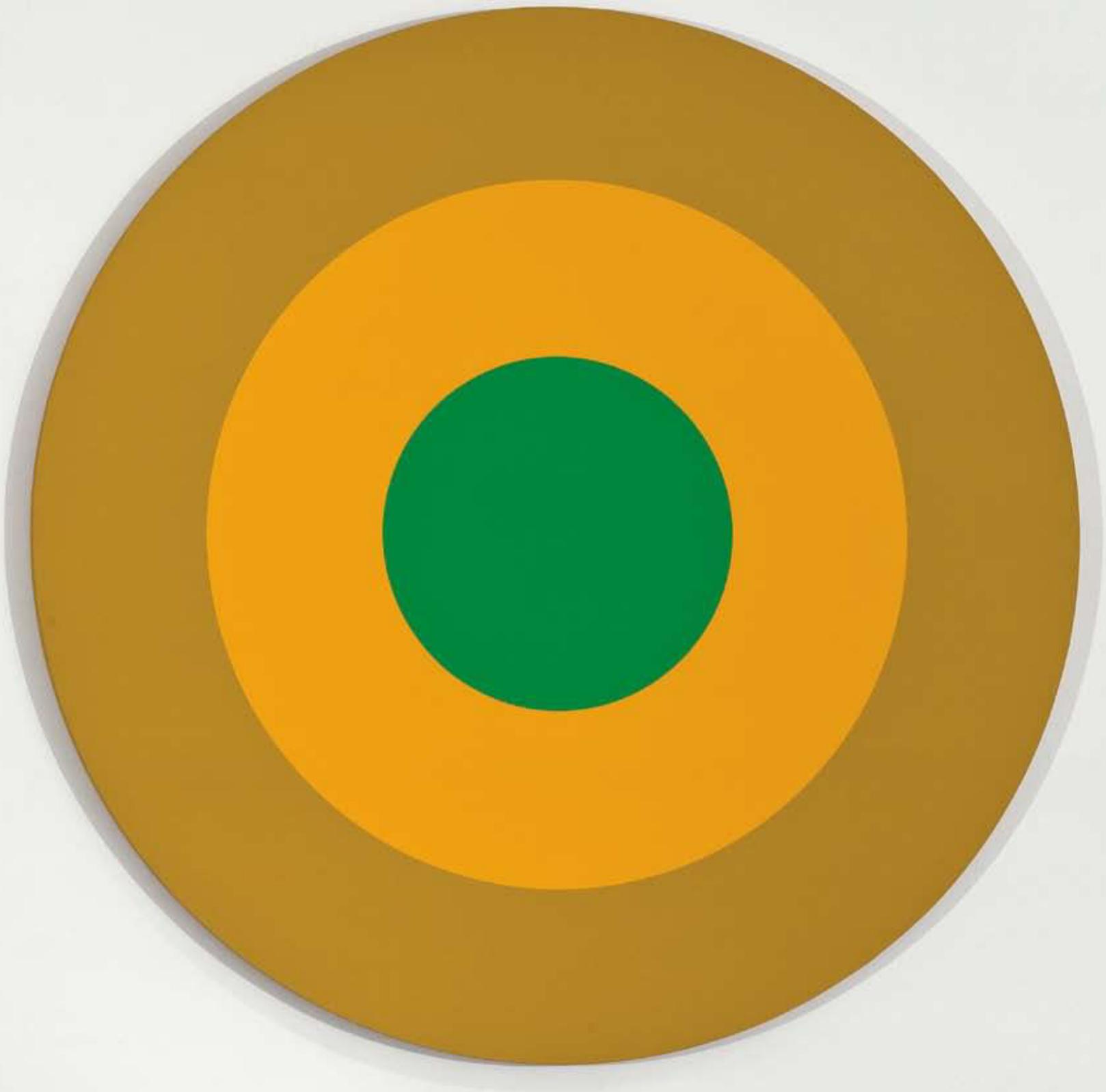
- 52 *Triptyque éblouissant*, 1975  
Acrylique sur toile, 244 x 792 cm (l'ensemble)
- 53 *Titane cadmium*, 1975  
Acrylique sur toile, 2 éléments de 167,5 cm de diamètre















PAGES PRÉCÉDENTES

57 *Non-lieu*, 1980

Acrylique sur toile, 2 éléments de 259 cm de diamètre

59 *Monochrome jaune (Hommage à Erik Satie)*, 1981

Acrylique sur toile, 490 × 267 × 13,5 cm



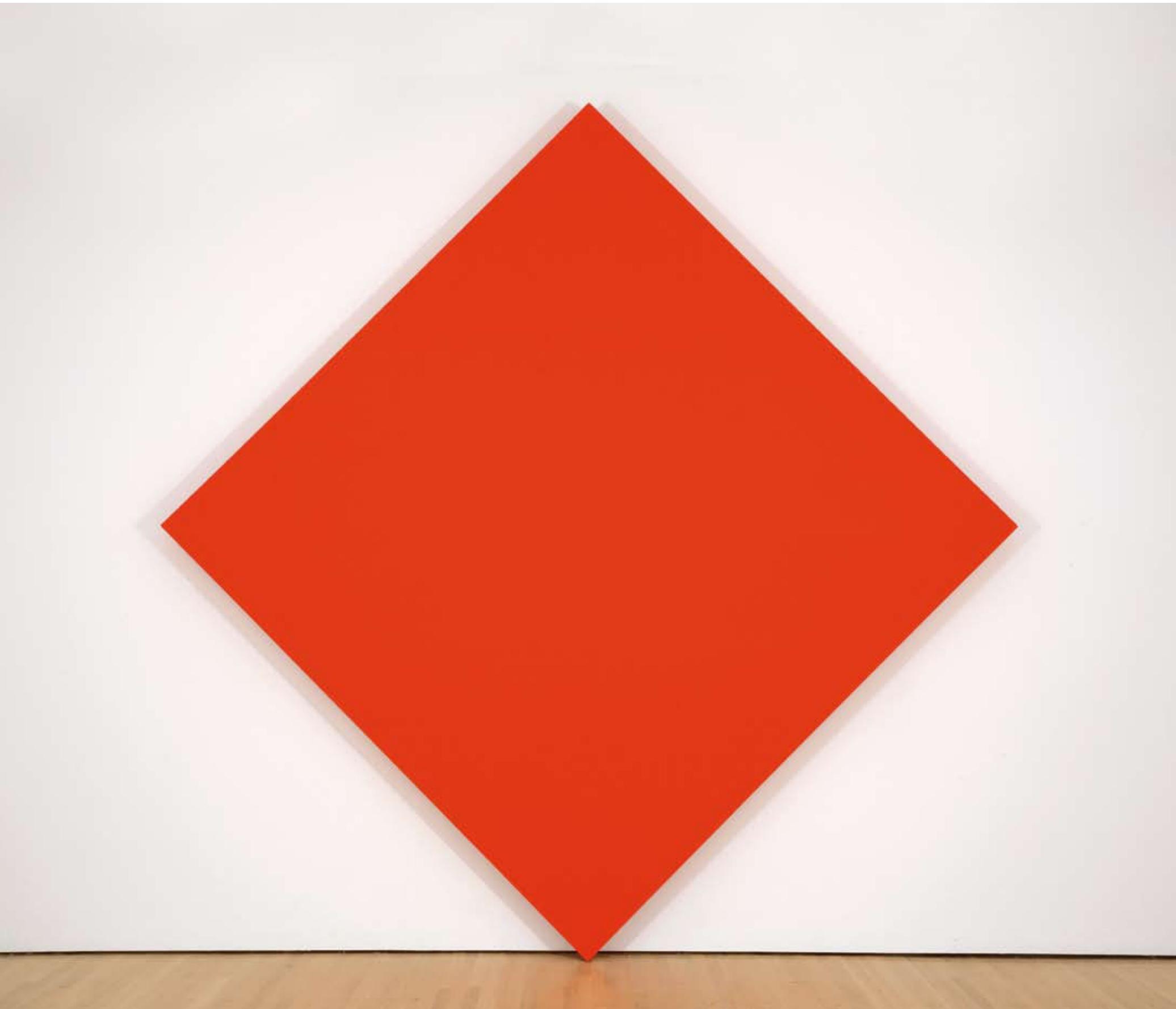
62 *Monochrome en bleu*, 1982  
Acrylique sur toile, 305,5 × 122,5 × 16 cm



61 *Losange Kudriashev*, 1982  
Acrylique sur toile, 388,5 × 388,5 × 11 cm

PAGES SUIVANTES

63 *Triptyque toile et sable*, 1983  
Acrylique sur toile, 3 éléments de 269,5 × 183 × 10,8 cm







64 *Polychrome double en brun et kaki*, 1984  
Acrylique sur toile, 2 éléments de 278,5 x 125 x 13,2 cm

PAGES SUIVANTES

65 *Conditionnel polychrome mauve-vert-rouge*, 1984  
Acrylique sur toile, 275 x 76 x 10,7 cm

66 *Polychrome pourpre-violet*, 1984  
Acrylique sur toile, 274,8 x 76,5 x 10,7 cm

68 *Espace mnémonique*, 1984-1986  
Acrylique sur toile, 12 éléments de 254 x 59 x 11 cm







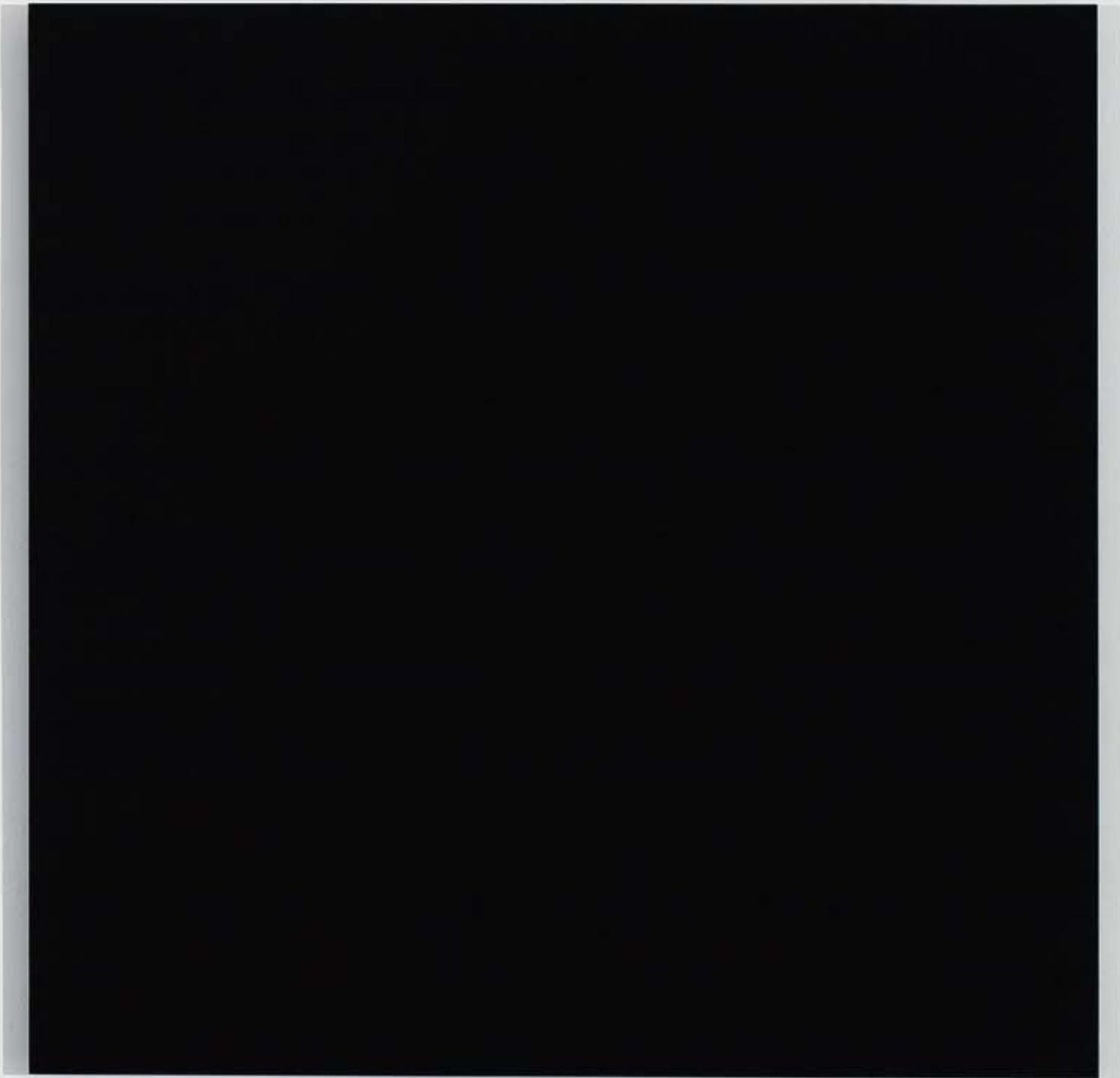


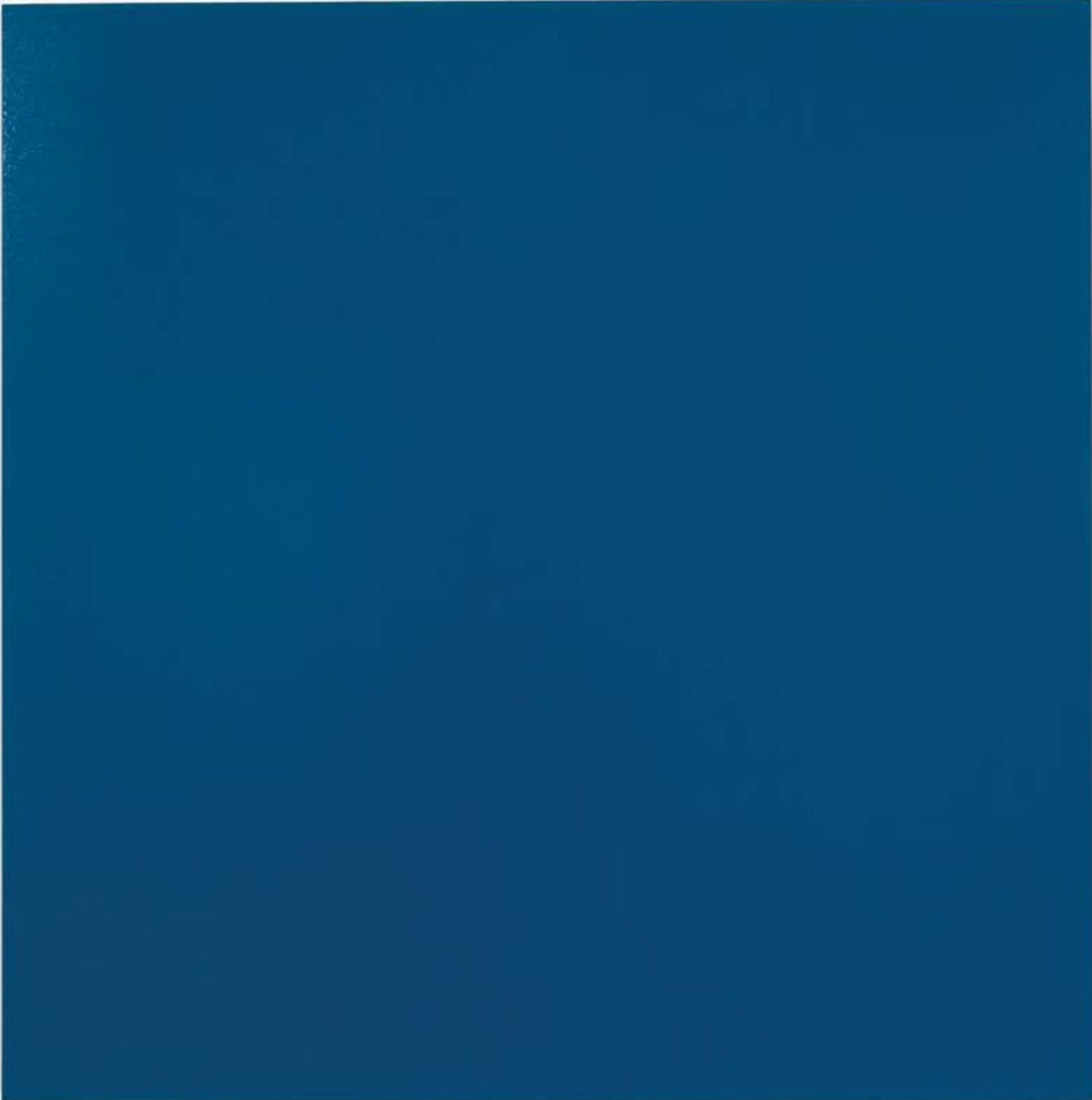














PAGES PRÉCÉDENTES

69 *Double écran chromatique blanc et noir*, 1990  
Acrylique sur aluminium, 2 éléments de 121,8 × 121,8 cm

70 *Égypte (Bi-chrome en bleu et bleu)*, 1991  
Acrylique sur aluminium, 2 éléments de 152,4 × 152,4 cm

71 *La Croix suprématiste*, 1991  
Acrylique sur aluminium, 366 × 366 cm



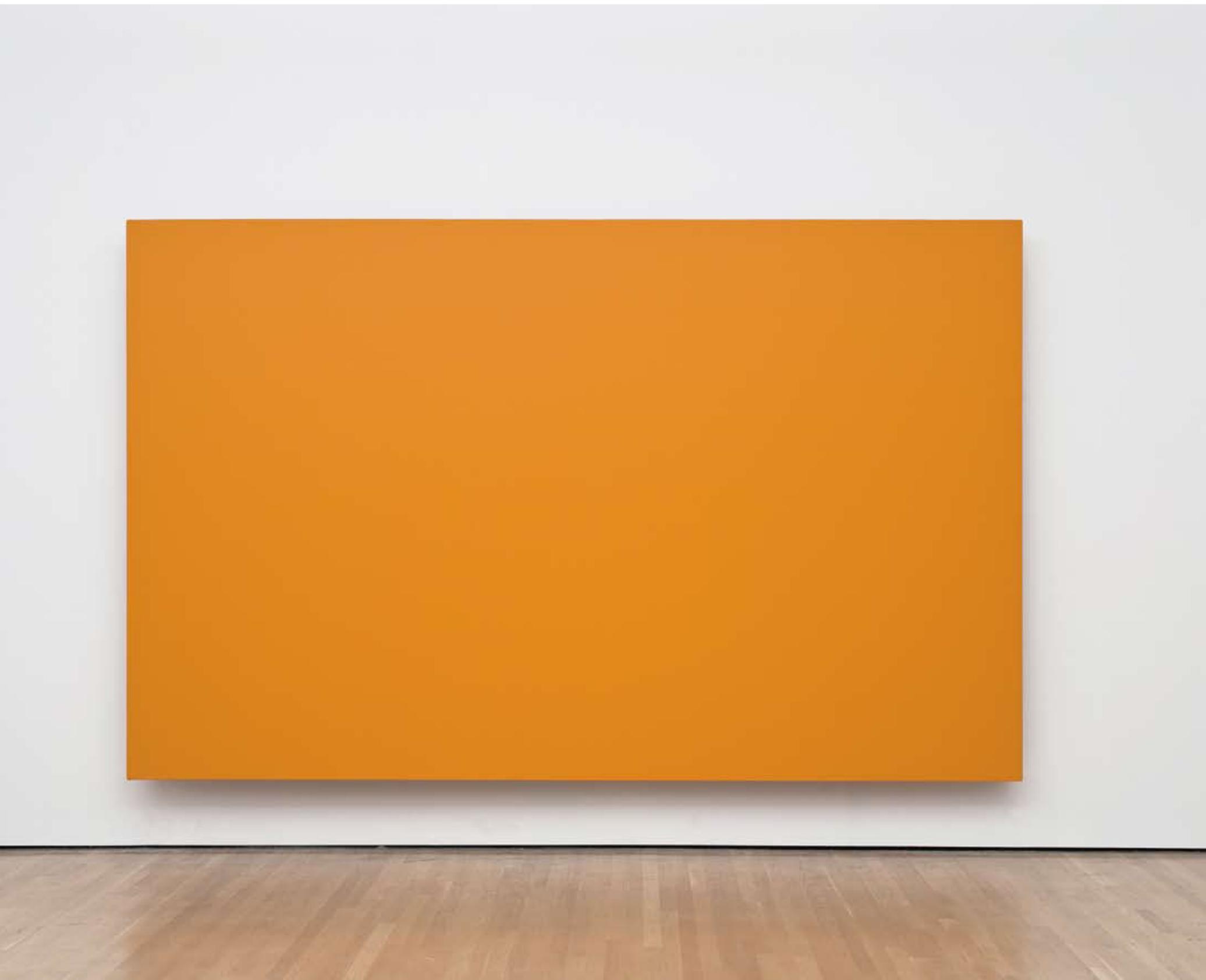
73 *Ailleurs*, 1993  
Acrylique sur toile, 259 x 419 cm



74 *Nord*, 1993  
Acrylique sur toile, 259 x 420 cm



75 *Giallo Caloroso*, 1994-2001  
Acrylique sur toile, 214 × 345,5 cm



76 *Céphéide* 13-12-96, 1996  
Acrylique sur toile, 173 x 259,5 cm



77 *Céphéide* 23-12-96, 1996  
Acrylique sur toile, 173 × 259,5 cm

PAGES SUIVANTES

78 *Double Céphéide mai-juin* 1997, 1997  
Acrylique sur toile, 2 éléments de 173 × 260 cm







79 *Blanc-noir*, 1998  
Acrylique sur toile, 285 x 285 cm



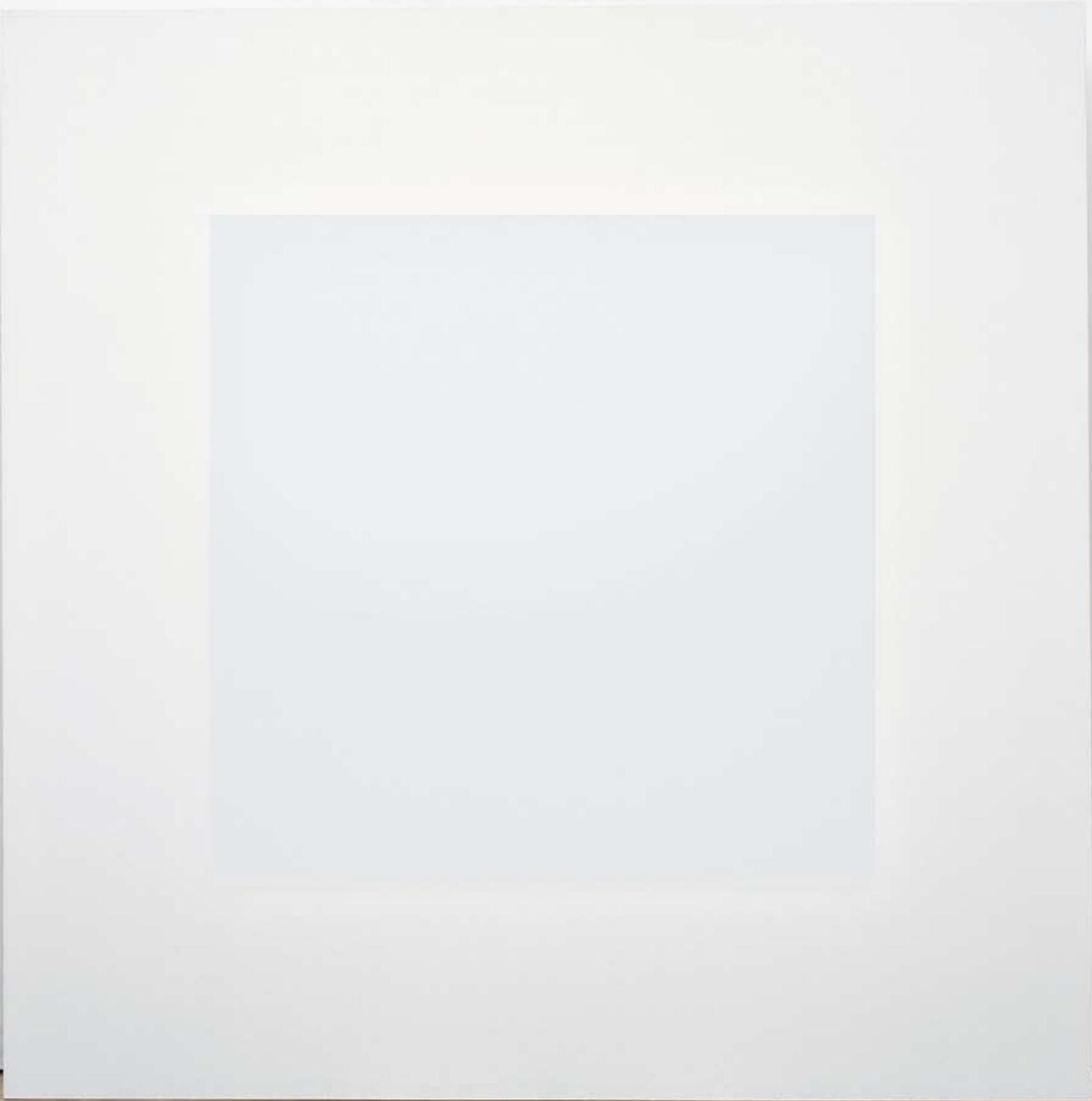
83 *Carrés noir et gris*, 2004  
Acrylique sur toile, 285 x 285 cm



86 *Carrés blancs*, 2005  
Acrylique sur toile, 285 x 285 cm

PAGES SUIVANTES

80 *Sextyque*, 2000-2001  
Acrylique sur toile, 6 éléments de 284,5 x 315 cm





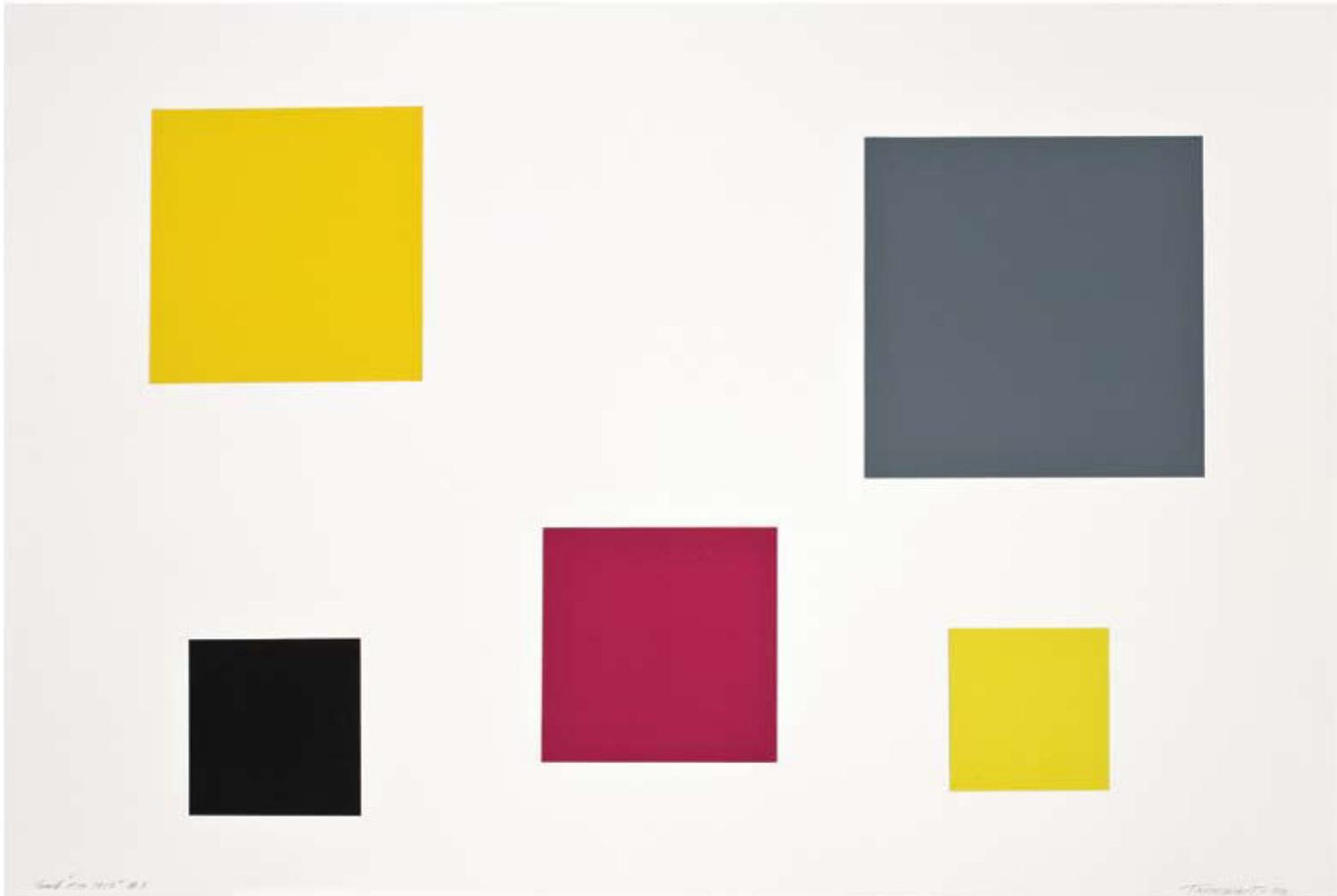


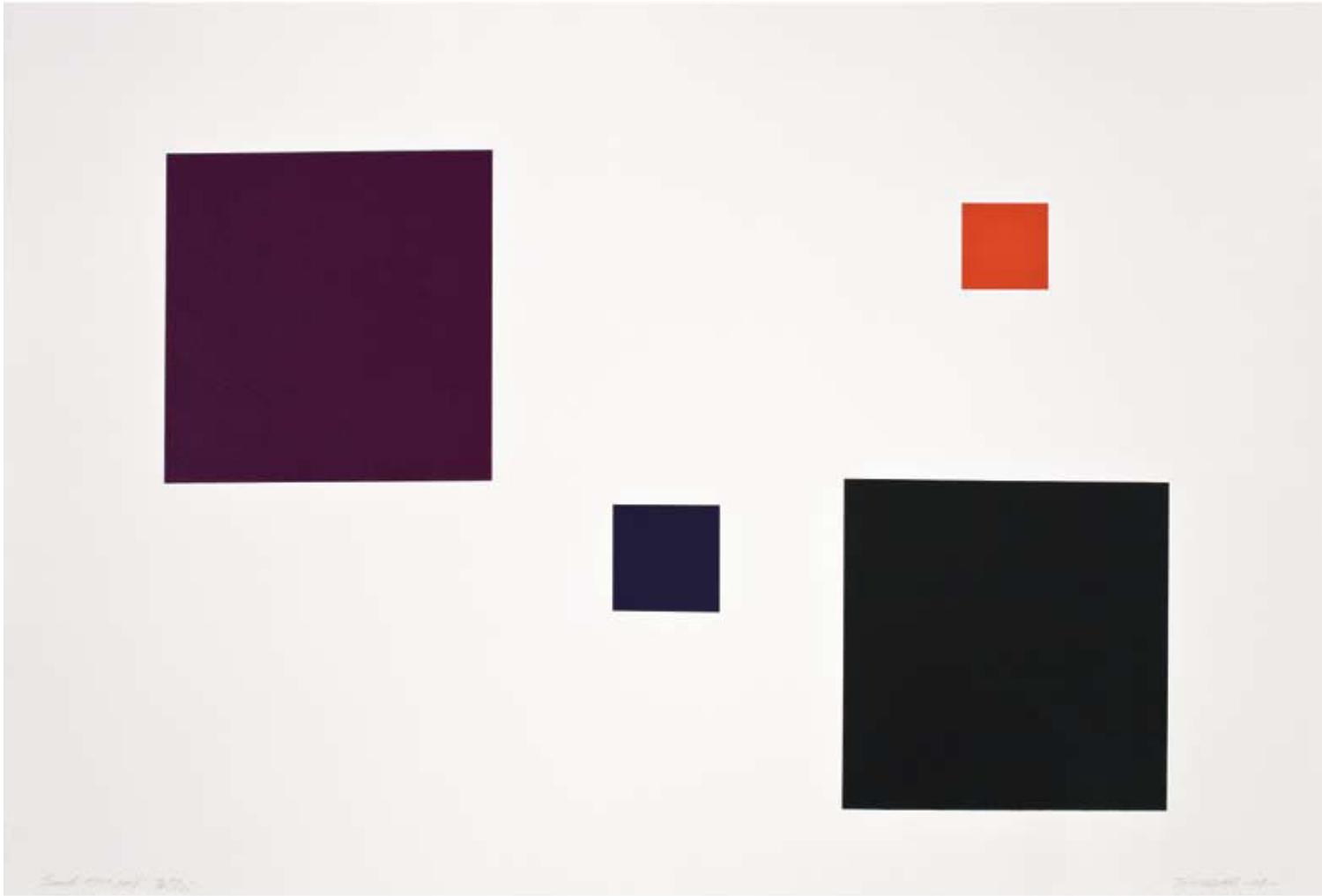


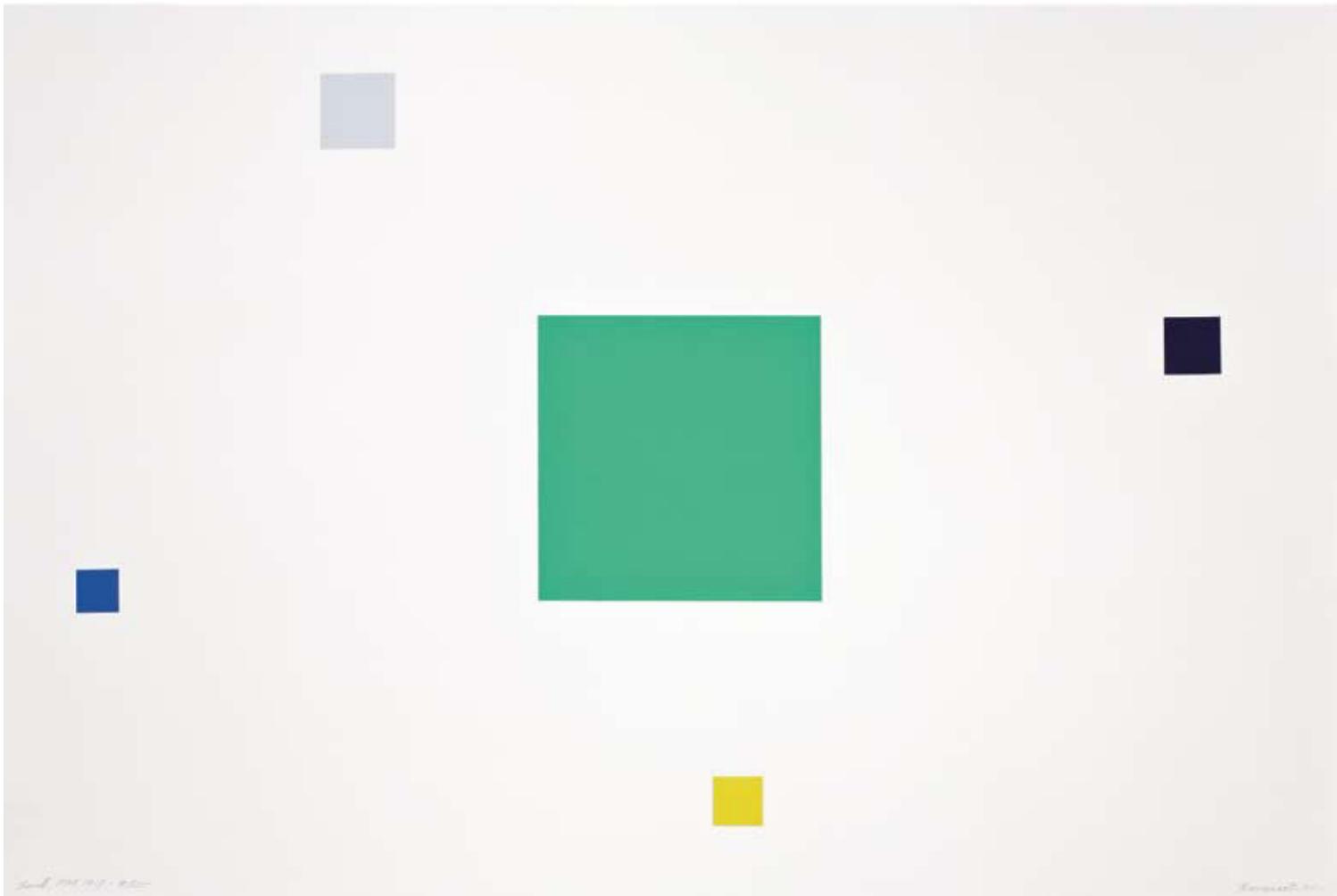


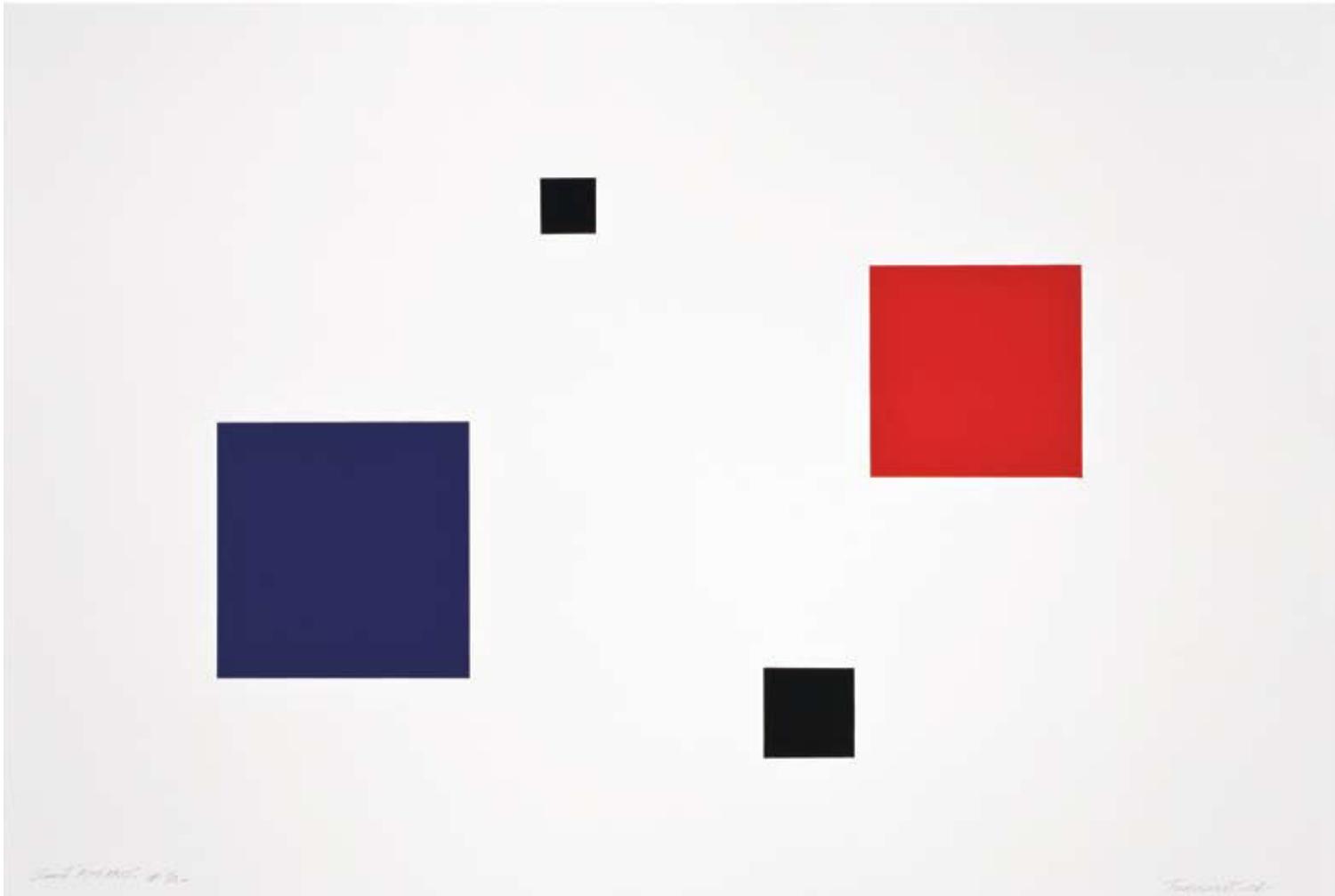












PAGES PRÉCÉDENTES

- 82 *Suite «PM 1917» #1*, 2003  
Collage (acrylique sur papier Arches), 81 × 121,5 cm
- 84 *Suite «PM 1917» #32*, 2004  
Collage (acrylique sur papier Arches), 81 × 121,5 cm
- 87 *Suite «PM 1917» #50*, 2005  
Collage (acrylique sur papier Arches), 81 × 121,5 cm
- 89 *Suite «PM 1917» #80*, 2006  
Collage (acrylique sur papier Arches), 81 × 121,5 cm

- 81 *Modulateur de lumière n° 3*, 2001-2003  
Acrylique sur aluminium, 284,5 × 183 × 62 cm



88 *Modulateur luso-chromatique bleu*, 2005  
Acrylique sur aluminium, 284 × 142 × 160 cm

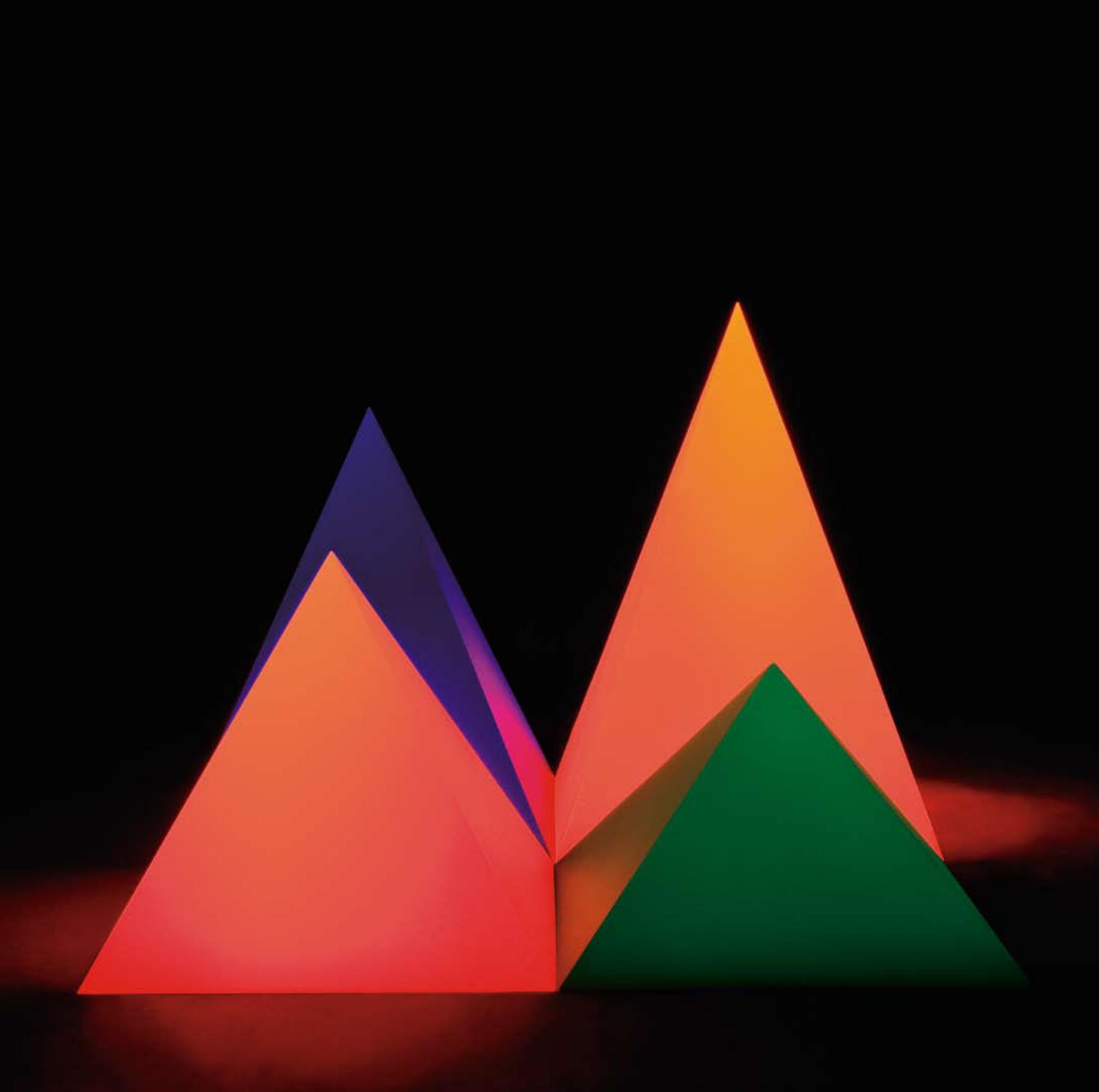


90 *Modulateur luso-chromatique orange*, 2008  
Acrylique sur aluminium, 284 x 140 x 128 cm



91 *L'Œuvre au noir*, 2008

Acrylique sur aluminium, 4 éléments :  
150 x 107 x 107 cm ; 126 x 107 x 107 cm ;  
90 x 107 x 107 cm ; 67 x 106 x 106 cm







Chronologie

- 1932-1947** Naît à Montréal, le 23 décembre 1932. Fils d'Albéric Tousignant (1895-1975) et de Gilberte Hardy-Lacasse (1898-1980), il est le plus jeune d'une fratrie de sept enfants. À l'école, seuls les cours de dessin et de géométrie l'intéressent.
- 1948** Entre à la School of Art and Design du Musée des beaux-arts de Montréal. De tous ses professeurs (Arthur Lismer, Jacques de Tonnancour, Louis Archambault, Marian Scott...), Gordon Webber est celui qui aura une influence décisive dans l'orientation de sa carrière. Ancien élève de Laszlo Moholy-Nagy, peintre, architecte et ardent défenseur de l'abstraction, Webber s'avère aussi un excellent pédagogue. Au près de lui, Tousignant n'apprend pas seulement le design mais découvre l'art d'avant-garde et s'initie aux théories de l'art moderne, en particulier à celles du Bauhaus.
- 1950** Peint ses premières abstractions.
- 1951** Se rend à Paris. Fréquente (très brièvement) l'Académie de la Cloison d'Or et l'Académie Ranson. S'il apprécie ses visites au Louvre, au Musée de l'homme et au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, il est profondément déçu de la production picturale française de l'heure. Seuls les travaux de Hans Hartung, Robert Delaunay et Pierre Soulages, de même que Cézanne, Matisse, Mondrian et les Néo-plasticiens, trouvent crédit à ses yeux.
- 1952** Revient à Montréal et gagne sa vie à faire du design de meuble.
- 1954** Fréquente le café L'Échourie (54, avenue des Pins O., Montréal), un lieu de rencontre et d'exposition où convergent Robert Blair, Ulysse Comtois, Jean Goguen, Guido Molinari et Jean-Paul Mousseau (entre autres).
- 1955** Produit une série de tableaux tachistes *all-over* où la couleur s'affirme progressivement comme élément structurel. *Pastilles cosmiques*, *Les Taches*, *Les Asperges* et *Septimale* (datés de 1955) font partie de ce corpus.
- Mars** Expose à L'Échourie, 13 toiles tachistes datées de la fin de l'année 1954 et du début de 1955.
- Mai** Participe à l'exposition d'ouverture de la galerie L'Actuelle, à Montréal (28 mai–23 juin 1955). Co-fondée par Molinari et Fernande Saint-Martin (assistés par Blair et Tousignant), L'Actuelle est la première galerie dédiée à l'art non-figuratif au Canada (1955-1957).
- Durant l'année, il produit des encres et amorce une série d'aquarelles tachistes (1955-1956).
- 1956** Formation du groupe Espace dynamique. Tousignant, Molinari, Goguen (plus tard remplacé par Luigi Perciballi) et Denis Juneau soutiennent une approche plus radicale du géométrisme abstrait tel que défini par les Plasticiens (Louis Belzile, Jauran, Fernand Toupin, Jean-Paul Jérôme).
- Produit une série de tableaux *hard-edge* peints à l'émail pour automobile sur toile de lin.
- Février** Expose *Frontale* (1956, sous le titre : *Peinture*), à la première exposition de l'Association des artistes non-figuratifs de Montréal. L'événement a lieu au restaurant Hélène-de-Champlain, situé sur l'île Sainte-Hélène, à Montréal (27 févr.–3 avril 1956). Tousignant participera à la plupart des expositions de l'AANFM, jusqu'en 1960.
- Juin** Présente neuf toiles *hard-edge*, dont *Le Lieu de l'infini* (refait 1969), *Paranoïde*, *Hypnose*, *L'Intrusion*, *Les Affirmations*, *Hommage à Van Gogh* et *Oscillation* à la galerie L'Actuelle (1<sup>er</sup>–15 juin 1956).
- Réalise *Monochrome orangé* (1956, refait 1969), alors que son exposition est en cours.
- Septembre** Expose deux toiles à la Parma Gallery, à New York, dans le cadre d'un projet d'échange d'expositions avec la galerie L'Actuelle (*Duo Exhibition Canada / United States*, 21 sept.–12 oct. 1956).
- Entre 1956 et 1958, Tousignant produit plusieurs œuvres sur papier où il explore la problématique des tableaux exposés à L'Échourie.



1



4

DU 1<sup>er</sup> AU 15 JUIN  
VERNISSAGE VEND. 9 HRS.  
GALERIE L'ACTUELLE  
278 SHERBROOKE OUEST  
TOUS LES JOURS  
DE 12.00 A 7.00 HRS. P.M.  
SAUF LES LUNDIS

**TOUSIGNANT**

2

JUNEAU MOLINARI PERCIBALLI TOUSIGNANT

EXPOSITION DU 26 SEPTEMBRE AU 15 OCTOBRE

**E S P A C E D Y N A M I Q U E**

OUVERT: LUNDI AU VENDREDI DE 2 A 6 HRS ET DE 8¼ A 10¼ HRS P.M.

GALERIE DENYSE DELRUE 2080 CRESCENT SAMEDI: 11 HRS A.M. A 6 HRS. P.M. VERNISSAGE LE 26 SEPTEMBRE A 9 HRS P.M.

5

Canada

**DU** EXHIBITION

United States

3

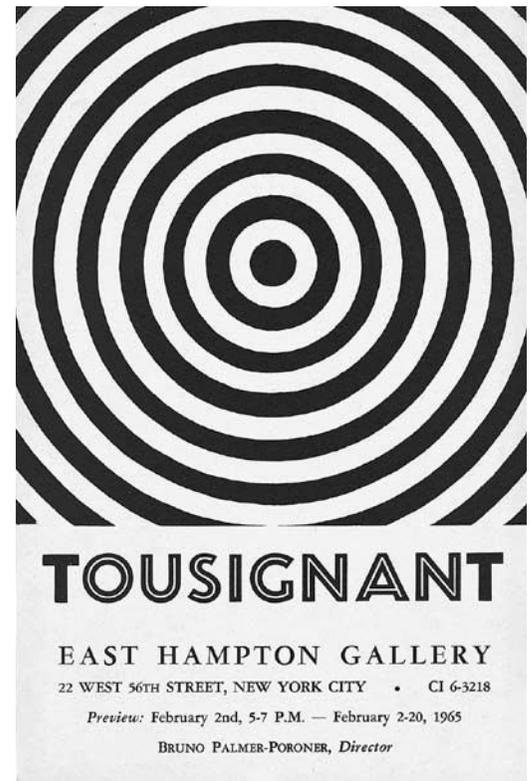
1 Claude Tousignant, vers 1957. Archives personnelles Claude Tousignant. 2 Carton d'invitation de l'exposition *Tousignant*, galerie L'Actuelle, Montréal, 1956. Fonds documentaire de la Médiathèque du MACM. 3 Couverture du feuillet de l'exposition *Duo Exhibition Canada/United States*, galerie L'Actuelle, Montréal; Parma Gallery, New York, 1956. Fonds documentaire de la Médiathèque du MACM. 4 18 membres de l'Association des artistes non-figuratifs de Montréal, 1957; de gauche à droite à partir du bas: L. Belzile, G. Webber, L. Bellefleur, F. Toupin, F. Leduc, A. Jasmin, C. Tousignant, J.-P. Mousseau, G. Molinari, J.-P. Beaudin, M. Barbeau, R. Millet, P. Ewen, R. Giguère, P. Landsley, P. Gauvreau, P. Bourassa et J. McEwen. Photo: Louis Thursby Jaques, collection Antoine Blanchette, Lanoraie. 5 Carton d'invitation de l'exposition *Espace dynamique*, Galerie Denyse Delrue, Montréal, 1960. Fonds documentaire de la Médiathèque du MACM.



7



6



8

6 Exposition *Guido Molinari* – *Claude Tousignant*, Galerie XII, Musée des beaux-arts de Montréal, 1961. Archives personnelles Claude Tousignant. 7 Exposition individuelle à la Galerie du Siècle, Montréal, 1964. Fonds Yvan Boulerice, Médiathèque du MACM. 8 Carton d'invitation de l'exposition *Tousignant*, East Hampton Gallery, New York, 1965. Fonds documentaire de la Médiathèque du MACM.

- 1957 Mai** Aquarelles de Tousignant et calligraphies de Molinari à la galerie L'Actuelle (7–19 mai 1957).  
Produit, entre 1957 et 1958, des abstractions géométriques affichant de nets contrastes chromatiques et où la diagonale domine. *Horizontale rouge* (1957, refait 1976), *Le Trapèze noir* (1957, refait 1984) et *Polygone rouge* (1958) sont représentatives de ce corpus.
- 1959 Janvier** Exposition *Art abstrait*, présentée à l'École des beaux-arts de Montréal (12–27 janv. 1959). Tousignant est représenté par trois tableaux incluant *Verticales jaunes* (1958, refait 1969).  
**Automne** Réalise, entre 1959 et 1961, des peintures inspirées de Mondrian, telles *Lecture circonférentielle* et *Marginalisation* (datées de 1961). Parallèlement à ce corpus, il entreprend une série de reliefs, de sculptures et de constructions spatiales en bois peint qui s'inscrivent dans la même filiation. *Petite sculpture blanche* (1960) et *Cristallisation* (1960-1961) sont représentatives de ce travail.
- 1960 Avril** Participe au 77<sup>e</sup> *Salon annuel du printemps* du Musée des beaux-arts de Montréal (8 avril–8 mai 1960). Tousignant exposera aux *Salons* de 1961 à 1965, ainsi qu'en 1968.  
**Septembre** Présente un tableau de même qu'une sélection de reliefs et de constructions spatiales à l'occasion d'une exposition du groupe Espace dynamique à la Galerie Denyse Delrue, à Montréal (26 sept.–15 oct. 1960).
- 1961 Avril** Expose en compagnie de Molinari, à la Galerie XII du Musée des beaux-arts de Montréal (7–23 avril 1961). *Petite sculpture blanche* (1960) et *Cristallisation* (1960-1961) font partie de la sélection.
- 1962** Rencontre marquante avec le tableau *Abraham* (1949) de Barnett Newman, au Museum of Modern Art, à New York.  
Développe, entre 1962 et 1963, un ensemble de tableaux *soft-edge* (série dite de *Chambly*) exécuté dans une palette restreinte et incluant les motifs du cercle, du carré ou du rectangle (*Électrolysation* et *Le Carreau jaune*, datés de 1963).  
**Février** Obtient le premier prix au *Salon de la Jeune Peinture* de l'École des beaux-arts de Montréal.  
**Juin** Participe à l'exposition *La Peinture canadienne moderne : 25 années de peinture au Canada français*, présentée à Spolète, en Italie (26 juin–23 août 1962).  
**Novembre** Exposition individuelle à la Galerie Denyse Delrue.
- 1963** Amorçe une série de tableaux *hard-edge* rectangulaires ou carrés ayant un cercle plein (ou disque) pour motif central (1963-1964). *Violence lucide* (1963, refait 1994) et *La Mie de chair* (1964) sont issus de ce corpus.  
**Avril** Expose, en compagnie de Marcel Barbeau, à la Dorothy Cameron Gallery, à Toronto (*Two from Montreal*, 13–30 avril 1963).  
**Juin** Participe à la 5<sup>e</sup> *Exposition biennale de la peinture canadienne\** (12 juin–août 1963). L'événement (organisé par la Galerie nationale du Canada) est inauguré au Commonwealth Institute, à Londres.
- 1964** Entre 1964 et 1965, Tousignant subdivise le disque en cercles concentriques et crée une série de « cibles » ou « bull's-eyes » sur supports carrés ou rectangulaires. *141* (1964), *Stochastique vert, bleu, mauve, rouge* et *Interversion New York* (datées de 1965) sont représentatives de ce corpus.  
**Mai** Exposition individuelle à la Galerie du Siècle, à Montréal (25 mai–7 juin 1964). *La force est le critère de l'homme* (1963) et *Je suis Ernestin, le diamant des dames* (1964) font partie de la sélection.  
**Septembre** Se voit refuser un « bull's-eye » aux *Concours artistiques du Québec 1964*. Tousignant participera aux *Concours* de 1965, 1967, 1968 et 1970.  
**Décembre** Participe à l'exposition *Color Dynamism, Then and Now*, à la East Hampton Gallery, à New York (22 déc. 1964–9 janv. 1965).

\* L'astérisque marque une exposition itinérante.

**1965** Réalise la série des *Transformateurs chromatiques*. Ces tableaux s'inscrivent dans le prolongement des « bull's-eyes » mais affichent une adéquation de la forme et du support. La couleur y est sérialisée d'une manière plus soutenue et les cercles sont plus minces.

**Février** Expose une sélection de « bull's-eyes » incluant *Optimum* (1964), à la East Hampton Gallery (2–20 févr. 1965).

Participe à l'exposition *The Responsive Eye\**, présentée au Museum of Modern Art, à New York (23 févr.–25 avril 1965). Cette manifestation contribue à la reconnaissance du courant « op » sur la scène internationale et à la « consécration » de Tousignant comme peintre « optique ». Bien que l'accueil réservé à l'op art soit mitigé dans les milieux de l'art, on assiste néanmoins, à la suite de cette exposition, à sa popularisation fulgurante, notamment aux États-Unis, où plusieurs expositions sont organisées entre 1965 et 1966, et dans lesquelles on retrouve des œuvres de Tousignant : *OP from Montreal* (Fleming Museum, University of Vermont, Burlington) et *1+1=3: An Exhibition of Retinal and Perceptual Art* (University of Texas, Austin et Houston), entre autres.

**Mai** « *Collages* » de Tousignant, Molinari et Jacques Hurtubise à la Galerie du Siècle (17–29 mai 1965).

**Juin** Participe à la *Sixième Exposition biennale de la peinture canadienne 1965\** (4 juin–22 août 1965), un événement organisé par la Galerie nationale du Canada et inauguré dans ses espaces.

**Septembre** Représente le Canada à la *VIII<sup>e</sup> Biennale\** de São Paulo (4 sept.–30 nov. 1965).

**Automne** S'installe à New York pour quelques mois.

**Décembre** Expose des « bull's-eyes » et des *Transformateurs chromatiques* à la East Hampton Gallery (28 déc. 1965–15 janv. 1966).

En cours d'année, sa lecture de l'œuvre *Here II* (1965), de Barnett Newman, transforme sa compréhension de la sculpture.

**1966** Élabore la série des *Gongs*. Dans ces tableaux circulaires, le nombre de couleurs est réduit et la surface du plan est divisée le plus souvent en quatre anneaux chromatiques dans lesquels s'inscrivent des bandes plus minces, d'égale largeur.

**Novembre** Expose une quinzaine de *Transformateurs chromatiques* et de *Gongs* à la Galerie du Siècle (12 nov.–2 déc. 1966).

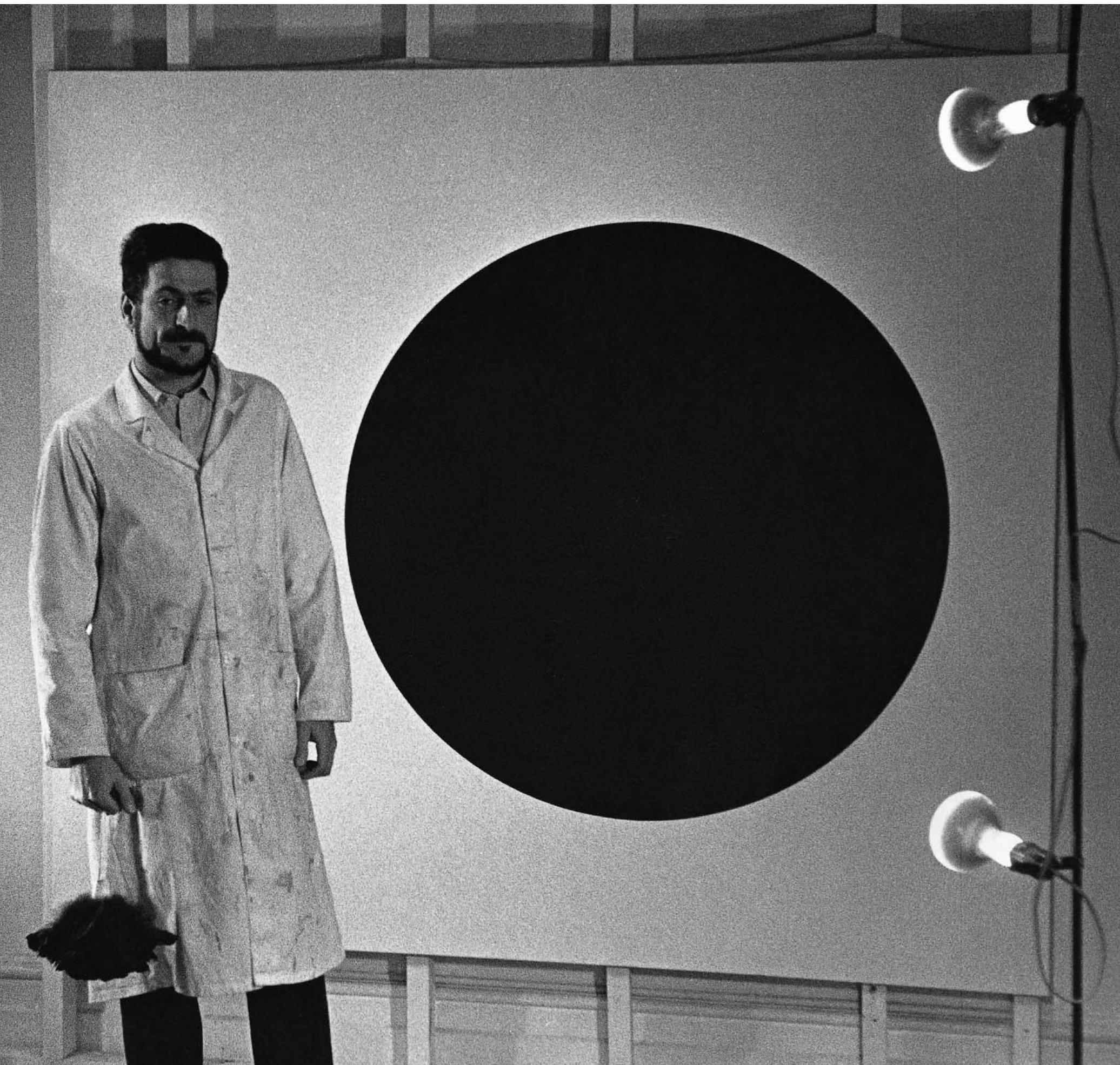
**1967** Amorçe la série des *Accélérateurs chromatiques* (1967-1968). Dans ces toiles circulaires, la structure sérielle des couleurs (réduites à une gamme de sept par tableau) se complexifie. Tousignant y exploite plusieurs permutations possibles au moyen de séries chromatiques intercalées.

**Mai** Participe à l'exposition *Nine Canadians* au Institute of Contemporary Art de Boston (19 mai–21 juin 1967).

**Juillet** Obtient pour son *Gong – 88*, le « Premier prix de la section peinture » à *Perspective '67*, une exposition-concours organisée par l'Art Gallery of Ontario, à Toronto (8 juill.–10 sept. 1967).

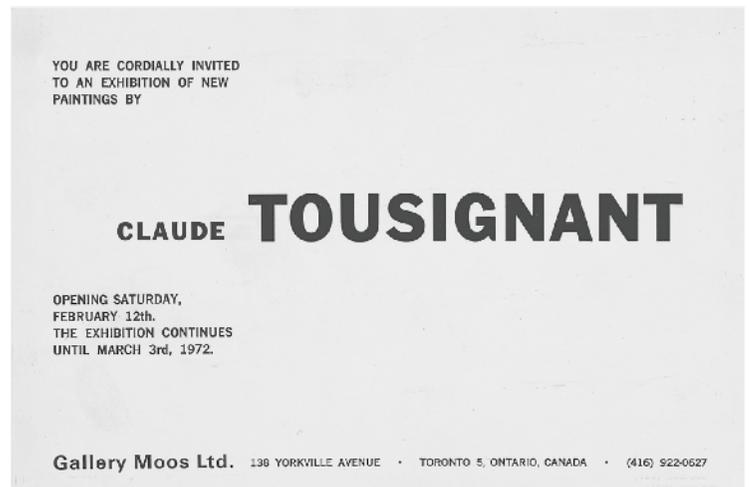
**Novembre** Exposition rétrospective du groupe *Espace dynamique 1956-1967* à la Galerie du Siècle (7 nov.–5 déc. 1967). Durant l'année, Tousignant travaille à la réalisation de *Hommage à Barnett Newman* (1967-1968), une sculpture en trois éléments liée aux *Accélérateurs chromatiques*

Ses œuvres sont également visibles dans plusieurs expositions collectives à caractère historique, organisées notamment dans le cadre des célébrations du centenaire de la Confédération canadienne et de l'Exposition universelle de Montréal : *Peinture vivante du Québec : 1966 : Vingt-cinq Ans de libération de l'œil et du geste* (Musée du Québec), *La Peinture au Canada* (Pavillon du Canada, Expo 67), *Trois Cents Ans d'art canadien\** (Galerie nationale du Canada) et *Panorama de la peinture au Québec 1940-1966* (Musée d'art contemporain, Montréal), entre autres.





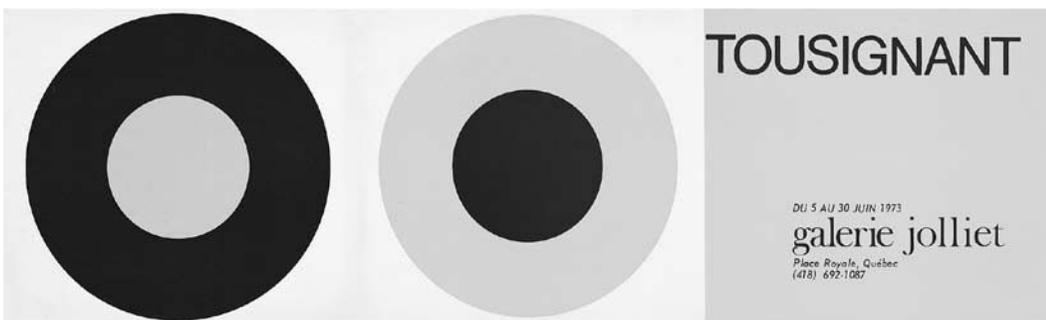
10



11



12



13

**10** Vernissage de l'exposition *Tousignant*, Galerie du Siècle, Montréal, 1968; de gauche à droite: Y. Gaucher, G. Molinari, C. Tousignant, J. Hurtubise. Archives personnelles Claude Tousignant.

**11** Carton d'invitation de l'exposition *Claude Tousignant*, Gallery Moos, Toronto, 1972. Fonds documentaire de la Médiathèque du MACM.

**12** Claude Tousignant dans son atelier (boulevard Saint-Laurent), Montréal, été 1976. Photo: Charlotte Rosshandler.

**13** Carton d'invitation de l'exposition *Tousignant* à la Galerie Jolliet, Québec, 1973. Fonds documentaire de la Médiathèque du MACM.

- 1968** Produit, entre 1968 et 1969, un ensemble de peintures ovales et elliptiques. *Ovale* et *La grande ligne perdue* (datées de 1969) sont représentatives de ce travail.
- Janvier** Participe à *Canada Art d'aujourd'hui\**, une exposition inaugurée au Musée national d'art moderne de la Ville de Paris (12 janv.–18 févr. 1968).
- Participe à *Seven Montreal Artists\**, un événement inauguré à la Hayden Gallery du Massachusetts Institute of Technology, à Cambridge (24 janv.–18 févr. 1968).
- Mars** Expose à la Galerie du Siècle (5–31 mars 1968), *Hommage à Barnett Newman* (1967-1968) de même que sept *Accélérateurs chromatiques*, dont *Accélérateur chromatique 96 #3* (1968).
- Juillet** Participe à la *Septième Biennale de la peinture canadienne* (5 juill.–1<sup>er</sup> sept. 1968), organisée par la Galerie nationale du Canada.
- Août** Envoi de cinq tableaux incluant *Gong 64* (1966) à *Canada 101*, une exposition présentée au Edinburgh College of Art (18 août–7 sept. 1968). Assiste au vernissage à Édimbourg où il rencontre sa futur épouse, Judith Terry.
- Octobre** Expose 13 *Accélérateurs chromatiques* ainsi qu'une peinture elliptique de grand format intitulée *Odalisque* (1968) à la Gallery Moos, à Toronto (29 oct.–11 nov. 1968).
- 1969** Développe la série des *Diagonales* (1969-1972). Dans ces diptyques et polyptyques monumentaux, les bandes concentriques s'inscrivent sur de longs supports elliptiques (*L'un et l'autre*, 1970), les divers éléments sont agencés au mur à l'oblique. Parallèlement à cette production, Tousignant réalise, entre 1969 et 1971, des diptyques circulaires de plus petit format (*Double quatre-vingt-un*, 1970) qui amorcent une simplification des relations des bandes concentriques de chaque élément.
- Mai** *Claude Tousignant : œuvres récentes*, à la Galerie Sherbrooke, à Montréal (1<sup>er</sup>–14 mai 1969). Le corpus est constitué de maquettes, de collages, de dessins et de peintures ovales, dont *Mobius* (1969).
- Septembre** Deux tableaux, *Horizontales orange, jaune, jaune* (1956, refait 1967) et *Chromatique 72 n° 1-3-68* (1968), sont inclus dans *Forme-couleur\** (5 sept. 1969–6 nov. 1970), une exposition itinérante organisée par Galerie nationale du Canada.
- 1970** **Janvier** Participe à l'exposition *Grands formats : treize artistes de Montréal*, au Musée d'art contemporain, à Montréal (22 janv.–15 févr. 1970).
- Mi-avril** Expose des œuvres récentes, incluant un tableau ovale et un triptyque diagonal, à la Galerie Jolliet, à Québec.
- Juin** Expose *Monochrome orangé* (1956, refait 1969) dans le cadre de *Peinture québécoise 1948-1970*, une exposition présentée dans l'ancien pavillon de l'Australie à Terre des Hommes, à Montréal (12 juin–7 sept. 1970).
- Septembre** Participe à *3-D Into the '70s: Aspects of Sculpture\**, une exposition organisée et mise en circulation en Ontario par l'Art Gallery of Ontario. L'événement est inauguré à la McMaster University Art Gallery de Hamilton (18 sept.–10 oct. 1970). En cours d'année, ses œuvres sont également visibles dans d'autres expositions collectives, dont *Panorama de la sculpture au Québec 1945-1970\** (Musée d'art contemporain, Montréal).
- 1971** **Février** Participe à l'exposition *49th Parallels: New Canadian Art\**, inaugurée au John and Mable Ringling Museum of Art, à Sarasota (14 févr.–21 mars 1971).
- 1972** Développe, entre 1972 et 1977, une série de diptyques et polyptyques circulaires grand format à deux ou trois bandes concentriques, dont *Titane cadmium* et *Cadmium quinacridone* (datés de 1975) sont représentatifs. Dans cette production, Tousignant délaisse les couleurs fluorescentes et opte pour des teintes plutôt minérales.

**Février** Exposition individuelle d'œuvres récentes, incluant des sérigraphies et un triptyque de la série *Diagonales*, à la Gallery Moos (12 févr.–3 mars 1972).

**1973 Janvier** Rétrospective *Claude Tousignant\**, inaugurée à la Galerie nationale du Canada (12 janv.–11 févr. 1973) et présentée dans douze autres institutions de prestige au pays (dont le Musée d'art contemporain à Montréal, la Vancouver Art Gallery, l'Art Gallery of Ontario), et au Centre culturel canadien, à Paris. Le corpus initial comporte une quarantaine de toiles assorties d'une dizaine d'aquarelles et de gouaches réalisées entre 1951 et 1972. Un album de sérigraphies est publié pour l'occasion. Tirée à 36 exemplaires, l'édition originale est formée de 14 estampes qui illustrent la trajectoire picturale de Tousignant. La présentation à l'AGO (30 nov. 1974–12 janv. 1975) inclut des œuvres récentes, dont *Quadriptyque* (1973) et *Sculpture* (1974-1977).

**Février** Présentation de l'« album-rétrospective » de Tousignant et de l'album *Noir/Blanc 1956* de Molinari au Centre culturel canadien, à Paris (1<sup>er</sup> févr.–10 mars 1973).

**Mai** Expose des tableaux récents et des sérigraphies de l'« album-rétrospective » à la Galerie B, à Montréal (22 mai–15 juin 1973).

**Juin** Expose cinq diptyques circulaires à la Galerie Jolliet, à Québec (5–30 juin 1973).

**Août** Obtient le Prix de l'Institut Canadien de Rome.

**Automne** Se rend en Italie. Durant son séjour, il produit un ensemble de maquettes en vue de la réalisation d'une série de peintures environnementales. *Sculpture* (1974-1977) s'inspire d'une esquisse exécutée lors de ce voyage.

**1974 Été** Revient à Montréal.

En cours d'année, il est lauréat du prix Victor-Martyn-Lynch-Staunton.

**1975 Mars** Participe à l'exposition *Peintres canadiens actuels\** (*The Canadian Canvas*), organisée par Time Canada et inaugurée à Montréal, au Musée d'art contemporain (16 janv.–16 févr. 1975).

**1976 Mai** Expose aux Waddington Galleries, à Montréal (12 mai–3 juin 1976), des sérigraphies et tableaux de 1975, dont *Diox-Azo*, *Quina-Betanaphthol*, *Titane cadmium* et *Cadmium quinacridone*, de même que quatre sérigraphies de 1973.

**Juin** Naissance de sa fille Isa.

**Octobre** *Claude Tousignant: "Sculptures"*, à la Forest City Gallery, à London, Ontario (2–20 oct. 1976).

En cours d'année, il est nommé Officier de l'Ordre du Canada.

**1977 Mai** Exposition *Claude Tousignant: A Survey Exhibition*, à l'Art Gallery of Windsor (8 mai–19 juin 1977). *Le Carreau bleu* (1960), *Gong 96* (1967), *Double quatre-vingt-un* (1970) et *Quadriptyque rouge* (1973) sont du nombre de la trentaine d'œuvres exposées.

**1978** Amorçe une série de diptyques circulaires monumentaux à deux ou trois bandes chromatiques dont plusieurs éléments feront l'objet d'une exposition au Musée d'art contemporain (Montréal), en 1980. Les « cibles » à deux bandes donnent l'impression de « cercles bordés ». *7-78-102* (1978) et *5-80-78* (1980-1981) font partie de ce corpus.

Parallèlement à cette production, Tousignant entreprend un ensemble de grands monochromes sur toile ou « picto-sculptures » (1978-1982). *Monochrome cramoisi* et *Monochrome jaune (Hommage à Erik Satie)* (datés de 1981) de même que *Monochrome en bleu* et *Losange Kudriashev* (datés de 1982) sont issus de ce corpus.

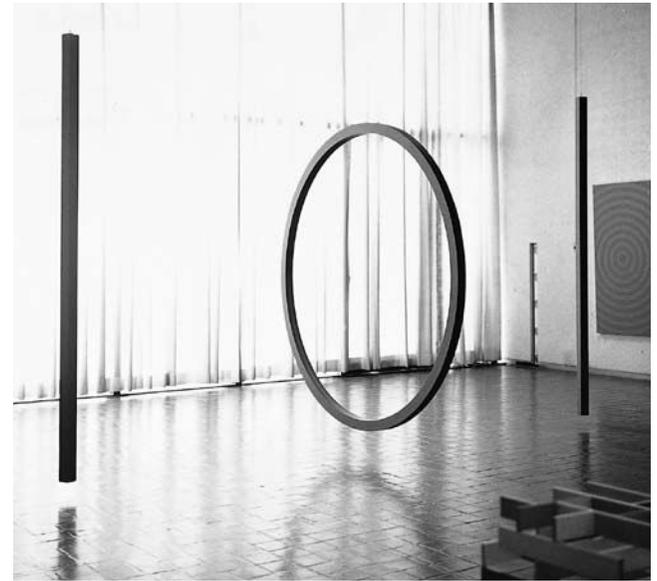
**Novembre** Expose le monochrome *Sculpture double 102" en rouge ou Rouge* (1978) au Musée d'art contemporain (Montréal), dans le cadre du volet réservé à la sculpture de l'exposition *Tendances actuelles au Québec* (14 déc. 1978–14 janv. 1979).

**Décembre** Naissance de sa fille Zoë.

Durant l'année, deux sculptures sont présentées à la Galerie nationale du Canada, dont *Sculpture* (1974-1977).



14



15



16



17



18

**14** *Rétrospective Claude Tousignant* (organisée par la Galerie nationale du Canada), Musée d'art contemporain, Montréal, 1973. Archives personnelles Claude Tousignant. **15** *Rétrospective Claude Tousignant* (organisée par la Galerie nationale du Canada), Musée d'art contemporain, Montréal, 1973. Fonds documentaire de la Médiathèque du MACM. **16** Claude Tousignant, Rome, 1974. Archives personnelles Claude Tousignant; photo: Andrew Morland. **17 et 18** *Rétrospective Claude Tousignant* (organisée par la Galerie nationale du Canada), Art Gallery of Ontario, Toronto, 1974-1975. Archives personnelles Claude Tousignant.



19



20



21



22

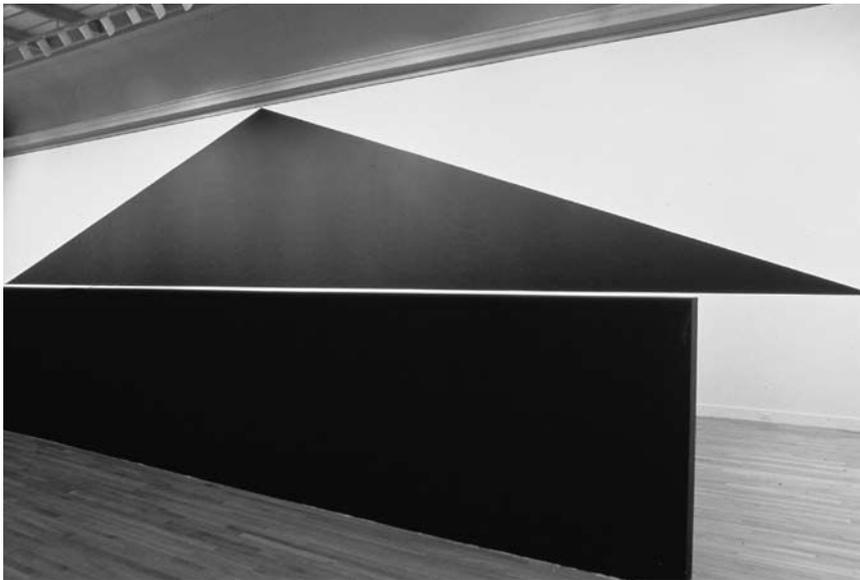
**19** Exposition *Peintres canadiens actuels (The Canadian Canvas)*, Musée d'art contemporain, Montréal, 1975. Fonds documentaire de la Médiathèque du MACM. **20** Décoré Officier de l'Ordre du Canada par l'Honorable Jules Léger, Gouverneur général du Canada, Ottawa, 1976. Archives personnelles Claude Tousignant; photo: John Evans Photography. **21** Exposition *Claude Tousignant: A Survey Exhibition*, Art Gallery of Windsor, 1977. Archives personnelles Claude Tousignant; photo: AGW. **22** Claude Tousignant devant l'un des diptyques de l'exposition *Claude Tousignant: diptyques 1978-1980*, Musée d'art contemporain, Montréal, 1980. Fonds Yvan Boulerice, Médiathèque du MACM.

- 1979 Été** Produit quelques séries d'œuvres sur papier dont certaines rappellent la peinture à l'encre Ch'an (peinture bouddhiste développée sous les dynasties Song et Yuan en Chine).  
Durant l'année, Tousignant présente un bilan de son œuvre gravé à la Galerie Graff, à Montréal.
- 1980 Juin** Réalise un polyptyque de sept éléments intitulé *La Rochelle*, dans le cadre du *Symposium : Peinture contemporaine du Québec*. L'événement a lieu au Musée du Nouveau Monde, à La Rochelle (20 juin–2 juill. 1980).  
**Septembre** *Claude Tousignant : diptyques 1978-1980*, au Musée d'art contemporain à Montréal (18 sept.–2 nov. 1980).
- 1982 Janvier** *Claude Tousignant : Sculptures*, au Musée des beaux-arts de Montréal (15 janv.–21 févr. 1982). Le corpus rassemble 20 œuvres, dont deux installations éphémères, *419* et *420* (datées de 1981-1982), qui font grande impression dans le milieu des arts visuels montréalais.  
**Septembre** Présente « *Une exposition* », à la Galerie Graff (23 sept.–27 oct. 1982). Treize grands panneaux de plexiglas bleus suspendus au plafond forment l'installation.
- 1983** Développe une série de tableaux simples, diptyques et polyptyques regroupés sous le titre *Polychromes* (1983-1987). Dans ces œuvres tridimensionnelles, les faces latérales du support arborent des couleurs différentes de celle du plan frontal. Les polyptyques *Faux vacuum* (1985) et *Espace mnémonique* (1984-1986) sont deux pièces majeures de ce corpus.  
Réalise sept grands *Ensembles* dits « néo-suprématistes » où plusieurs éléments géométriques et monochromes sont assemblés contre le mur et au sol.
- 1985 Janvier** Expose neuf *Polychromes* à la Galerie Graff (24 janv.–19 févr. 1985).  
Réalise, en cours d'année, une petite série d'œuvres (encre, acrylique, graphite et collage sur carton) en hommage à Seurat.
- 1986** Entame la *Suite Wittgenstein*. Ces œuvres sur papier sont réalisées entre 1986 et 1994.
- 1987** Amorçe la série des *Écrans chromatiques* (1987-1995). À la différence des *Polychromes*, ces peintures monochromes sur feuilles d'aluminium aux couleurs mates et unies s'affirment comme objets bidimensionnels, comme surfaces peintes plutôt qu'objets colorés.  
**Mars** Expose neuf *Polychromes* dont *Espace mnémonique* (1984-1986), *Conditionnel polychrome mauve-vert-rouge* et *Polychrome pourpre-violet* (datés 1984) au 49th Parallel, à New York (7–28 mars 1987).  
**Juin** Expose une sculpture de granit rose intitulée *Palimpseste sur la pierre tombale de Mies van der Rohe* (1987), lors de l'exposition *Elementa Naturae* (7 juin–6 sept. 1987). L'événement a cours sur le site extérieur du Musée d'art contemporain (Montréal), à la Cité du Havre.
- 1989** Entreprend une série de *Reliefs* (1989-1991). Ces œuvres d'aluminium peint agencent des panneaux monochromes de couleurs différentes au fini mat (*La Croix suprématiste*, 1991). Certains éléments du corpus se veulent des hommages, tels *Cézanne*, *Matisse* et *Malévitch* (datés de 1990).  
**Septembre** « *Rétrospective* » Claude Tousignant, à la galerie Waddington & Gorce, à Montréal (27 sept.–19 oct. 1989). Quinze tableaux, dont *Rouge* (1958), *Horizontale rouge* (1957, refait 1976), *Écran chromatique AL-7* (1988) et *Crucial* (1989), pointent des temps forts de sa production.  
**Novembre** Reçoit le prix Paul-Émile-Borduas.
- 1991 Mars** Participe à l'exposition *Abstract Practices I: Delavalle, Evans, Poldas, Tousignant*, présentée à The Power Plant, à Toronto (15 mars–16 juin 1991).  
En parallèle, il expose des *Reliefs* et des œuvres sur papier à la Drabinsky Gallery, à Toronto (*Claude Tousignant: New Paintings*, 16 mars–3 avril 1991).

- 1992** Durant l'année, ses œuvres sont visibles dans différentes expositions collectives dont *La Sculpture au Québec 1946-1961 : naissance et persistance* (Musée du Québec) et *La Crise de l'abstraction au Canada : les années 1950\** (organisée par le Musée des beaux-arts du Canada et inaugurée au Musée du Québec).
- 1993** Entame une série de très grands monochromes (1993-1996), tels *Voyage au bout d'un bleu* (1993), *Monochrome rouge sang* (1994), *La Fuite de Monsieur Monde* (1995) et *Sextique* (1996), le point culminant de cette production.
- 1994** **Juin** Exposition *Claude Tousignant : « Des années soixante aux années quatre-vingt-dix »*, à la Galerie d'Arts Contemporains, à Montréal (1<sup>er</sup> juin–15 juill. 1994). Une vingtaine d'œuvres de petits et moyens formats (incluant des travaux monochromes et polychromes, des *Transformateurs* et *Accélérateurs chromatiques*, des dessins, gravures et aquarelles) sont présentées. *Claude Tousignant : monochromes, 1978-1993\**, inaugurée au Musée du Québec (21 juin–27 nov. 1994). Dix-sept acryliques sur toile ou sur aluminium forment le corpus. *Espace mnémonique* (1984-1986), *La Mort de Borduas* (1988), *Bas-relief en rouge et noir* (1989) et *Malévitch* (1990) sont saluées par la critique.
- Septembre** Expose, en compagnie de Jean-Marie Delavalle et Ron Martin, à la Christopher Cutts Gallery, à Toronto (*Monochromes*, 7 sept.–1<sup>er</sup> oct. 1994). *Écran chromatique AL-17* (1988) et *Égypte (Bi-chrome en bleu et bleu)* (1991) font partie de la sélection.
- 1995** **Janvier** Exposition *Claude Tousignant – Les œuvres sculpturales (1960-1990)* à la Galerie Christiane Chassay, à Montréal (14 janv.–18 févr. 1995). *Petite sculpture blanche* (1960), *L'Œil amérindien* (1967), *Hommage à Barnett Newman* (1967-1968), *Ensemble #6* (1983) de même qu'un double *Polychrome* forment le corpus.
- Mai** Expose des œuvres récentes à la Christopher Cutts Gallery (24 mai–14 juin 1995). *Le Tombeau des regrets* (1994), *Grand écran ocre orangé* (1994, sous le titre : *Grand écran jaune-ocre-orangé*), *Le Tombeau des illusions*, *Grand écran pourpre foncé*, *Bleu nuit*, *Sun Kissed Orange*, *De la légèreté d'être* (datées de 1995) et *L'Envers de la fenêtre* (1995-1997, sous le titre : *L'Antonyme du jaune*) sont incluses dans la présentation.
- 1996** **Janvier** Figure dans l'exposition *L'Art québécois de l'estampe : 1945-1990\**, inaugurée au Musée du Québec (17 janv.–26 mai 1996).
- Mars** Entame la série des *Céphéides* (1996-1998). L'ensemble est constitué de 24 acryliques sur toile aux couleurs mates qui doivent être accrochées à une certaine distance du mur.
- Juillet** Expose *Giallo Caloroso* (1994-2001 / première version) et *Palindrome rouge* (1993) dans le cadre de l'exposition *Fire and Ice: Contemporary Canadian Geometric Abstraction*, à l'Art Gallery of Mississauga (29 juill.–12 sept. 1996).
- 1998** Produit les premiers tableaux de la série des *Bissections* (1998-1999), dont *Blanc-noir* (1998). Accrochage, au Musée des beaux-arts du Canada, de sept œuvres tirées de la Collection permanente du Musée. *Sculpture* (1974-1977), *Monochrome cramoisi* (1981), *Ensemble n° 1* (1983), de même que quatre œuvres de la *Suite Wittgenstein* forment le corpus.
- Juin** Expose *Céphéide 30 mai 1997* et *Céphéide 10 juin 1997* (datées de 1997) à la Galerie René Blouin, à Montréal, dans le cadre de *Peinture peinture* (6 juin–11 juill. 1998), un événement organisé par l'Association des galeries d'art contemporain de Montréal.
- Parution, durant l'année, de l'album *Claude Tousignant-Daniel Villeneuve*, chez Durham Press (Durham, Penn.). L'œuvre comporte une sérigraphie de chacun des artistes et est tirée à 34 exemplaires. L'édition de Tousignant compte également cinq épreuves d'artiste, trois épreuves d'atelier et une épreuve d'archive.



23



24



25

**23** Exposition *Claude Tousignant : Sculptures*, Musée des beaux-arts de Montréal, 1982. Archives personnelles Claude Tousignant. **24** Exposition *Claude Tousignant : Sculptures*, Musée des beaux-arts de Montréal, 1982 ; œuvre 419. Archives personnelles Claude Tousignant. **25** Claude Tousignant par Sam Tata, Galerie Graff, 1982 (*Painter Claude Tousignant, Montréal, 1982*. Collection Musée d'art contemporain de Montréal). **26** Exposition *Polychromes*, Galerie Graff, Montréal, 1985. Archives personnelles Claude Tousignant.

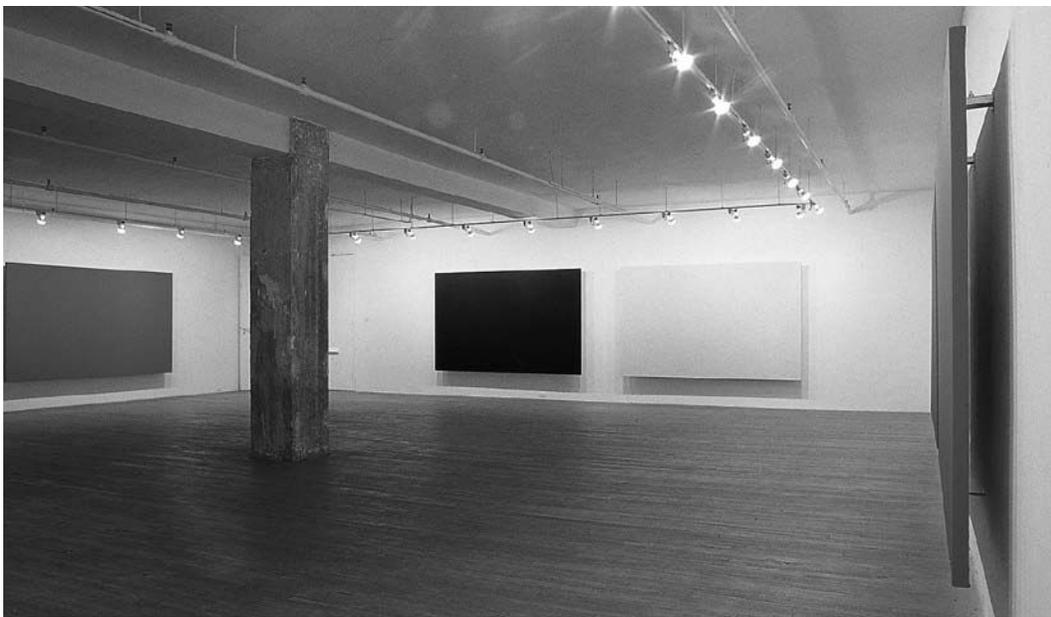


26

- 1999 Mars** Exposition à caractère rétrospectif *Claude Tousignant – Espaces-Tensions 1955-1998*, à la Galerie de Bellefeuille, à Montréal (27 mars–18 avril 1999).
- 2000** Entrepren la série des *Modulateurs de lumière* (2000- ). Chaque sculpture monochrome est un assemblage de panneaux d'aluminium de neuf pieds de hauteur peints en blanc. *Modulateur de lumière n° 3* (2001-2003) fait partie de cet ensemble annonciateur de la série des *Modulateurs luso-chromatiques* (2004- ).
- Février** *Claude Tousignant: Introspective*, aux Winchester Galleries, à Victoria (3–26 févr. 2000).
- Mars** Expose *Écran chromatique horizontal* (1991) à la Roger Smith Gallery, à New York, dans le cadre de l'exposition *Heavy Metal* (16 mars–12 avril 2000).
- 2001 Février** Fait partie de *Pleasures of Sight and States of Being\**, une exposition inaugurée à la Florida State University Museum of Fine Arts, à Tallahassee (16 févr. –1<sup>er</sup> avril 2001).
- Juillet** Expose, sous forme de panneau publicitaire, une nouvelle version d'*Intervallence spatiale* (1964) dans le cadre de *Plein ciel*, une exposition organisée par le Musée d'art urbain, à Montréal (juill. 2001–juill. 2002).
- 2002 Avril** Exposition individuelle à la Galerie René Blouin (27 avril–8 juin 2002). Présenté sous le titre *312216* (trois tableaux simples, deux diptyques et une œuvre à six éléments), le corpus regroupe : *Céphéide 4 janvier 1997*, *Céphéide 28 février 1997*, *Céphéide 6 mai 1997*, *Double Céphéide mai-juin 1997*, *Céphéide 22 septembre 1997*, *Céphéide 30 octobre 1997*, (datés de 1997), *Sextyque combinatoire* (1997-1998) et *Tableaux relationnels 15 octobre 1998* (1998).
- 2003** Entrepren la *Suite «P.M. 1917»* (2003-2006), inspiré par des œuvres que Mondrian réalise en 1917. Dans ces œuvres sur papier (96 au total), des carrés de papier monochrome de couleurs et de dimensions variables sont agencés selon des rapports géométriques irréguliers de manière à dynamiser l'espace du plan.
- 2004** Amorces la série des *Modulateurs luso-chromatiques* (2004- ). À l'instar des *Modulateurs de lumière*, ces sculptures monochromes sont un agencement de panneaux d'aluminium de neuf pieds de hauteur mais arborent des couleurs différentes (bleu, jaune, orange, etc.). *Modulateur luso-chromatique bleu* (2005) et *Modulateur luso-chromatique orange* (2008) font partie de cet ensemble évolutif.
- Janvier** *Claude Tousignant—Paintings: 1953-2003*, à la Jack Shainman Gallery, à New York (8 janv.–7 févr. 2004). Une douzaine de tableaux et 25 œuvres sur papier constituent l'accrochage.
- 2005 Janvier** Exposition *Claude Tousignant : Modulateurs de lumière et Suite P.M.*, à la Galerie Art Mûr, à Montréal (15 janv.–19 févr. 2005).
- Mai** *Trois peintures, une sculpture, trois espaces : Claude Tousignant, noir, gris, blanc*, à la Galerie Leonard & Bina Ellen, à Montréal (26 mai–9 juill. 2005). La présentation propose une réflexion sur la relation entre l'œuvre d'art, le spectateur et l'espace d'exposition.
- 2006 Novembre** Expose huit *Modulateurs luso-chromatiques* à la Galerie Art Mûr (18 nov.–21 déc. 2006).



27



28



29



30

**27** Exposition *Claude Tousignant*, 49th Parallel, New York, 1987. Archives personnelles Claude Tousignant. **28** Exposition individuelle 312216, Galerie René Blouin, Montréal, 2002. Archives personnelles Claude Tousignant; photo : Richard-Max Tremblay. **29** *Modulateur de lumière n° 3* (2001–2003), Galerie Art Mûr, Montréal, 2005. Archives personnelles Claude Tousignant. **30** Claude Tousignant et Judith Terry, Washington, 2006. Archives personnelles Claude Tousignant; photo : Zoë Tousignant.



DOUBLE 12  
18300

9/15

TOUSIGNANT

11 TER  
ARRIZEN

With a career now in its sixth decade, the sum of Claude Tousignant's artistic production tells the story of a man whose prodigious aesthetic ambition has been rivalled only by his unwavering preference for the outer limits of communication. An aesthetic of extremes—extreme simplicity, extreme lucidity and extreme beauty—Tousignant's practice has brought us again and again to a place of pure, unqualified sensation, unique and discrete, without reference to anything outside itself—in a word, to the sublime. His achievement of the anti-picture, or the non-image, has never been at the cost of either intelligence or pleasure, nor does it have much to do with iconoclasm. Indeed, of all the artists who began their career in a reductivist spirit, Tousignant, a consummate inventor, is among the least austere and the least repetitive. There is no evidence of a tortured soul in these works, nor does he appear to have any interest whatsoever in mortifying his viewer. And yet, if his general tone is positive and, paradoxically, even lively, there is nothing of the frivolous or lighthearted in this sensibility. Tousignant's aesthetic is scrupulously earnest, forthright and grown-up. It has given me both inspiration and joy since first encountering it as an art history student a quarter of a century ago. All of us at the Musée d'art contemporain are proud to have had the opportunity to bring so much of Claude Tousignant's remarkable work to the public's attention with this exhibition, the largest single-artist survey we have ever mounted.

Preferring to let his work speak for itself, Claude Tousignant ceased commenting on it many years ago. Concurrently, he began to distance his artistic practice and the logic of its evolution from the Plasticiens, a cohort with which he had been closely associated in the past. There are precious few useful comparisons to be made between his work and others that also evolved a monochromatic strategy because the great variety of positions that justify such an aesthetic gambit usually render comparisons hopelessly misleading. Even the works of his heroes Piet Mondrian and Barnett Newman are of very limited use, as they belong wholly to another age. Consequently, it is no easy task to write about Tousignant's work. This book gathers four very different essays, each covering a specific aspect of the artist's corpus. With these texts, we hope to enliven and extend the discourse surrounding Claude Tousignant's unique contribution to art history. Paulette Gagnon, Denise Leclerc and Mark Lanctôt have each contributed new and useful perspectives on this outstanding work, while the American Daniel Lanthier, whose biography bears an uncanny resemblance to my own, has taken a more unconventional approach.

We are particularly grateful to the artist for his faithful collaboration and for putting so many outstanding works from his own collection at our disposal. Many of these, including new works made specifically for the show, will be entirely unknown to the public. Of the numerous public collections that have answered our call with exceptional generosity, we should single out the Musée national des beaux-arts du Québec and the National Gallery of Canada, two august institutions that have shared our commitment to this unique artist for a great many years. Other generous lenders include our good neighbours the Montreal Museum of Fine Arts, the Leonard & Bina Ellen Gallery of Concordia University, and the Musée d'art de Joliette. As Tousignant's reputation stretches well across the country, we appealed to a number of other institutions with key works by the artist and also warmly thank the Robert McLaughlin Gallery in Oshawa, the Nickel Arts Museum at the University of Calgary and the University of Lethbridge Art Gallery for their help in ensuring the success of this retrospective.

## Painting As Nothing But Sensation<sup>1</sup>

In a complex, dynamic space, colour is an exemplary tool in the communication of emotion.<sup>2</sup> It can control impulse at the point where impulse converges naturally into abstraction. The art of Claude Tousignant is unanimously seen as a space—a density, a world—that is all about colour. Every painting is colour. And since colour leads to a deeper understanding of the immaterial, of pure sensation, the works taken together explain painting. Fruit of a continually renewed approach, the complexity of the forces operating within Tousignant's oeuvre engenders problematics that only his vast experience could resolve. The path the practice traces, composed of reflections and interrogations, of moves forward and steps back, is revealed at its clearest in a retrospective. Claude Tousignant has left his mark on the history of Québec art, on the Canadian art scene and on the international development of abstraction.

Drawing upon the production of a fifty-year career, we have assembled a powerful corpus by this singular artist. Through their successive cycles, the approximately ninety works on view reflect the remarkable coherence of a practice bred of a seemingly inexhaustible creativity. Working within the notion of abstraction, Tousignant has spent decades exploring the complexities of perception as revealed by the energetic nature of colour and its dynamization of space. As a whole, the oeuvre possesses the unique qualities of a highly structured and rigorously defined abstract practice—one whose scope is impressively and ideally displayed in the museum's galleries. Entirely without stylistic affectation, the approach combines visual perfection with total economy. And surely this is modernity's most rigorous, most authentic, most assured lesson?<sup>3</sup> The work speaks through its pure materiality, assuming the sublime flatness of a minimalist vision where colour lays down its laws as a full-fledged signifier. It is an endless inquiry into colour, a lengthy odyssey through the realm of painting.

### **Abstraction / Perception**

The route taken by Tousignant's art is so clearly drawn it seems almost predetermined. As part of the second generation of Plasticiens, one of those who felt the need for a universal language, he evolved swiftly, expressing almost from the outset his desire to escape composition through an all-over organization of the surface and an insistence on the immanent temporality of the work. The notion of abstract art evidently runs counter to representation, implying the annihilation of any relationship with the real world. Tousignant's art—through the objectivity of colour, the assertion of flatness and a use of pure geometry—entails rather the negation of the figure-ground dichotomy. Taking a global view makes it easier to plumb the intricacies of this highly structured abstract practice. Its unique qualities emerged first in

the famous *Monochrome orangé*<sup>4</sup> of 1956, subsequently in all the painting series that followed—the *Transformateurs*, *Gongs* and *Accélérateurs chromatiques*, the *Diptyques circulaires*, *Polychromes* and *Monochromes*—and finally in the sculptures. The artist has dedicated himself utterly to the depiction of an abstract world—the spectacular world of colour.

The anti-traditionalist stance he had so firmly adopted clearly underlies Tousignant's early works, which were a veritable laboratory of experimentation. He soon became a kind of epistemologist, rethinking the art of painting, and demanding the spectator's commitment to each individual work. The resulting one-on-one relationship exists principally in the aesthetic, even phenomenological experience the work provokes. Exploiting the spectator's movement through the exhibition space, particularly in relation to the various juxtapositions and fields of colour arranged therein with such geometric precision, Tousignant's work as a whole, through its fundamental equilibration of the pictorial space, questions the very nature of perception.

### **The Line that Defines the Painting**

At first, colour was anchored to the canvas surface in vertical forms and brushstrokes. As witness such 1955-1956 works as *Pastilles cosmiques*, *Les Taches*, *Septimale*, *Les Asperges* and *Verticales*, the artist was using the dynamic qualities of colour to achieve increasing levels of simplification. With the 1956 painting *L'Intrusion*, he purified his pictorial vocabulary even more radically. A number of works executed in the period that followed, including *Les Affirmations*, *Horizontales orange, jaune, jaune*, *Hypnose*, *L'Intrusion*, *Le Lieu de l'infini*, *Oscillation* and *Paranoïde*, helped define the limits of the line. Both the relation of each section to the whole and the chromatic coordination of the geometric elements within each section already invoked the notions of surface and coloured field—but also the relationship between these coloured fields. Tousignant has explained how a short while later, in a development that had its roots in the 1956 paintings, he adopted the target format.<sup>5</sup>

At this earlier point, though, the angled and sloping forms of some of the geometric paintings—*Horizontale rouge*, 1957 (remade 1976), *Polygone rouge*, 1958, *Le Trapèze noir*, 1957 (remade 1984), and *Verticales jaunes*, 1958 (remade 1969)—and the unambiguous use of the vertical and the horizontal—evident in *Lecture verticale* and *Lecture circumférentielle*, from 1961—still created the impression of a field in which the rhythmic properties of colour were not yet being fully exploited. Since the presence of any form of difference—even something as discreet as the seam that appears in *Marginalisation*, 1961, and *Le Carreau jaune*, 1963—continues to create a shift within the painting, it is ultimately this line, necessary by definition, that makes possible any transitions taking place on the surface of the canvas and that helps us understand why, twenty years later, the monochromes became essential.

The decade between 1955 and 1964 was, then, a crucial stage in the practice, a period of intense research during which Claude Tousignant developed a multiplicity of relationships between structure and colour. In 1959 he wrote: "What I wish to do is to make painting objective, to bring it back to its source—where only painting remains, emptied of everything extraneous to it—to the point at which painting is nothing but sensation."<sup>6</sup> During the 1960s he turned to new aesthetic issues. *Le Carreau jaune*, from 1963, which is probably the last soft-edge painting, executed

freehand, belongs to the so-called Chambly period. Henceforth all the works were hard-edge and calculated to make the viewer aware not only of the dynamics of perception but also of the fundamental equilibrium of the pictorial space. The artist's decisive 1962 encounter with Barnett Newman's work had the effect of corroborating his own research into colour. It was around this time that the circular form first made its appearance: *La force est le critère de l'homme*, 1963, *Violence lucide*, 1963 (remade 1994), and the magnificent *Mie de chair*, 1964, are all works that prefigure Tousignant's use of the circular format in the later major series—the *Transformateurs chromatiques*, 1965, the *Gongs*, 1965-1966, and the *Accélérateurs chromatiques*, 1967-1968.

### **The Effects of Painting**

By the mid-1960s internal divisions were becoming fewer and each work was increasingly refined. But the paintings retained a powerful prospective force, which was aimed at the conquest of the entire pictorial surface and led ultimately to a geometry focused on the polyphony of colour. Tousignant still employed the line in his circular paintings, but the vertical and the horizontal were gone. In fact, the line was now more or less virtual, serving simply to establish a boundary between the various colours. What we see in these paintings are not coloured lines on a circular surface but rather chromatic mutations and rhythmic sequences. In their relation to one another, the tones sometimes become monochrome: in the 1964 painting entitled *141*, for example, red and green vibrate into bronze, and the internal chromatic action resulting from the barely perceptible differences between different shades of this bronze transforms the work into an energy field.

The large circular paintings that followed established the notion of seriality and pushed the investigation into pure colour even further. These *Transformateurs*, *Gongs* and *Accélérateurs chromatiques* are based on the interplay of close or distant tonal values arranged successively according to a system. In the paintings of the small first series—the *Transformateurs*, executed in 1965—circular bands of equal width are subdivided into narrower bands of colour. Their basic matrix becomes the site of a sequential movement arising from a logical system; an open circle becomes a reflection on the world of colour and space. The same year saw the appearance of the well-known *Gongs* series, which includes *Gong 64*, 1966, and *Gong stochastique*, 1966. The title *Gong*, inspired by Edgar Varese's remarks about the perpetuation of a gong's sound in one of his musical compositions, struck the artist as an appropriate clue as to how these works function.<sup>7</sup> The *stochastique* element of the second title, borrowed this time from the music of Iannis Xenakis, is an allusion to the apparent randomness of the chromatic sequence. More elaborate than the *Transformateurs*, the *Gongs* are usually divided into four broad concentric circles, which are themselves subdivided into narrower binary bands of two alternating colours. The multidirectional energy that results creates the most extraordinary perceptual tension, and this dynamic, rhythmic force is transformed into the huge undulating field that is the source of the work's vitality.

In the *Accélérateurs* series, which began in 1967 and ended in December of the following year, the colours—from a wider spectrum than in the two earlier series and always totalling an uneven number—are arranged in out-of-phase

sequences. According to a strictly applied pre-planned pattern, the artist divides the whole picture plane into narrow bands of colour. There is a union of opposites between the rational mind and the unconscious, resulting in something like visual equations based on a mathematical code. *Accélérateur chromatique 96 #3*, 1968, for instance, is composed of seven different colours arranged in two series that interact according to the following pattern: A1 – B2 – C3 – A4 – B1 – C2 – A3 – B4 . . . This constantly changing combination of colours produces an optical and physical transformation that creates an effect of both distancing and convergence. This push-and-pull conjures a third dimension—that of the space between the spectator and the work—and generates a visual field that, although its real focus is the centre, forces the gaze simultaneously up and down and side to side. The overall result is a spatial phenomenon in which colours seem to advance and retreat before overlaying one another, dissolving and interweaving within the rhythmic sweep of the curve.

This treatment of colour is rooted in the artist's preoccupation with pure sensation. Unadulterated, uninhibited perception sets up a physical rhythm within the spectator that is almost like breathing. During a careful observation of the various chromatic combinations, the dynamism of the work induces a state of reflection. In the perceptual process that is triggered by the compulsion to reinvent the language of colour and to probe its qualities with intensity, the memorizing capacity of the eye and the brain actualizes a sensation and makes the viewer conscious—in the unbreachable space that separates the act of seeing from the visible, the expressible and the possible—of the subtlest of sensory experiences. Our own body in space becomes the fixed axis of endless circular movements, and these rotations reveal new perspectives and new associations. Colours appear and disappear as the circle is continually transformed.

The *Gongs* and the *Accélérateurs* employ the repeated and alternating colours that cover the canvas in different ways. But the power of the works in both series lies in their activation of the surface. The painting's circularity establishes a dialogue with the coloured bands to become a rhythmic force of enormous complexity. This is the basic schema of the target paintings, where the artist uses sensorial and cognitive experience to create a feast of colour. It soon becomes clear that the full richness of an individual colour is only revealed through its relationship with others, and this would later become the motor behind the circular diptychs (such as *Double quatre-vingt-un*, 1970, *Titane cadmium*, 1975, and *Cadmium quinacridone*, 1975). The artist reduced the number of colours in these paintings, and their binary form polarizes our attention on a comparison between the two elements and the movement from one to the other. In its quest for complementarity and balance between the two circles, our gaze strives to offset the differences and even to amalgamate them into a single chromatic reality. This perceptual impulse is a response to the intellectual need to link the different forms and colours: the second target exists to explain the first, and vice versa. Tounignant pursued this reductive process throughout the 1970s, pushing on with his exploration of colour in paintings whose composition is based on order and relational balance. In the *Diptyques* series, which includes *7-78-102*, 1978, and *5-80-78*, 1980, "colour has the last word; it gives the painter room to act and allows him to diversify a given form to the maximum—even one as restrictive as the double circle."<sup>8</sup>

With its enhanced chromatic simplicity, the oeuvre seems to attenuate the aesthetic dimension and become more like a communicational device that encompasses and acts upon the spectator, establishing a relationship whose goal is the investigation of perception through paintings that record ever more rarefied phenomena. Form and colour are now one, answerable to nothing but themselves. They acquire a scope and a tension that result in a kind of consummation, assigning the spectator a more contemplative role. Through both colour and form—form and colour interlock and mirror one another—the circular movement seems to extend beyond the surface to actually create space. While incorporating a serial system of colours, the work becomes a source of energy. Through the intensity of its chromatic expression, the rhythm and combinations of the colours the artist uses, the painting stimulates the mind and becomes a force that operates on its faculties with mysterious power. The work communes with colour and colour communes with time and space. Disclosing these inductions of cause and effect, the painter grounds form and colour within referential systems defined by space-time. In all the series, but especially in the “colour fields” of the target works and in the monochromes (see Mark Lanctôt’s essay pp. 206-214), the language of colour is controlled, mastered, eloquent.

### **The Ethics of Painting**

In its essence, Claude Tousignant’s painting practice is a meditation, a philosophical quest. None of his works is merely a colour, or a series of colours: each constitutes a phase and an affirmation of its own existence. In fact, each colour is a phase that reinforces the existence of the individual work, a transition that directs it towards its own exteriority to the point where painting itself is an infinite phase in the oeuvre as a whole. Each work is a window onto a sea of questions generated by colour, for it is through colour that the relations between painting and object are conceived, it is colour that establishes the internal coherence of the work and the connection between structure and flatness. The aim is to escape composition by structuring the entire surface and emphasizing the immanent temporality of the work. Beyond material execution and reception—the work’s relation to the artist and the viewer—this painting is an explicit investigation into its own temporality, to which individual works return again and again. To look seriously at Tousignant’s painting is to embrace the ethic of that painting, which is essentially part of the history of thought. Each piece is a veritable thought machine, a supreme site of critical thinking. It would take an arsenal of philosophical ideas to fully explain the role of the “pictorial fact” in Tousignant’s work and the plasticity of his painting. Simply, his paintings are autonomous entities that are self-defined through colour, which constitutes them and establishes their quality as objects in their own right.<sup>9</sup> Colour gives presence to the factuality of his painting.

### **Painting / Object or Sculpture**

Just how far does the painter take the articulation of colour in space? As sculptor, he mobilizes the full breadth of his aesthetic vocabulary. It is fascinating to explore colour through *Espace mnémonique*, 1984-1986—a succession of black canvases of identical height (254 cm) and width (58.5 cm), arranged within a perfectly square space. The

artist's objective here is to show how an ensemble mechanism necessarily affects the refinement of our chromatic perception and interacts congruously with the site. Accepting as an entity this group of twelve black canvases disposed in groups of three "without hierarchical structure," whose aim is "the equalization of objects and planes," inevitably forces us to "re-examine the notions of painting and sculpture."<sup>10</sup> *Espace mnémonique* becomes the object of a visual meditation that is more about approach than realization. "A work of this nature 'occurs'—is actualized—by and through the spectator's glance."<sup>11</sup> And the space inhabited by that spectator becomes an integral part of the work—just as it does in *Faux Vacuum*, executed in 1985, and *Sextyque*, 2000-2001. This last piece, an ensemble of six different-coloured elements, is presented in a space that it causes to resonate with moving colours whose interplay defies rational finiteness. The arrangement of the elements, which are placed at a certain distance from the walls, exploits the colour / surface / light / space relation to spectacular effect. The force that emanates from this ensemble has its source in the implicit relation between the disposition of the masses and the vibratory appearance and disappearance of the colours. The spirit of the site is entirely appropriated by colour. It is a work that opens up multiple possibilities for a renewal of the painting/sculpture discourse, for now the perception of an object as a painting takes on a different significance. *Sextyque* has been conceived as a field traversed by a flux of energy. The object clearly defined in space has been replaced by an evolving continuum that invades the surrounding space and extends through time. The work's mode of representation operates as follows: within an autonomous space, all the components are assembled and arranged in a state of perfect equilibrium; colour and object are perceived via the principle of complementarity that unites them, thus enabling the spectator to grasp the flatness of the coloured field in the vortex of light that illuminates the compact, solid mass of the painting.

All Tousignant's sculptures work according to the same principles as his geometric paintings, where the visual intensity of the colour is "illuminatingly" brilliant and vibrant with modulations. Like the paintings, the sculptures are simple in their construction but perceptually exceedingly complex. Defining sculpture as the art of space, Tousignant maintains that dynamic chromatic space is at least as interesting as three-dimensional space.<sup>12</sup> A counterpoint to the immateriality of his monochrome painting, sculpture, in the form of the painted object, has served as a balancing factor from the beginning of the oeuvre. *Petite sculpture blanche*, 1960, and *Cristallisation*, 1960-1961, foreshadow the recent series of large monochrome sculptures made of painted aluminum. These latter works, which employ a range of colours—examples are *Modulateur de lumière n° 3*, 2001-2003, *Modulateur luso-chromatique bleu*, 2005, and *Modulateur luso-chromatique orange*, 2008—proclaim their monumentality and act as stabilizers to the monochrome paintings. The world they create is the artist's world, as much visual as mental. It is a world where colour is diffused beyond surfaces, where colour impregnates objects (the sculptures) and morphs into a utopian space. This is not sculpture in the traditional sense, but rather coloured movements that construct and deconstruct volume. Each work is an open space, not a focal point. It is three-dimensional and plural in its rhythms and component elements. The segments of aluminum, covered in mat paint of a single colour, are arranged so as to create a series of exquisitely subtle ins and outs. Edges dissolve and colour equilibrates the surface into a plane, almost like a painting. Animating,

modulating and modifying the surface, the chroma imbues it with a palpable tension. As presence and absence echo one another, spectators are plunged into a succession of experiences that take them from colour to immateriality, from the visible to the imperceptible. Beyond scale, transcending the real world, these sculptures flood the viewer's mental space and virtually force contemplation. They offer glimpses of a mutant world where reality is notably absent.

### **The Impact of Light**

In the *Modulateurs* series, Claude Tousignant exploits an acute sense of light, capitalizing on a visual understanding of the elective affinities between colour, light, painting and sculpture. He attempts to capture the field lines of the relationship to light—light as an interaction between structuring masses—through the structuring of the surface that is actuated by the impact of the light. This is especially evident in *L'Œuvre au noir*, 2008, where colour has the effect of amplifying structure, and structure of amplifying colour. Here, the painter sculpts: painting is put to brilliant use in a work made iridescent and stamped by light, a work whose intangibility enthralls. It consists of four painted pyramids—with bases of identical format but of varying heights—arranged on the floor of a dark room; transformed by the lighting, the different forms and colours can be experienced from a number of viewpoints. The spectator's gaze is submerged in an ensemble of objects, each consisting of a coloured field bathed in chromatic opacity. The light merges into the surface while infusing it with colour and immateriality. In this juxtaposition of pyramidal forms, the artist takes us to the very frontiers of the physiological and psychological apprehension of a group of colours (yellow, red, blue and green), and in so doing expands our perceptual experience. This sculpture is about light, the quality of light that reveals the depths of colour and subtly alters the outlines of form. It becomes a site of almost hypnotic power, where concave and convex blend; it graphically illustrates the fusion between sculpture and object, light and painting; it is an experiment conceived within and bounded by a square but the product of the parameters of creative equations governing the visible realm. Painting nourishes sculpture, sculpture nourishes light. It is a synthetic work that is the site of an ineffable perceptual field; in its gradual shift from the material to the immaterial it isolates the particular state of consciousness that results from a total immersion in colour shaped by the tonalities of light.

### **An Eidetic Vision of Colour**

Claude Tousignant extends the boundaries of abstract art by presenting a magisterial synthetic vision of colour and creation. If we situate his practice in a broad art historical context, we realize that his works are part of a new era, as iconic in their way as those of Paul-Émile Borduas. Pursuing the concretization of his eidetic vision since the 1950s, Tousignant has profoundly altered our way of experiencing colour. His painting, rooted in the object, traverses space, impregnating and stamping it with the indelible trace of colour. Colour is his way of expressing ideas, the foundation of his painting, its very essence. The artist can be described as a thinker who communicates his ideas through painting<sup>13</sup> but also as someone who, because of the way he has approached painting over the past fifty years,

occupies a uniquely significant position. Aside from the indisputable role it plays in highly structured abstract art, this many-faceted oeuvre is extraordinarily powerful. In its quest for the absolute, it has had an unequivocal and decisive impact on the history of contemporary art.

[Translated by Judith Terry]

**1** This title is inspired by a statement made by the artist in 1959, quoted below. Claude Tousignant, "Pour une peinture évidentielle," in *Art abstrait*, manifesto published on the occasion of the exhibition held at the École des beaux-arts, 1959, n.p. **2** Henri Matisse wrote: "I have used colour as a means of expressing my emotions." See *Écrits et propos sur l'art* (Paris: Éd. Hermann, 1992), p. 204 (trans.). **3** The concept of modernity, now considered obsolete, is used here as it was in the context of the 1950s and 1960s. As Jacques Rancière has written: "Pictorial modernity would be the return of painting to its essence: coloured paint and a two-dimensional surface." *Le partage du sensible* (Paris: Éd. La fabrique, 2000), p. 38 (trans.). **4** Considered to be the first Canadian monochrome, this work was lost, remade in 1969 and first exhibited

in 1970. **5** See Claude Tousignant, "Quelques précisions essentielles," in *Peinture canadienne-française (débat)* (Montréal: Les presses de l'Université de Montréal, 1971), p. 83. **6** Claude Tousignant, "Pour une peinture évidentielle" (see note 1, above) (trans.). **7** James D. Campbell, *Charged Spaces, 1955-1998* (Montréal: Galerie de Bellefeuille, 1999), p. 10. **8** France Gascon, "Tousignant: la couleur incluse," in *Claude Tousignant: diptyques 1978-1980* (Montréal: Musée d'art contemporain, 1980), n.p. (trans.). **9** In the artist's own words, their "qualité d'objet singulier." See *Claude Tousignant* (New York: 49th Parallel, 1987), pp. 19 and 29. **10** Normand Thériault, *ibid.*, p. 23. **11** *Ibid.* **12** Claude Tousignant, *ibid.* **13** As René Magritte so aptly said of himself.

## Colour Speaks

This retrospective exhibition of works by Claude Tousignant provides a unique opportunity to explore a corpus of exceptional abstract works that are the product of a flawlessly rigorous artistic journey and an unparalleled determination rooted in a kind of aesthetic asceticism.

The potential of abstraction was one of the driving forces behind 20th-century art. The various forms of European geometric abstraction that had sprung up before and during the 1914-1918 war, including Suprematism and Russian Constructivism, the Analytic Cubism of Picasso and Braque, and the Dutch De Stijl movement, which had been followed by such between-the-wars groups as Cercle et carré and Abstraction-Création, were reincarnated at the end of the second world conflict—in both Europe and America—in a positive explosion of creative energy. By the 1950s the French Groupe Espace, whose motto was “Plastique d’abord” (Plastic First), had begun publishing its views in *Art d’aujourd’hui*, a magazine accessible at the time to members of Montréal’s art milieu. From this point on, the influence of geometric abstraction was worldwide, and it began serving as a springboard towards new and fertile horizons.

Since the 1940s Montréal’s art scene had been possessed of its own powerfully dynamic creative force, with ambitions to match. A prominent group, the Automatistes, even came to see themselves as operating at the cutting edge of Western art.<sup>1</sup> But their leader, Paul-Émile Borduas, somewhat chastened by a 1953-1956 sojourn in New York, where he was able to observe first-hand the accomplishments of some of the best U.S. artists, clear-sightedly readjusted this view.<sup>2</sup>

The 1953 exhibition *Place des artistes* signalled the emergence in Montréal of a newly geometric abstract trend that countered the reigning automatism. The movement was consolidated in 1954 with an exhibition held at the Tranquille bookstore by the group known later as the “first” Plasticiens. The following year these artists—Jauran, Toupin, Jérôme and Belzile—produced a manifesto, which they declaimed publicly on February 10, 1955, during a group exhibition held at the café L’Échourie. It stated that their artistic goal was the reduction of painting “to its ‘plastic facts’: tone, texture, forms, the resulting unit (the painting), and the relations between elements.”<sup>3</sup> Another of their objectives was to rid their work of the symbolic content found in “superrational” automatist painting,<sup>4</sup> which they considered “romantic,” and to this end they turned for their model to the Dutch painter Piet Mondrian, who had been associated with the De Stijl movement.

The only member of the Automatistes to take up geometric abstraction was Fernand Leduc, and his 1955 conversion can be seen as a symbol of the power shift from automatism to plasticism. During the second half of the 20th century, geometry, which was used to create the system of perspective that had served in painting

since the Renaissance to develop a three-dimensional space, became the principal tool by which this space was deconstructed. The ultimate aim, supported by an intellectual discourse of considerable theoretical sophistication, was the creation of a new pictorial space. It was against this backdrop that there emerged a second wave of Montréal Plasticiens, the best known of whom are Guido Molinari and Claude Tousignant.<sup>5</sup>

Between 1948 and 1951 Tousignant attended the Montreal Museum of Fine Arts' School of Art and Design, then under the directorship of Arthur Lismer. The most challenging courses on offer were those given by Gordon Webber, one of the first artist-teachers in Montréal to opt for any form of abstract art—let alone geometric abstraction. Webber had received his training at the School of Design in Chicago, Moholy-Nagy's American continuation of the German Bauhaus. Basing his pedagogical approach on the Bauhaus's innovative methods, Webber encouraged his students to explore the dynamic properties of colour and the nature of materials. He advised Tousignant to pursue his studies at Black Mountain College, in North Carolina, under Josef Albers—a former Bauhaus professor whose teaching focused on strategies of visual perception that provoked new ways of looking. Not in a position to follow this excellent advice, Tousignant nonetheless travelled to France in the fall of 1951. Though unimpressed by the Academies he visited in Paris during his five-month stay, he made the rounds of the galleries and museums, where he found himself most drawn to the paintings of Hans Hartung and the latest Matisse.

The small 1951 painting entitled *Ussimimique*, which the artist considers his first abstract work, is a composition of sharply juxtaposed areas of light and dark that, with an expressive approach carrying overtones of the sublime, is like a microcosmic version of a painting by Clyfford Still. In speaking of *Ussimimique*, Tousignant himself has referred to a painting by an earlier American artist whose works have been retrospectively compared to Still's: the jagged forms of Augustus Vincent Tack's *Dune* (about 1930; Museum of Modern Art, New York), which create a similar kind of imaginary topography.

In 1953 and 1954 Tousignant executed a number of tachist works featuring large dabs of colour, assembled and juxtaposed. Several other artists working in this post-Automatiste period, including Robert Blair, Ulysse Comtois, Jean McEwen and Rita Letendre, were also practising a Montréal version of tachism, which involved imposing a certain compositional order on spontaneous painterly gestures. Then, in 1955, Tousignant's colours suddenly became purer and brighter—as witness *Les Asperges*, whose longitudinal forms stand out brilliantly against a white ground. In May of that year Guido Molinari and Fernande Saint-Martin opened the country's first artist-run non-figurative art gallery, L'Actuelle, thereby injecting new energy into Montréal's art scene. During the two years that the gallery remained open, Tousignant presented two exhibitions.

Nineteen fifty-six proved to be a pivotal year for the artist: "At that time I presented an exhibition of hard-edge paintings that I consider, along with Molinari's show of the same year, to be one of the most revolutionary gestures to have been made in international painting."<sup>6</sup> The artist had, indeed, moved swiftly from steadily enlarging the expressive tache to employing areas of flat, hard-edge colour. And thanks to exchanges between L'Actuelle and the Parma Gallery, Tousignant's work was shown and noticed for the first time in New York.<sup>7</sup>

Like the first Plasticiens and Molinari, Tousignant stressed the importance of Mondrian as a fundamental reference for their generation.<sup>8</sup> The artist said: “I am confronting (in a similar but not imitative way) the problem that I believe is the most important in contemporary painting and the only really evolutionary one—the one posed by Mondrian. Like Webern in music and Einstein in physics, Mondrian has successfully proved the definitive non-determination of the object or particular element.”<sup>9</sup>

At the structural level, the Cubists and Mondrian had imposed the grid. In the work of Mondrian’s successors, the small areas of colour within the grid, which in his *Broadway Boogie Woogie*—painted in 1942-1943—create a pulsating effect, would mutate into colour fields. The impact of these changes on the development of art would not be fully understood until some years later. In the remark cited above, Tousignant mentions another concept that is central to Mondrian’s work—non-determination, or randomness. The term, which describes a kind of predictable uncertainty, is borrowed from the language of probability calculation but also from music theory, which supplies a number of other notions invoked frequently by the artist, including rhythm, chromaticism and vibration. Contemporary classical music has always served as a source of enlightenment to abstract painters.

The 1956 painting *Frontale*, a key work that remained a wellspring of Tousignant’s subsequent production, was shown for the first time at the inaugural exhibition of the Association des artistes non-figuratifs de Montréal. Founded in February-March of that year, the association was a reflection of the growing number of artists working in the abstract mode. What strikes the viewer first with this work is the extreme frontality of the picture plane, a characteristic of a painting by Sam Francis that had impressed Tousignant when it was exhibited at L’Actuelle in early 1956.<sup>10</sup> A deep blue veil of variable transparency covers the surface, which has been reduced formally to this element and a strip of yellow running vertically up the left side. By pushing the same logic radically further in another 1956 painting, *Paranoïde*,<sup>11</sup> and in the other bi-, tri- and poly-chromatic works exhibited at L’Actuelle in June of that year, Tousignant was striving to make the spectator’s sensation of pure colour, in the full range of its properties, even more direct.

But Tousignant even became dissatisfied with his chromatically binary paintings. Later, he would say: “Today, I believe that whenever there is more than one visual plane on a surface there is necessarily an element of figuration.”<sup>12</sup> His concern is not, in fact, to eliminate any lingering trace of the figure, but rather any possible allusion to landscape, for he sees even Automatiste painting as enduringly “landscapist” in its inevitable atmospheric effects. Any painting with two planes of colour, one darker than the other, cannot fail to create a sense of depth. It would not be long before Tousignant found his solution: the monochrome.

The artist undertook a number of technical experiments, exploring new materials and application methods, such as quick-drying automobile paint (sold in the States and Canada under the respective brand names of Duco / Cilco and Dulux / Cilux) applied with a roller. In compositions with large fields of colour he used masking tape to create an absolutely straight edge between the different areas. One of the attractions of these industrial car paints was that they were offered in a new range of colours quite close to pure pigments.

In 1987 the artist said: “It is quite evident that in my ’56 paintings I was attempting to break out of the yoke of traditional pictorial space. After ’56, I was always moving towards the sculptural, the architectural.”<sup>13</sup> Ever since making the 1956 *Monochrome orangé*,<sup>14</sup> in fact, Tousignant has seen the painted canvas as a “strange object.” It was common in Automatiste circles to employ the term “object” rather than “artwork” to describe any kind of artistic creation, including a poem, a play or a drawing. But in Tousignant’s case, the point was to establish the painting’s status as a “thing.” The critic Normand Thériault perceptively situated the artist’s new preoccupation in the philosophical realm: “His ultimate objective is simple: to make painting a philosophical object, non-verbal, self-sufficient and devoid of allusion.”<sup>15</sup>

This notion of the “non-verbal” was explored in considerable depth by Fernande Saint-Martin in her book *La littérature et le non-verbal: essai sur le langage*.<sup>16</sup> Guido Molinari invoked it frequently, and it is no surprise to hear it uttered by analysts of Tousignant’s work and even by the artist himself. But for him, the non-verbal would become the new language of art via colour: it would be colour, increasingly predominant in his work, that would “speak.”

The artist pushed the idea of the painting-object into the realm of the large-format when he made *Verticales jaunes* (1958; remade 1967), which introduces the dynamic of the diagonal. This work was designed to be presented resting on the floor,<sup>17</sup> which increases its interaction with its surroundings. Tousignant did not succeed in having it installed this way, however, when it was shown at the exhibition *Art abstrait*, held at Montréal’s École des beaux-arts in 1959. The catalogue of this exhibition, which includes powerful artists’ statements by all the participants, constitutes what amounts to a manifesto of the Montréal Plasticiens in their final incarnation.<sup>18</sup>

Having employed his flat fields of colour to eliminate the third dimension from the pictorial surface, Tousignant felt compelled to reinvestigate it in real space. Between 1959 and 1961 he executed a series of reliefs and sculptures made of painted wood that trigger three-dimensional interactions between groups of assembled planes presented either on the wall or in the round. He describes these constructions as “spatio-dynamic”: “I wished, in the tradition of Mondrian, to examine the rhythms and serial systems that were the result of the use of a particular aesthetic arsenal—squares, rectangles, lines, colours.”<sup>19</sup> In the 1960 piece *Spatiale*, the most ambitious of these three-dimensional works, monochrome planes with chromatically contrasting edges—a unity is imposed by the repeated use of only three colours throughout—offer a vast range of perspectives as the viewer moves around the structure.

Was it at this point that Tousignant first intuited his later assertion that painting is sculpture, and sculpture space? The title of *Spatiale* certainly seems to suggest it. His former teacher Gordon Webber said something similar when talking of the relationship between sculpture and space: “Sculpture has been studied as an articulation of space characteristics and as a use of materials for their relative value in such space.”<sup>20</sup> Tousignant claims to have fully grasped the idea, however, while contemplating Barnett Newman’s 1965 work *Here II*. In the years to come, the problem would give rise to what became virtually an ontological investigation into the respective natures of painting and sculpture, which has even included occasional sorties into the realm of architecture.<sup>21</sup> Tousignant’s reflections, a form of visual thinking,<sup>22</sup> prompted him in fact to embark on a fundamental redefinition of visual arts categories, which he sees as being quite different from those hitherto accepted.

To sum up: Tousignant, using elementary geometric elements—the square, the rectangle, the circle, the plane and ultimately beyond the plane—has proved conclusively that we can always go further. Hard as it was to imagine a post-monochrome future, in his most recent exhibitions Tousignant has broached the realm of the immaterial and made the surrounding space a key player in his works.<sup>23</sup>

Claude Tousignant's main goal thus far has been to allow us to experience the sensation of colour in its purest state. Devoting himself entirely to the task and marshalling all his exceptional talents as a colourist, he has made colour his central concern and, in so doing, has paid it the most resounding tribute. Taken together, his monochrome works span a brilliantly broad palette. And although by proposing a “revolutionary” new content he has chosen to break with a certain artistic past, his formal innovations, the quality of his materials and execution, and the exquisite refinement of his chromaticism have nonetheless earned him a place in the long line of “great masters.”

[Translated by Judith Terry]

**1** “Before, two years ago [1953], the hopes for ‘world painting’ were still centred in Montréal.” Fernand Leduc, quoted in “Leduc vs Borduas,” *L'Autorité* (Montréal), March 5, 1955 (trans.). **2** “In this regard, Canadian answers are not yet in the cycle of world discussion.” Paul-Émile Borduas, *Questions et réponses (Réponses à une enquête de J.-R. Ostiguy 1956)*, republished and translated in *Paul-Émile Borduas Écrits/Writings 1942-1958*, François-Marc Gagnon (ed. and trans. [with Dennis Young]) (Halifax and New York: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design and New York University Press, 1978), p. 149. **3** “Manifeste des Plasticiens par Belzile-Jérôme-Toupin-Jauran,” *L'Autorité* (Montréal), March 13, 1955 (trans.). **4** Paul-Émile Borduas defined the “hopes” of superrational automatism in the following terms: “An acute knowledge of the psychological content of any form, of the human universe—in short, the universe itself.” “Commentaries on Some Current Words,” in *Paul-Émile Borduas Écrits/Writings 1942-1958* (see note 2, above), p. 74. **5** The group also included Jean Goguen and Denis Juneau. **6** Claude Tousignant, “Quelques précisions essentielles,” in *Peinture canadienne-française (débat)* (Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 1971), p. 83 (trans.). **7** “Tousignant's bold *Arbre noir*, a composition of blunt red, yellow and black shapes. . .” James R. Mellow, “Modern Canadian Painters,” *Arts Magazine*, vol. 30, no. 12 (September 1956), p. 58. **8** See Robert Welsh, “The Growing Influence of Piet Mondrian,” *Canadian Art* (January 1966), vol. 23, no. 1, pp. 44-49. **9** Claude

Tousignant, “Quelques précisions essentielles” (see note 6, above), p. 84 (trans.). **10** This painting, *Abstraction*, 1954, was acquired by Gilles Corbeil and is now part of the collection of the Montreal Museum of Fine Arts. **11** Such paintings as *Paranoïde*, 1956, and *Hypnose*, 1956, owe their resurrection to Marion Barclay, formerly conservator at the National Gallery of Canada, who was courageous enough to suggest a solution to their deteriorating state and thus to save several of the 1956 paintings from oblivion. She developed her innovative restoration techniques while pursuing a research program into the materials used by painters during the 1950s. **12** Claude Tousignant, quoted by Normand Thériault in *Claude Tousignant* (New York: 49th Parallel, 1987), p. 19. **13** *Ibid.*, p. 23. **14** A painting that had practically no visibility at the time of its execution but that has been exhibited since 1970 in the form of a replica made by the artist in 1969. **15** Normand Thériault, *Claude Tousignant* (see note 12, above), p. 11. **16** In this study, published in Montréal by Orphée in 1958, Saint-Martin explores the theories of the Polish-born American philosopher and scientist Alfred Korzybski concerning the gulf that separates the verbal world from the non-verbal. **17** As soon as a painting is placed on the ground, the thickness of the stretcher becomes a significant factor. Tousignant did away with frames at the very start of his career. **18** Tousignant's essay is entitled “Pour une peinture évidentielle.” **19** Moreover, he came to a realization: “A contradiction appeared and my goal was in a certain sense submerged by

the complication of the third dimension. I became aware of a fundamental incompatibility between the dynamic space of *plasticien* painting and three-dimensional space." Claude Tousignant, quoted in Normand Thériault, *Claude Tousignant: Sculptures* (Montréal: The Montreal Museum of Fine Arts, 1982), pp. 31, 35. **20** Gordon Webber, quoted in Bruce Anderson, *Gordon McKinley Webber: Memories of an Artist, Designer and Teacher* (Montréal: McGill University School of Architecture, 1996), p. 23. **21** One thinks here of the monumental arches of *Sculpture*, conceived in 1973, executed in 1974 and restored in 1977 following severe

damage. **22** Psychologists of perception, including Rudolf Arnheim in *Visual Thinking* (Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1969), have devoted much study to this notion. **23** As early as 1973, when discussing the sculpture-painting *Hommage à Barnett Newman*, 1967-1968, he said: "I believe that when one gets involved in this sculpture one gets the impression of the immaterial nature of the object. The sculpture becomes almost pure space." Quoted by Danielle Corbeil in *Claude Tousignant* (Ottawa: National Gallery of Canada, 1973), p. 15.

## The Elusive Monochromes of Claude Tousignant

Although the monochrome had made sporadic appearances in Claude Tousignant's work prior to 1980, it was the conclusive experiments undertaken in paintings he made that year that led the artist to begin devoting himself almost exclusively to the genre. In an effort to shed some light on the principal factors driving his approach, I will look closely at a few pivotal moments of his career: the painting *Monochrome orangé*, from 1956 (remade 1969); the exhibition *Claude Tousignant: Sculptures*, presented at the Montreal Museum of Fine Arts in 1982; and the two series entitled *Écrans chromatiques* (1987-1995) and *Céphéides* (1996-1998). This exercise will serve to demonstrate how Tousignant's monochrome work is in fact a synthesis of his principal aesthetic concerns. But more importantly, it will reveal some of the difficulties that lie in attempting to discuss the nature of this body of works and its place within mid- to late-20th-century art history.

### The Monochrome as a Theoretical Object

Since its first appearance in Western art, the monochrome has always been perceived as a radical gesture. As an epiphenomenon, it is often read as a manifestation of the end of painting and / or art. Within the Modernist context defined by Clement Greenberg, pure "opticality" and immaterial colour, invariably reductive, played a growing role in a history of painting that was ever more succinct and that was seen (according to a superficial interpretation of the critic's views) as leading logically to some kind of end.<sup>1</sup>

What Greenberg and his followers wished to avoid however was the point at which "a picture stops being a picture and turns into an arbitrary object."<sup>2</sup> At first view, a monochrome might appear to be the quintessential Modernist artwork: it is a flat surface covered with colour that is presented as just that. Nevertheless, as Greenberg points out, opticality remains the fundamental characteristic of Modernist painting: "The flatness towards which Modernist painting orients itself can never be an absolute flatness. The heightened sensitivity of the picture plane may no longer permit sculptural illusion, or *trompe-l'œil*, but it does and must permit optical illusion."<sup>3</sup>

One could conclude, then, that for Greenberg the monochrome embodies this "absolute flatness" and as a result strays too far from opticality to be included in the Modernist canon. Its physical appearance, its objecthood, blurs the boundaries between painting and sculpture, completely closing off the fictional space behind the picture plane and replacing it by an unadulterated frontality, thus signalling the end of painting. But in Tousignant's case—and this is of vital importance—the monochrome is not the end of an aesthetic but the starting point.

### **1956: *Monochrome orangé***

Tousignant painted *Monochrome orangé* during the summer of 1956. Executed in enamel car paint on linen canvas, the painting is medium-sized and square. The colour is uniform, with a high-gloss finish, and there is no frame—all features that serve to emphasize the painting's status as an "object." The work is an evident harbinger of a statement made by the artist in 1959: "What I wish to do is to make painting objective, to bring it back to its source—where only painting remains, emptied of everything extraneous to it—to the point at which painting is nothing but sensation."<sup>4</sup> Tousignant has explained that he sees *Monochrome orangé* as "a surpassingly strange object." "Indeed," he says, "it took me a few years to realize that here was what I was looking for. I made it as a theoretical gesture but I came to recognize its import and the sheer multiplicity of its implications for the ongoing development of my work."<sup>5</sup> For Tousignant, this painting is a decisive reference point.

*Monochrome orangé* is not only centrally significant to the development of Tousignant's art: James Campbell has described the painting as a watershed in the development of Canadian painting. According to him, it is the first work of its kind ever produced in Canada.<sup>6</sup> But the place occupied by *Monochrome orangé* within the history of Canadian art poses certain difficulties, for the painting was not exhibited until fourteen years after its execution, when it was included in the exhibition *Peinture québécoise 1948-1970* held in the former Australian Pavilion of Montréal's 1967 International and Universal Exposition. Guido Molinari, under the impression that it was not put on public display until 1973 (when it was included in the retrospective mounted by the National Gallery of Canada), claimed that *Monochrome orangé* should be seen as remaining in the artist's private sphere and not achieving the status of a full-fledged work until that date.<sup>7</sup> Though based on a factual error and problem-fraught, Molinari's position is not without interest: a work of art's place within the history of art is difficult to gauge until it is exhibited or publicly discussed. Unfortunately, Molinari seems to have overlooked the fact that this "non-exhibition" is in itself significant and informative.

Why wasn't *Monochrome orangé* exhibited immediately? The painting was made during Tousignant's first solo show at Galerie L'Actuelle, which consisted of a series of nine mid-sized hard-edge paintings all executed with car paint on linen canvas. This exhibition was dismissed by the critic Rodolphe de Repentigny, who wrote: "Among his ten or so paintings there are only two or three surfaces, red or yellow, that have a real impact; in cases where the combination of surfaces might offer a certain value, the combination of colours is lacking in interest, and vice versa." De Repentigny concluded:

It seems that Tousignant, in the wake of the "plasticiens," is trying to move towards a form of painting that belongs to the wall itself, that is an integral part of an environment conceived as a unit. But what is troubling with Tousignant is the realization that his painting is nothing like that, as well as having no justification from either the expressive or the plastic point of view.<sup>8</sup>

In light of the conservatism of the time and the bad press earned by the 1956 exhibition, it is easy to see why Tousignant, reluctant to marginalize himself even further, might have hesitated to show *Monochrome orangé*.<sup>9</sup>

When it was eventually exhibited in 1970, the work shown was not the original but a copy made by the artist in 1969. The 1956 painting, like several of those exhibited at L'Actuelle that year, did not survive; their car-enamel surfaces became cracked and “unreadable” in a relatively short time. The majority, however, were remade in 1969, including *Monochrome orangé*, *Paranoïde*, *Hypnose*, *Hommage à Van Gogh*, *Le Lieu de l'infini*, *L'Intrusion*, *Les Affects* and *Oscillation*. In the context of art historical connoisseurship this poses an interesting problem regarding “authenticity,” since most of these works exist in two forms: the sometimes heavily damaged or carefully restored originals dated 1956, and their replicas dated 1956 (1969). Even if Tousignant came to see *Monochrome orangé* as a “theoretical gesture” in which the individual original work of art is subordinate to the overall approach, the painting’s implications remain capital in understanding the artist’s oeuvre.<sup>10</sup> And there persists an interesting paradox: the painting conceived as a theoretical gesture that foregrounds its own materiality becomes an object of secondary importance.

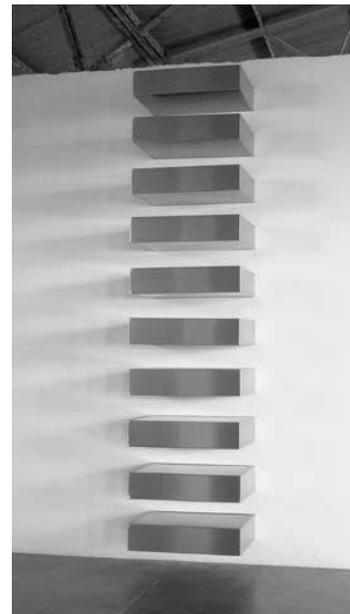
Although *Monochrome orangé* may have had a limited impact on the milieu at the time it was made, the fact remains that it was decisive to Tousignant and his practice. With this work, and in the most radical way, Tousignant set formless colour against the very existence of the painting as an object. The artist’s shift towards the “objectification” of his paintings manifested itself with increasing clarity during the 1960s and 1970s. And the works produced then were the source of the long series of monochromes undertaken in 1980. At that time *Monochrome orangé*—a painting—was linked with the monochromes that, as we shall see below, were presented as sculptures. This association highlights the taxonomic ambiguity of the monochrome: does a painting without an image, presented as such, remain a painting, or does it, as Greenberg had anticipated, become a sculpture?

### **1982: Claude Tousignant: Sculptures**

In 1982 the Montreal Museum of Fine Arts presented the exhibition *Claude Tousignant: Sculptures*. Of the twenty works on view, eleven were monochrome paintings. As the show’s curator, Normand Thériault, explained at the time: “Tousignant’s intention is to express the pictorial from a non-verbal point of view and to this end it is essential, through the elimination of all symbolism and all reference, *to conceive of painting as just another potential ingredient of sculpture.*”<sup>11</sup>

Thériault seems to overlook the fact that bringing painting into sculpture is not necessarily a process devoid of reference or symbolism. By placing works directly on the floor Tousignant certainly emphasizes their three-dimensionality, but this does not automatically eliminate their symbolic dimension. *Monochrome noir (Thanatos)* from 1981, which was part of the 1982 exhibition, is perhaps the best example of a certain latent symbolism. The subtitle carries a relatively clear metaphysical connotation. This was not the case for most of the works in the show: a canvas of the same dimensions, *Monochrome jaune (Hommage à Erik Satie)*, had not yet acquired its subtitle and appeared under its descriptive label only. Denys Riout has highlighted the semantic paradox peculiar to monochrome painting: “How is it possible to see one monochrome as a work imbued with spirituality and another apparently almost identical

Donald Judd, *Untitled*, 1970  
Stainless steel and yellow transparent plexiglas  
Judd Art ©Judd Foundation, Liscensed by VAGA, NYC



one as a sensualist manifesto of pure picturality?”<sup>12</sup> This question points to a problem that arises with modern monochrome painting in general and Tounignant’s in particular: how can we talk about a form of painting that has no depicted content as such? Having understood that the works possess no narrative element, a number of studies have tended to concentrate on their pictorial or sculptural “nature”: efforts have been aimed at trying to understand what they *are*, rather than what they mean or how they work. By 1987 Tounignant himself was saying: “In any case, today—having examined it from all possible angles—I’ve come to the conclusion that the clear distinction between painting and sculpture is not really all that important.”<sup>13</sup>

One nevertheless wonders why Thériault chose to limit his reading of these monochromes to their three-dimensionality rather than probing their complexity by comparing them to the shaped canvases produced by formalist and minimalist artists during the 1960s. In a famous interview with Bruce Glaser, Frank Stella maintained that an extra-thick stretcher, rather than emphasizing three-dimensionality, actually has the effect of focusing attention on the surface by distancing it from the wall.<sup>14</sup> But Thériault seems to have been strongly influenced by another feature of the 1982 monochromes’ presentation. He wrote:

Apart from their increased thickness, the additional fact that they rest on the floor means that they are linked far more completely to the space that surrounds them. This is not a device without significance; the fact that they were conceived in this way indicates the artist’s firm intention to make of them objects *in locus* . . . *They eliminate painting and replace it with sculpture*, the main difference between them and the traditional sculptural object being that instead of “turning around” them from a point situated on the floor, we do so from a point situated on the wall.<sup>15</sup>

A comparison between three-dimensional works by Donald Judd—the “stacks”—and Tounignant’s “sculptures” can help in clarifying the nomenclature of the latter. By piling up a series of shallow boxes one above the other, Judd succeeds in harmonizing the horizontality of each component part with the verticality of the overall disposition. These works are serial compositions of objects in real space, and not simply explorations into their three-dimensionality. Because of their materials (wood, various types of metal, plastic), the Judd works can clearly be read as sculptures, although their presentation (fixed to the wall) is reminiscent of painting. In Tounignant’s case, the opposite phenomenon occurs: in their formal components his works read like paintings (they consist of painted canvases mounted on stretchers), while one feature of their presentation (they are fixed to the wall but *also* rest on the floor)

evokes sculpture. Certainly, these are paintings that produce a sculptural effect, since they are monolithic and operate in real space. Nevertheless, the *Sculptures* of 1982 are a priori paintings, and rather than “sculptures” they might best be described as paintings with sculptural leanings.

By renouncing symbolism and conceptualism in favour of an explicit emphasis on physical phenomena, Tousignant’s monochromes from the early 1980s are located in the spectator’s realm rather than the painter’s. The “literalism” of these object-paintings could even be seen as “theatrical.”<sup>16</sup> As Michael Fried said (speaking of the work of Robert Morris): “Whereas in previous art ‘what is to be had from the work is located strictly within [it],’ the experience of literalist art is of an object in a situation—one that, virtually by definition, includes the beholder.”<sup>17</sup> This focus on the spectator conjured by the object is at the very heart of Tousignant’s art. In 1986 he said: “My expression is situated in the events that take place between the spectator (perceiver) and the object.”<sup>18</sup> So this is how we can “make sense” of these monochromes: they are not taxonomical games, but rather objects that establish a situation conducive to “pure perception” and that go beyond the visual to intervene physically in their exhibition space.

### **1987-1995: *Écrans chromatiques***

Around the mid-1980s, Tousignant’s monochrome painting began taking a different direction. James Campbell has explained that the aim of the new approach—which got properly under way in 1987—was to eliminate the problem posed by the sides of the paintings.<sup>19</sup> After a short period of experimentation with bevelled panels, the artist finally turned to aluminum as his support. With the *Écrans chromatiques* series, the issue appears to have been resolved.

Each of the *Écrans chromatiques* (most of which are square) is perceived not as a three-dimensional object, but as a flat, two-dimensional surface covered in colour: Tousignant presents a painted surface rather than a coloured object.

The uniform mat colour of the paintings from this period has the effect of making us virtually unconscious of the support (positioned at a short distance from the wall), much in the way that we are unconscious of the screen on which a film is projected. “Mattness” is an essential feature of these works: a mat surface opens up the pictorial space and creates a palpable optical depth, while a shiny colour reflects light and interacts more directly with the space within which it is located. A high-gloss work gives the impression of being further from the wall, while a mat one seems almost to blend with it. The mat finish of the *Écrans* means that they strike the spectator optically, rather than physically, and in this they operate differently from the preceding works. Instead of concreteness and three-dimensionality, we are conscious above all of colour. Moreover, we are confronted with a curious paradox: aluminum is commonly thought of as a shiny material; by covering these metal sheets with mat colour the artist does not hide the pictorial space but conceals the works’ physical characteristics. Their mattness forces a non-material reading of the colour, and the “screens” become images of colour-light. By triggering an experience that is more visual and less corporeal than the one provoked by the earlier monochromes, the *Écrans* imply a redefinition of the spectator’s role.

This repositioning creates a new relationship to contemporary scientific theories of colour. As historian Michel Pastoureau has written:

It was not until contemporary times that scientists, taking their cue from anthropologists, became accustomed (who knows for how much longer) to defining colour not as a fractioning of light, or as a wavelength, even less as a form of matter, but rather as a sensation, the sensation of an element coloured by a light that illuminates it, received by the eye and transmitted to the brain. If a human being (or an animal) is not present with the complex receptor constituted by the eye-brain tandem, the phenomenon “colour” cannot exist.<sup>20</sup>

Although Pastoureau’s analysis approaches the question of the perception of colour from a scientific point of view, a similar mutation of the foundations of how we think about colour’s perception has also emerged in art. In short, the development of minimalist art during the 1960s brought with it a new concept of chromaticism. Minimalism rejected the illusory light effects associated with Modernism and, especially, Op art. As Thierry de Duve has written: “Traditional Modernist sculpture activates the space around it; it is like a virtual explosion. Minimalist sculpture, by contrast, neutralizes the surrounding space, it creates the impression of an implosion of space; the object acts like a black hole.”<sup>21</sup> How does Tousignant’s approach to colour compare to recent developments in the scientific and aesthetic discourses on colour?

Tousignant’s monochrome painting invokes both the Modernist dynamics of space described by de Duve and Pastoureau’s reading of contemporary colour-as-sensation. With the *Écrans*, the artist creates an effect of immateriality to achieve his objectives, and the immateriality of the colour opens up a temporality. On this issue Tousignant (very much in spite of himself) is in alignment with certain Greenbergian precepts. De Duve’s analysis of Greenberg’s writings can be illuminating here: “Greenberg’s aim is to rescue the ontological specificity of painting: the movement to reduce the ‘essential conventions of the medium’ being well and truly dead, he relocates the essence of painting in a particular type of phenomenological experience, the aesthetic experience of an instantaneity capable of ‘violating the dimension of time.’”<sup>22</sup> It is this new issue of temporality that is the explicit focus of Tousignant’s subsequent works.

### **1996-1998: *Céphéides***

After his explorations into the materiality and opticality of monochrome painting, and its relationship to space and the spectator, Tousignant broadened his approach to include time—although without depriving colour of its central role. While it is easy to grasp how the question of space can be probed through a painting’s installation strategy, the way in which the artist goes about provoking a “physical sensation of time”<sup>23</sup> in the spectator is less direct.

Between 1996 and 1998 Tousignant made a series of twenty-four paintings—the *Céphéides*—that exploit the notion of temporality more explicitly than any of those that precede them. These often large-format works, executed in mat acrylic paint on canvas, are displayed on the wall, but at a certain distance from it.<sup>24</sup>

Each of the *Céphéides* is associated with a particular temporal point: by including the moment of their execution (day, month, year) in the title, the artist makes temporality part of the creative act. We are reminded of On Kawara's "date paintings"—works completed in a single day whose date of execution is prominently featured at the centre of an otherwise monochrome canvas. Tousignant, who of course refuses to impede the spectator's experience of colour by inscribing anything at all on the pictorial surface, simply integrates the date into the title. As with Kawara, the date assigned to the work is that of its completion; in contrast to Kawara, it tells us nothing about when the work was begun.

Tousignant's pairing of the work's date of execution with the idea of the Cepheid (a star whose varying brightness allows for the calculation of distance and scale in the universe) distinguishes his approach even further. This evocation of a star is not a form of representation (however abstract) but an allusion to luminosity. Tousignant seems to be offering a poetic reflection on time: just as the light of a star has to travel through time and space to reach us, so there exists a space-time continuum between the creation of the colour-light of his works and our experience of it. This suggests that the *Céphéides* are grounded in an analogy between the cosmic voyage of light and the time that elapses between the moment of completion of a work and its reception by the spectator.

The fact that the colours of the *Céphéides* are not pure makes the question of the relation between time and space even more significant. Their "impurity" is the result of chromatic combinations: and it is as hard to discern the various tones that make up the final colours as it is to distinguish the individual notes of a chord. The chromaticism of *Céphéide 13-12-96*, for example, is both yellow and green, but it is also neither yellow nor green, and deciding where one colour starts and the other ends is virtually impossible. Associated with the cosmos, the hard-to-describe colours of the *Céphéides* seem akin to those assigned to the heavenly bodies by Plato in his account of the Myth of Er—subtle tones ranging from slightly ruddy to yellowish whites of varying intensity.<sup>25</sup> In the same passage Plato explains how the moving celestial bodies emit a sound,<sup>26</sup> thus reiterating (as he had in the *Timaeus*) the theory of the Music of the Spheres, which dated back to Pythagoras. This Pythagorean cosmography played a role in the development of the codified system that uses numbers to express musical intervals (also the basis for theories of colour), which so profoundly shaped Western thought: henceforth, the universe and its phenomena were considered to be expressible numerically. With the *Céphéides* Tousignant reaffirms the similarly humanistic ideals he first expressed in a 1965 interview with Claude Jasmin: "When an artist executes a painting he transforms a moment of time into a little piece of eternity. And these temporal halts, looking back, reveal man's evolution; looking forward, they reveal his quest for the absolute."<sup>27</sup>

There is no ambiguity about how to approach the *Céphéides*. Although the effect of the sublime is accentuated by their often large scale, it is an effect inherent to all of Tousignant's monochromes—and proof of his desire to transcend the materiality of his works and avoid a simple minimalist reading of them. With the *Céphéides* the artist reduces painting not to its physical elements but rather to a perceptual experience centred on a sensation of temporality that is independent of cognitive distractions.

### Tousignant's Monochromes as Perceptual Objects

This independence is one of the great achievements of Claude Tousignant's monochromes. As we have seen, they narrowly escape every attempt to categorize and rationalize them within the contexts of mid- to late-20th-century art history (i.e. Modernism and/or Minimalism). *Monochrome orangé* is seminal to the evolution of the artist's work because it set in motion an investigation of the aesthetic possibilities of fully frontal paintings. But instead of becoming a bombastic and scandalous statement of aesthetic radicalism, it remained a semi-private affair until it threatened to literally fall to pieces and the artist, thirteen years after completing it, was compelled to paint its exact replica. In the early 1980s Tousignant developed into a painter of monumental monochromes that succeeded in going beyond a simple minimalist reading and that led his contemporaries—and the artist himself—to question their identity as paintings per se. From 1987 to 1998 he produced a series of works that explored the limits of Modernism's approaches to colour by “dematerializing” painting into an ambiguously open and vibrant space.

Claude Tousignant's approach to the monochrome underlines how a seemingly simple aesthetic—they are, after all, one-colour paintings—contains a rich complexity and requires careful and considered attention. By bringing painting back to its essence, where the viewer's gaze is directly solicited, Tousignant has positioned the act of looking outside the strictly analytical sphere. Apogee of his art, the monochromes establish a *situation* in which the viewer's sensation is at the centre of the artist's ambitions.

[Translated by Judith Terry]

**1** According to Thierry de Duve: “What he [Greenberg] had in mind when writing ‘Modernist Painting’ was a vision of the history of the progressive reduction of painting to flatness, a history in which the works of Manet and Monet, Matisse and Picasso, Pollock and Newman were key landmarks, and in which the most recent examples supporting his views were the *Veils* of Morris Louis and the *Circle Paintings* of Kenneth Noland, but not Stella's black paintings.” *Résonances du Ready-Made* (Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, “Rayon Art” series, 1989), p. 196 (trans.). **2** Clement Greenberg, “Modernist Painting,” in John O'Brian, ed., *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, vol. 4: *Modernism with a Vengeance, 1957-1969* (Chicago and London: University of Chicago Press, 1993), p. 90. **3** *Ibid.* **4** Claude Tousignant, “Pour une peinture évidentielle,” in the catalogue of the exhibition *Art abstrait* (Montréal: École des beaux-arts de Montréal, 1959), n.p. (trans.). **5** Quoted by James D. Campbell in *Claude*

*Tousignant: Monochromes, 1978-1993* (Quebec City: Musée du Québec, 1994), p. 76. It is interesting to note that the “source painting” of Robert Ryman's production is an orange monochrome entitled *Orange Painting*, executed in 1955. Furthermore, the first monochrome that Yves Klein attempted to show in Paris in 1955, at the Salon des réalités nouvelles, is an orange monochrome entitled *Expression de l'univers de la couleur mine orange*. **6** “Not only had its author nothing to compare it with at the time, but the work was virtually unprecedented in Canada.” James D. Campbell, *Claude Tousignant: Espaces-Tensions 1955-1998* (Montréal: Galerie de Bellefeuille, 1999), p. 5. **7** Molinari states: “Tousignant . . . refused to exhibit [*Monochrome orangé*] at the first exhibition of the Montreal school held at the Parma Gallery in New York in 1957 [1956], or at the exhibition of abstract art at the École des beaux-arts in 1959, or at the first exhibition of Québec art shown in Spoleto, Italy, in 1961 [1962], or at the exhibition *Espace dynamique*, put on in Montréal by

Bernard Tesseydre. This shows that the painting was not assumed at the time it was made." Guido Molinari, "L'Œuvre de Tousignant," *Le Devoir*, Montréal, May 10, 1999, p. A6 (trans.). *Monochrome orangé* in fact hung in Tousignant's apartment for some years, from its creation in 1956 to the early 1960s, when he deemed the surface too damaged (cracked) and removed the canvas from its stretcher. **8** Rodolphe de Repentigny, "De jeunes peintres aux prises avec un métier qui ne pardonne guère," *La Presse*, Montréal, June 2, 1956 (trans.). **9** "The overall response to my show at L'Actuelle was so negative that it put me in a position of almost complete isolation . . . The emotional implications of such an approach seemed, at the time, truly a threat to one's sanity." Claude Tousignant, quoted by James D. Campbell in *After Geometry: The Abstract Art of Claude Tousignant* (Toronto: ECW Press, 1995), p. 56. **10** Tousignant did not remake these paintings until after the execution of the *Accélérateurs chromatiques*. As Campbell has pointed out: "Tousignant's *Accélérateurs*, because their execution is secondary to their conception, make a place for themselves within the tradition of conceptual art." James D. Campbell, *After Geometry: The Abstract Art of Claude Tousignant*, *ibid.*, p. 88. Danielle Corbeil has also emphasized this aspect of the *Accélérateurs*, although without relating them specifically to conceptual art: "In order to obtain the structural complexity of the *Chromatic Accelerators*, Tousignant follows a rigorous method based on precise calculations. Execution of the work is of secondary importance to its conception." Danielle Corbeil, *Claude Tousignant* (Ottawa: National Gallery of Canada, 1973), p. 15. **11** Normand Thériault, *Claude Tousignant: Sculptures* (Montréal: The Montreal Museum of Fine Arts, 1982), p. 43. Emphasis added. **12** Denys Riout, *La Peinture monochrome: Histoire et archéologie d'un genre* (Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, "Rayon Art" series, 1996), p. 248 (trans.). **13** Quoted by Normand Thériault in *Claude Tousignant* (New York: 49th Parallel, 1987), p. 23. **14** As Stella said: "I make the canvas deeper than ordinarily, but I began accidentally. I turned one-by-threes on edge to make a quick frame, and then I liked it. When you stand directly in front of the painting it gives it just enough depth to emphasize the surface. In other words, it makes it more like a painting and less like an object, by stressing the surface." Bruce Glaser, "Questions to Stella and Judd," in Kristine Stiles and Peter Selz, *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1996), p. 123. This article was first published in *Artnews*, vol. 65, no. 5 (September 1966), pp. 55-61. **15** Normand Thériault, *Claude Tousignant: Sculptures* (see note 11, above), pp. 43, 47. Emphasis added. **16** Here I am employing

the vocabulary established by Michael Fried in "Art and Objecthood," *Artforum*, no. 5 (June 1967), pp. 12-23. **17** *Ibid.*, p. 15. **18** Quoted by Normand Thériault in *Claude Tousignant* (see note 13, above), p. 22. Thériault had already discussed this question of the relationship with the spectator, although in rather different terms: "A monochrome is a monochrome and its variations in tone are particular to the eyes that perceive it." *Claude Tousignant: Sculptures* (see note 11, above), p. 47. **19** "His aim was to continue to work on just one surface, but without the dialectic of sides." James D. Campbell, *After Geometry: The Abstract Art of Claude Tousignant* (see note 9, above), p. 116. Between 1983 and 1987 Tousignant executed a series of works—the *Polychromes*—whose sides (ranging from 10.8 to 13.3 cm in thickness) are painted in different colours from the front surface. *Polychrome double en brun et kaki* (1984), *Polychrome pourpre-violet* (1984) and *Espace mnémonique* (1984-1986) are all part of this series. **20** Michel Pastoureau, *Couleurs, images, symboles: Études d'histoire et d'anthropologie* (Paris: Éditions le Léopard d'or, n.d.), p. 9 (trans.). **21** Thierry de Duve, *Essais Datés I: 1974-1986* (Paris: Éditions la Différence, 1987), p. 198 (trans.). **22** *Ibid.*, p. 168 (trans.). **23** This expression comes from Barnett Newman's text "Ohio 1949," in J. P. O'Neill, ed., *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews* (New York: Knopf, 1990), p. 175. **24** The works' stretchers have a "normal" thickness of around 5 cm. The larger paintings are suspended at 10 cm out from the wall, the smaller ones at 7 cm. The relationship between these paintings and the wall is thus different from the pre-1993 monochromes. In their very large dimensions they are actually themselves wall-like, and the relationship between work and wall is less that of figure-ground than of a coherent whole. As clear from a passage already quoted, it is an approach that the critic Rodolphe de Repentigny appears to have anticipated in Tousignant's second solo show, held at Galerie L'Actuelle in 1956: "It seems that Tousignant, in the wake of the 'plasticiens,' is trying to move towards a form of painting that belongs to the wall itself, that is an integral part of an environment conceived as a unit." "De jeunes peintres aux prises avec un métier qui ne pardonne guère" (see note 8, above). **25** See Book X of *The Republic of Plato*, Francis Macdonald Cornford, ed. and trans. (Oxford: Oxford University Press, [1941] 1972), p. 354. **26** "Upon each of its circles stood a Siren, who was carried round with its movement, uttering a single sound on one note, so that all the eight made up the concords of a single scale." *Ibid.* **27** Quoted by Claude Jasmin, "Toccate et fugues de Molinari, Hurtubise et Tousignant sur des airs connus," *La Presse*, Montréal, May 29, 1965 (trans.).

## *Contra* Tousignant

After devoting two decades of my faithful attention to his work, it has now become clear to me that Claude Tousignant is not, as I fervently believed, the final painter. I write seeking justice. Although no single work can be blamed (that is precisely the problem), the implication of finality, of expiration, of closure that I discerned in the evolution of his corpus lured me, year after year, into believing that I would one day stand before the last possible painting and that it would be signed "Claude Tousignant" (somewhere on the back). I have waited, these twenty years, to see the ultimate surface of human agency, convinced that Tousignant would be the agent. He deliberately let me think that I was always just one, perhaps two exhibitions away from experiencing the rock bottom of creativity, the degree zero of expression, the last of the last, the very last work of art. I anticipated a picture of such ecstatic purity that every human effort before or since would be eclipsed into futility everlasting.

*My goal was Nothingness, the Sublime Void; now I see that it was not his. I declare to you, dear reader, that my spiritual earnestness was defrauded by this artist and you are hereby warned of the charade. Tousignant's rigour convinced me that the end was always near, that he was just about to impart the final pictorial knowledge heralding the aesthetic apotheosis I have sought for so long. I was cheated. It has not come. This retrospective exhibition proves the duplicitous nature of Claude Tousignant's career and explains how I was led astray.*

I am resigned to the fact that, concerning the art of Claude Tousignant, there will be no apotheosis, no last work followed by silence, only more silent work. That was the trick: the silence. What I mistook for a questing, Spartan, dead-quiet rigour was actually the same frolicking foolishness at the heart of all art, the same indolent gamesmanship as before, nothing more. I trusted him, yes, because he gave me every indication that he was headed where I needed to go. I prayed that by following his path I would eventually be delivered from art altogether, that I would be done with it and free to get on with more important things, like life, truth and knowledge. Now I know that this was never his purpose. My personal project of ultimate enlightenment remains mired in the light-dappled ditch of art; I understate my misfortune when I say that Claude Tousignant was the wrong passerby to ask for help out of the ditch. He is just like all the rest, the cave daubers and wall smearers, the Egyptians and Greeks, the Raphaels and Turners, the Picassos and Mondrians, a patriarchal charlatan, a Wizard of Oz.

Like every artist who ever lived, Tousignant never intended to paint the last picture, let alone expose the truth about art: that it cannot teach because it does not know. Like his forebears, he only ever fed the lie. Unforgivably, the food he served was seasoned with the tenderizing salt of false nihilism. I want justice, because I feel so foolish. I knew all about art's manipulations, that its history is an endless tale of seduction and deceit. But I wanted it to end, and for the sake

of my avid eyes, to end well. Naively, I believed that Tousignant had the courage and the wit to end it well, but there is no end in sight to his vain agitations or to the nervous ingenuity of his monochrome masquerade. I am awakening, as if from the black sleep of Kali, horrified to find a great bamboozler in rare form, his blank pictures, as treacherous as ever, now invading the third dimension as if to threaten all creation with their reductive perjury. This is my exorcism.

In 1956, Tousignant painted *Paranoid*, a title that would have revealed more candour had it included a question mark. A large yellow rectangle lies on its long side upon an identical red one. Held against a blue sky, *Paranoid* attempts to explain everything. Reducing the visible world to its purest essentials, it feigns a fundamental wisdom about vision, about our eyes. But this is not the primary yellow, nor is this pure red. And the sky is its own blue, not the “true” blue of calculating art, but Nature’s blue, infinitely beautiful and a permanent hazard to culture. Held against the sky, the aptly titled *Paranoid* would be an admission of failure; art next to nature is always tragic, always doomed. That is why you will only ever see *Paranoid* against a white wall, striving valiantly to make no sense whatsoever without the blue that could turn it into modernism’s flag (that sad, sad banner).

But look again, if you want to feel the full force of this artist’s conniving. Tousignant’s reductivist picture is ultimately as cynical as a Warhol. Does it not remind you of an industrial strength celebration of wasteful consumerism? Is this crypto-pop art not painted with enamel, like a shiny new car? If this is a flag at all it waves for the mustard and ketchup of our vulgar national sandwich. But even here, he cheats. This two-toned square is merely play-acting, like a couple of mismatched thespians pretending to be French’s Mustard in bed with Heinz Ketchup. But we do not know these colours. Tousignant invented them to shake us off his trail, feigning to disdain his own references, as if they were the cheap trick of figuration to which he would never stoop. And yet, familiarity lingers in the retina like self-doubt. Even if you have eaten the sandwich, you have never tasted such condiments. The more you try to associate these colours to experience, to read them, to identify them, to account for their combination, the queasier and more self-conscious you become. Maybe they aren’t mustard and ketchup. Maybe they aren’t even yellow and red. Maybe I am too shallow to appreciate the aesthetic profundity of this zero sum mind game. The longer I look, the more utterly confused I become. *Paranoid*? Therein lies all his cunning: colour as the marriage of sustenance and obliteration, the bosom in league with the blade. What a cad!

Find me an honest colour in Claude Tousignant’s oeuvre and I will show you a fake. They all lie and they feed the great lie that is art. He makes them up as surely as did Jane Austen when she forced sense and sensibility into the shape of Adam and Eve. Tousignant’s theatre of mendacity is decorated exclusively in the hues of fiction. Imagine for a moment that colour is the subject of his paintings—surely no other subject can be found here, unless you wish to go mad like me and hallucinate condiments on canvas—and imagine further that each colour-subject is like a character out of Austen. Then *Paranoid* could be alternately titled *Pretence and Nonsense* (mating for life). I cringe to recall how I once found this painting heroic.

Colour means something in Tousignant only to the extent that it means nothing elsewhere. For an example, we need only continue with yellow. From wet soil to spent leaf, the yellow sun makes the yellow sap. Our yellow world

only looks green, the colour of illusion, because we are a yellow interruption in a blue universe. Yellow is a cheering colour to humans, the colour of resurrection, of whisky and of canaries; it ennobled Chinese Emperors and gilded Greek Gods; the yellow of sacred butter, of ghee, of the embryonic egg. Yellow is at the heart of every blossom; yellow means life. But we also know it as the colour of cowardice and of peril, of urine, bile and greed, of faded pages and bad journalists; it is the shrill colour of warning. Despite their vast and contradictory variety, none of these yellows have the slightest relation to Tousignant's. I submit *Monochrome jaune (Hommage à Erik Satie)*, 1981, a great hulking fright of astringency, and probably toxic. The wincing sourness of its secrets burns the eye and the mind alike. This is a very wrong yellow, the missing ur-yellow deeply repressed. Where does it come from and why must we look at it? Tousignant is mute on this and every other subject. That, indeed, is what threw me, silence being golden.

If he is rigorous at all, it is in defiance of both allusion and illusion. His yellow is a negative shadow, perhaps Martian, bright beyond reason, leagues away from either nature or culture; unknown. And it feels like private property, like Yves Klein's branded blue. You have no business knowing this colour, it is not yours!

Here is where I went wrong. I misinterpreted the experience of seeing a new yellow, created precisely for newness, as a vision of lastness, the hue that completes our set and ends our journey with yellow, now just another exhausted organ in the expiring body artistic. But he does it again with the yellows from outer space, and then again, this chronic chromatic adventurer, this *canadien errant* in the alien outback of colour.

The more of his work I see, the weirder the colours I find: odd, timid blues, nothing royal about them; strange reds that inexplicably make me think of chastity and virtue; bizarre blacks, the shades a colourful impostor might wear; eerie oranges that purse the lips and gag the imagination; the queerest grays and beiges, all of them quite gay; and difficult, recalcitrant whites. A retrospective exhibition exposes Tousignant as *an* inventor of genius, not *the* undertaker of my artistic Calvary. Here is where I feel the deception most keenly. He isn't killing off colour to prepare art for a dignified seppuku—I did presume that. Tousignant is actually attempting to father colour into infinity! A breeder of chroma, a tool of variegation, it turns out that he is just another genitor with art supplies, like endless generations before him, all randy with life, splashing his colour, over and over, to full saturation like an archetypal *pater* drunk with paint, a pointless prophet of paint. A painter!

Surely he was named for Claude Lorrain, the pictorial Trojan horse dispatched by the French, like a stealth weapon, to undermine the sanity of English pictures. By the time he emerged, Tousignant had already reached the Western Front at the end of art, leapfrogging the French idols of Westmount's Anglican vanguards (Manet, Cézanne, Matisse), leaving John Lyman and Goodridge Roberts gasping for *plein air*. As young as twenty-four, Tousignant was suffocating the viewer with the breadth of his planes, drowning us in pools of alien colour that would soon become lakes. At thirty he was heavily armed for our utter stupefaction with the deaf, dumb and blinding vibrations of his accelerating "gongs." Cruelly, and without mercy, the chromatic asymmetry of his diptych "targets" set my eyes against each other. I now know that "target" refers to his gullible viewer, not to concentric paintings, but to me, the victim-viewer, prey to a master of the lie.

Claude Tousignant has danced at the edge of the infinite abyss for fifty years, but he is tied fast and will not jump. A harnessed satyr from the twilight zone of art history, he dances to conjure colour after colour, shape after shape and at wildly varying scales. But this is no fauve, no armchair decorator, mixing and matching, that is why I admired him. He seemed so serious, increasingly restrained and focused squarely on austerity. His adventuring is deep rather than broad, which is what disarmed me. His colours are standoffish, introspective, loners (like me). His shapes are calculated to overtake you, to intimidate and confuse, whereas I thought they were earnest, selfless and apocalyptic. Large or small, the aim of each painting is simply to dominate a room, not terminate art. No high dive into forever, no *jetée* into the cosmic *vide*. But nothing nonetheless.

Let us recall the history of Tousignant's artistic idiom, abstraction. It began with the first mark, a rock scratched boulder, a finger stroke in the dirt. We have recognized the identical evolution of such marks in every human culture whose most ancient artifacts survive, as if there was once a fundamental similarity among humans everywhere, if you can imagine that. Then the peculiar made-up stories began to surface like poisonous mushrooms (no two alike), the contradictory myths and lies told by witches, sibyls and priests in the pay of great thieves. The purpose was to control and separate the wholesome communities of our ancestors by creating difference and thus violence and plunder. The cleverer and crueller thieves amassed great concentrations of wealth and power for themselves, becoming pharaohs, Caesars, kings and presidents-for-life. Art, the eternal enemy-collaborator, thrived by serving the needs of the manipulative elites whose fancy boots are still firmly on our necks. Art, no longer abstract (how useless to manipulators!), became the hopelessly incoherent Babel we learn about in school. Its pleasures and tricks form a science of evil.

Then the clouds seemed to clear. Thousands of years after man's first abstract marks and their perversion by artistic goons, after the revolutions for freedom, after industrialization and its machines (remember the camera?), after having lost all meaningful purpose in the commercial universe of the holy consumer, art began to return to its origins. It attempted to reacquaint itself with the first human impulse to mark; the impulse just before meaning, just before lies. With no place to go in its nostalgia for the last pre-cognitive moment, art itself could only die. Or so common sense would lead one to believe. And, sensibly, I believed that I would live to witness art's death and that it would be noble and necessary.

But wait! Artists, the only ones who could pull the plug, pulled back from the brink instead, frightened that dying art would bury them along with it (a good bet!). I had one last hope: Claude Tousignant, an artist born in the End Time with not a nude, not a flower pot, not a green valley in his corpus, Tousignant would be the one: The Hero of the End. He was my Freedom Fighter, the one who would save us from this mirrored maze of manipulation that blinds us to the truth of existence; the one who would not disassemble art's inevitable fate. And then the false prophet turned to sculpture!

I am doomed to art now. There is no way out. My investment is too dear in this deathless dead-end; the psychic energy fails me; I am too weak to fight. Will we ever find the end of art? I do not know, but if that day ever comes, it should be a statutory holiday and artists everywhere should be forced to take the damned day off!



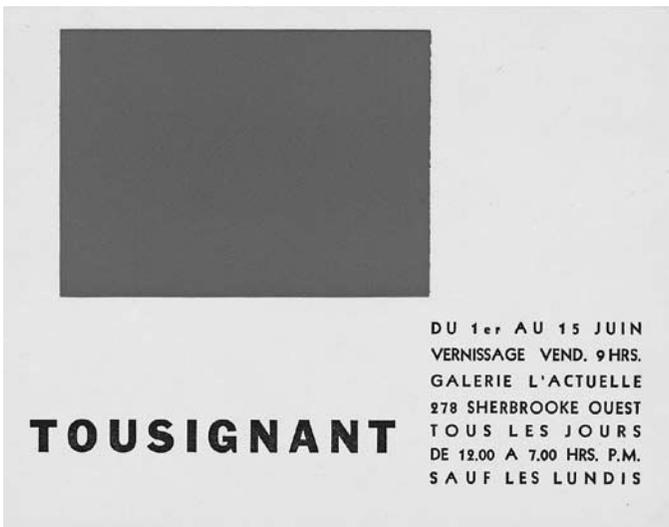
Chronology



1



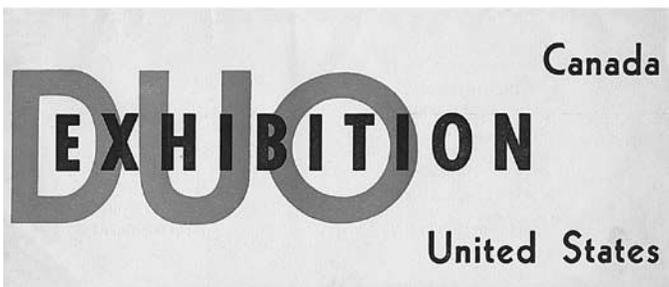
4



2



5



3

1 Claude Tousignant, around 1957. Claude Tousignant, personal archives. 2 Invitation card for the exhibition *Tousignant*, Galerie L'Actuelle, Montréal, 1956. Documentary resources of the MACM Media Centre. 3 Cover of the leaflet for the exhibition *Duo Exhibition Canada/United States*, Galerie L'Actuelle, Montréal; Parma Gallery, New York, 1956. Documentary resources of the MACM Media Centre. 4 Eighteen members of the Association des artistes non-figuratifs de Montréal, 1957; from bottom row, left to right: L. Belzile, G. Webber, L. Bellefleur, F. Toupin, F. Leduc, A. Jasmin, C. Tousignant, J.-P. Mousseau, G. Molinari, J.-P. Beaudin, M. Barbeau, R. Millet, P. Ewen, R. Giguère, P. Landsley, P. Gauvreau, P. Bourassa and J. McEwen. Photo: Louis Thursby Jaques, Antoine Blanchette Collection, Lanoraie. 5 Invitation card for the exhibition *Espace dynamique*, Galerie Denyse Delrue, Montréal, 1960. Documentary resources of the MACM Media Centre.

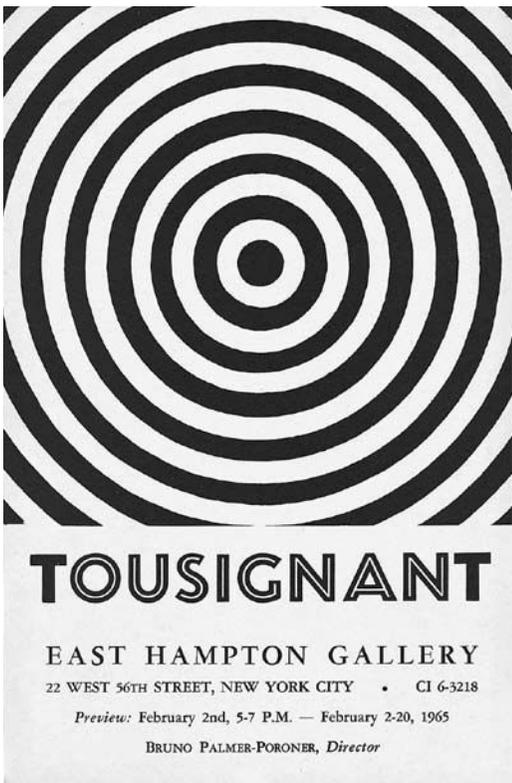
- 1932-1947** Claude Tousignant is born in Montréal on December 23, 1932. The son of Albéric Tousignant (1895-1975) and Gilberte Hardy-Lacasse (1898-1980), he is the youngest in a family of seven. The only classes that interest him at school are drawing and geometry.
- 1948** Begins attending the School of Art and Design of the Montreal Museum of Fine Arts. Of all his teachers (who include Arthur Lismer, Jacques de Tonnancour, Louis Archambault and Marian Scott), it is Gordon Webber who will have the greatest influence on the path his career will take. Active as a painter and architect, this former student of Laszlo Moholy-Nagy is an ardent defender of abstraction and an excellent teacher. He instructs Tousignant in design but also introduces him to avant-garde art and modern art theories, notably those of the Bauhaus.
- 1950** Makes his first abstract works.
- 1951** Travels to Paris. Attends (extremely briefly) the Académie de la Cloison d'Or and the Académie Ranson. Although he appreciates his visits to the Louvre, the Musée de l'homme and the Musée d'art moderne de la Ville de Paris, he is deeply disappointed by current French painting. The only artists whose works impress him are Hans Hartung, Robert Delaunay and Pierre Soulages, Cézanne, Matisse, Mondrian and the Néo-plasticiens.
- 1952** Returns to Montréal, where he earns his living by designing furniture.
- 1954** Becomes a regular at the café L'Échourie (54 Des Pins Avenue West, Montréal), a gathering spot and exhibition space frequented by such artists as Robert Blair, Ulysse Comtois, Jean Goguen, Guido Molinari and Jean-Paul Mousseau.
- 1955** Executes a series of all-over tachist works in which colour plays an increasingly important structuring role. *Pastilles cosmiques*, *Les Taches*, *Les Asperges* and *Septimale* (all 1955) are part of this group.
- March** Exhibits thirteen tachist canvases (executed in late 1954 and early 1955) at L'Échourie.
- May** Takes part in the inaugural exhibition of Galerie L'Actuelle, in Montréal (May 28–June 23, 1955). Co-founded by Molinari and Fernande Saint-Martin (assisted by Blair and Tousignant), L'Actuelle is Canada's first gallery dedicated exclusively to non-representational art (1955-1957).
- During the year he makes a number of works in ink and begins a series of tachist watercolours (1955-1956).
- 1956** Formation of the Espace dynamique group. Tousignant, Molinari, Goguen (later replaced by Luigi Perciballi) and Denis Juneau defend a more radical version of geometric abstraction than the one defined by the Plasticiens (Louis Belzile, Jauran, Fernand Toupin, Jean-Paul Jérôme).
- Executes a series of hard-edge paintings in car paint on linen canvas.
- February** Exhibits *Frontale* (1956, as *Peinture*) at the first exhibition of the Association des artistes non-figuratifs de Montréal. The event is held at the Hélène-de-Champlain restaurant on Île Sainte-Hélène, in Montréal (February 27–April 3, 1956). Tousignant would participate in most of the AANFM exhibitions up to 1960.
- June** Presents nine hard-edge canvases, including *Le Lieu de l'infini* (remade 1969), *Paranoïde*, *Hypnose*, *L'Intrusion*, *Les Affirmations*, *Hommage à Van Gogh* and *Oscillation*, at Galerie L'Actuelle (June 1–15, 1956).
- Executes *Monochrome orangé* (1956, remade 1969) during his solo exhibition.
- September** Exhibits two paintings at the Parma Gallery, in New York, under an exhibition exchange agreement with Galerie L'Actuelle (*Duo Exhibition Canada/United States*, September 21–October 12, 1956).
- Between 1956 and 1958 Tousignant makes a number of works on paper in which he explores further the issues broached in the paintings exhibited at L'Échourie.

- 1957 May** An exhibition of watercolours by Tousignant and calligraphies by Molinari is held at L'Actuelle (May 7–19, 1957). In 1957 and 1958, produces geometric abstractions characterized by sharp chromatic contrasts and predominant diagonals. *Horizontale rouge* (1957, remade 1976), *Le Trapèze noir* (1957, remade 1984) and *Polygone rouge* (1958) are representative of this group.
- 1959 January** The exhibition *Art abstrait* is presented at the École des beaux-arts de Montréal (January 12–27, 1959). Three paintings by Tousignant are included in the show, including *Verticales jaunes* (1958, remade 1969).  
**Autumn** Undertakes a group of paintings inspired by Mondrian, on which he works until 1961. They include *Lecture circconférentielle* and *Marginalisation* (both 1961). During the same period, and in much the same spirit, he executes a series of reliefs, sculptures and spatial constructions in painted wood. Among these are *Petite sculpture blanche* (1960) and *Cristallisation* (1960-1961).
- 1960 April** Takes part in the *77th Annual Spring Exhibition* at the Montreal Museum of Fine Arts (April 8-May 8, 1960). Tousignant would show works at the *Spring Exhibitions* from 1961 to 1965 and in 1968.  
**September** Shows a painting and several reliefs and spatial constructions in a show held by the Espace dynamique group at the Denyse Delrue gallery, in Montréal (September 26–October 15, 1960).
- 1961 April** Holds a joint exhibition with Molinari at the Montreal Museum of Fine Arts' Galerie XII (April 7–23, 1961). *Petite sculpture blanche* (1960) and *Cristallisation* (1960-1961) are among the works shown.
- 1962** Is deeply impressed by Barnett Newman's painting *Abraham* (1949), which he sees at the Museum of Modern Art, in New York. In 1962 and 1963 works on a group of soft-edge paintings (the so-called *Chambly* series) that employ a more muted palette and include circular, square and rectangular forms such as *Électrolysation* and *Le Carreau jaune* (both 1963).  
**February** Is awarded first prize at the *Salon de la Jeune Peinture* of the École des beaux-arts de Montréal.  
**June** Participates in the exhibition *La Peinture canadienne moderne : 25 années de peinture au Canada français*, presented in Spoleto, Italy (June 26–August 23, 1962).  
**November** Solo exhibition at the Denyse Delrue gallery.
- 1963** Embarks on a series of rectangular or square hard-edge paintings that have a circle or disk as the central motif (1963-1964). *Violence lucide* (1963, remade 1994) and *La Mie de chair* (1964) are part of this group.  
**April** Holds a joint show with Marcel Barbeau at the Dorothy Cameron Gallery, in Toronto (*Two from Montreal*, April 13–30, 1963).  
**June** Takes part in the *5th Biennial Exhibition of Canadian Painting\** (June 12–August 1963). The show, organized by the National Gallery of Canada, opens at the Commonwealth Institute, in London, England.
- 1964** During 1964 and 1965 makes a number of “target” or “bull’s-eye” paintings in which the square or rectangular picture plane is divided into concentric circles. *141* (1964), *Stochastique vert, bleu, mauve, rouge* and *Interversion New York* (both 1965) are examples of this group.  
**May** Holds a solo exhibition at the Galerie du Siècle, in Montréal (May 25–June 7, 1964). *La force est le critère de l'homme* (1963) and *Je suis Ernestin, le diamant des dames* (1964) are among the works on view.  
**September** Has a “bull’s-eye” refused by the jury of the *Concours artistiques du Québec 1964*. Tousignant does participate in the *Concours* of 1965, 1967, 1968 and 1970.  
**December** Takes part in the exhibition *Color Dynamism, Then and Now*, held at the East Hampton Gallery, in New York (December 22, 1964–January 9, 1965).

\* An asterisk indicates a travelling exhibition.



7



8



6

6 View of the exhibition *Guido Molinari – Claude Tousignant*, Galerie XII, The Montreal Museum of Fine Arts, 1961. Claude Tousignant, personal archives. 7 View of the solo exhibition at the Galerie du Siècle, Montréal, 1964. Yvan Boulerice Fonds, MACM Media Centre. 8 Invitation card for the exhibition *Tousignant*, East Hampton Gallery, New York, 1965. Documentary resources of the MACM Media Centre.



**1965** Executes the *Transformateurs chromatiques* series. In these paintings, which further explore the issues raised by the “bull’s-eyes,” internal form is mirrored by the format. Colours are applied according to a more rigorous serial system, and the rings are narrower.

**February** Exhibits a selection of “bull’s-eyes,” including *Optimum* (1964), at the East Hampton Gallery (February 2–20, 1965). Takes part in the exhibition *The Responsive Eye*,\* presented at the Museum of Modern Art, in New York (February 23–April 25, 1965). As a result of this event, the Op art movement gains international notoriety and Tousignant is “classified” as an Op artist. Although art-world reactions to Op are mixed, it becomes extraordinarily popular, especially in the United States: numerous exhibitions are held there in 1965 and 1966 that feature works by Tousignant, including *OP from Montreal* (Fleming Museum, University of Vermont, Burlington) and *1+1=3: An Exhibition of Retinal and Perceptual Art* (University of Texas, Austin and Houston).

**May** An exhibition of *Collages* by Tousignant, Molinari and Jacques Hurtubise is held at the Galerie du Siècle (May 17–29, 1965).

**June** Participates in the *Sixth Biennial Exhibition of Canadian Painting 1965\** (June 4–August 22, 1965), an event organized by the National Gallery of Canada and inaugurated there.

**September** Represents Canada at the 8th *Bienal de São Paulo\** (September 4–November 30, 1965).

**Autumn** Lives for several months in New York.

**December** Exhibits “bull’s-eyes” and *Transformateurs chromatiques* at the East Hampton Gallery (December 28, 1965–January 15, 1966).

During the year, encounters with Barnett Newman’s *Here II* (1965) transform his understanding of sculpture.

**1966** Continues work on the *Gongs* series. In these circular paintings the number of colours is reduced and the pictorial surface is generally divided into four chromatic bands, each composed of narrower rings of colour of equal width.

**November** Exhibits around fifteen *Transformateurs chromatiques* and *Gongs* at the Galerie du Siècle (November 12–December 2, 1966).

**1967** Begins work on the *Accélérateurs chromatiques* series (1967–1968), circular paintings in which the serial structure of the colours (seven per painting) is even more complex. Tousignant exploits numerous possible permutations by interweaving different chromatic series.

**May** Takes part in the exhibition *Nine Canadians*, held at the Institute of Contemporary Art in Boston (May 19–June 21, 1967).

**July** His *Gong – 88* earns first prize in the Painting section of *Perspective ’67*, a competition-exhibition organized by the Art Gallery of Ontario, Toronto (July 8–September 10, 1967).

**November** *Espace dynamique 1956-1967*, a retrospective of the group, is held at the Galerie du Siècle (November 7–December 5, 1967).

During the year Tousignant works on *Hommage à Barnett Newman* (1967–1968), a three-element sculpture related to the *Accélérateurs chromatiques*.

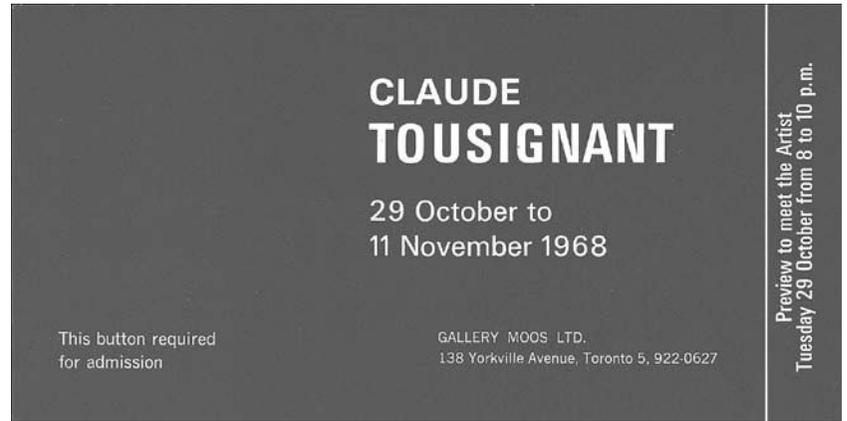
His works are also shown in a number of historical group exhibitions, including several organized to mark the centenary of Canadian federation and the World’s Fair in Montréal. Among these shows are *Peinture vivante du Québec: 1966: Vingt-cinq Ans de libération de l’œil et du geste* (Musée du Québec), *Painting in Canada* (Canadian pavilion, Expo 67), *Three Hundred Years of Canadian Painting\** (National Gallery of Canada) and *Panorama de la peinture au Québec 1940-1966* (Musée d’art contemporain, Montréal).

**9** Claude Tousignant outside his studio (Saint-Christophe Street), Montréal, around 1966. Documentary resources of the MACM Media Centre.

- 1968** Between 1968 and 1969, executes a series of oval and elliptical paintings, of which *Ovale* and *La grande ligne perdue* (both 1969) are examples.
- January** Takes part in *Canada Art d'aujourd'hui*,\* an exhibition that opens at the Musée national d'art moderne de la Ville de Paris (January 12–February 18, 1968).  
Participates in the exhibition *Seven Montreal Artists*,\* which opens at the Hayden Gallery of the Massachusetts Institute of Technology, in Cambridge (January 24–February 18, 1968).
- March** Exhibits work at the Galerie du Siècle (March 5–31, 1968), including *Hommage à Barnett Newman* (1967-1968) and seven *Accélérateurs chromatiques*, among them *Accélérateur chromatique 96 #3* (1968).
- July** Participates in the *Seventh Biennial of Canadian Painting* (July 5–September 1, 1968), organized by the National Gallery of Canada.
- August** Sends five works, including *Gong 64* (1966), to *Canada 101*, an exhibition presented at the Edinburgh College of Art (August 18–September 7, 1968). Attends the opening in Edinburgh, where he meets his future wife, Judith Terry.
- October** Shows thirteen *Accélérateurs chromatiques* and a large elliptical painting entitled *Odalisque* (1968) at Gallery Moos, in Toronto (October 29–November 11, 1968).
- 1969** Begins work on the *Diagonales* series (1969-1972). The various elements of these monumental diptychs and polyptychs, in which concentric bands of colour cover extended elliptical supports (*L'un et l'autre*, 1970), are installed on the wall diagonally.  
During the same period (1969-1971), Tousignant makes a number of smaller circular diptychs (*Double quatre-vingt-un*, 1970) in which he begins simplifying the relations between the concentric bands of each element.
- May** *Claude Tousignant : œuvres récentes* is shown at the Galerie Sherbrooke, in Montréal (May 1–14, 1969). The exhibition consists of models, collages, drawings and oval paintings, including *Mobius* (1969).
- September** Two paintings—*Horizontales orange, jaune, jaune* (1956, remade 1967) and *Chromatique 72 n° 1-3-68* (1968)—are included in *Form-colour*\* (September 5, 1969–November 6, 1970), a travelling exhibition organized by the National Gallery of Canada.
- 1970** **January** Takes part in the exhibition *Grands formats : treize artistes de Montréal*, at the Musée d'art contemporain, in Montréal (January 22–February 15, 1970).  
**Mid-April** Exhibits recent works, including an oval painting and a diagonal triptych, at the Galerie Jolliet, in Quebec City.  
**June** Shows *Monochrome orangé* (1956, remade 1969) in the exhibition *Peinture québécoise 1948-1970*, presented in the former Australian pavilion of Man and His World, in Montréal (June 12–September 7, 1970).  
**September** Participates in *3-D Into the '70s: Aspects of Sculpture*,\* an exhibition organized and circulated in Ontario by the Art Gallery of Ontario. The event opens at the McMaster University Art Gallery in Hamilton (September 18–October 10, 1970). During the year, his works are also seen in several other group exhibitions, including *Panorama de la sculpture au Québec 1945-1970*\* (Musée d'art contemporain, Montréal).
- 1971** **February** Takes part in *49th Parallels: New Canadian Art*,\* an exhibition that opens at the John and Mable Ringling Museum of Art, in Sarasota (February 14–March 21, 1971).
- 1972** Between 1972 and 1977, produces a series of large-format circular diptychs and polyptychs employing two or three concentric bands of colour, such as *Titane cadmium* and *Cadmium quinacridone* (both 1975). In these works Tousignant moves away from fluorescent colours and towards more mineral tones.



10



11

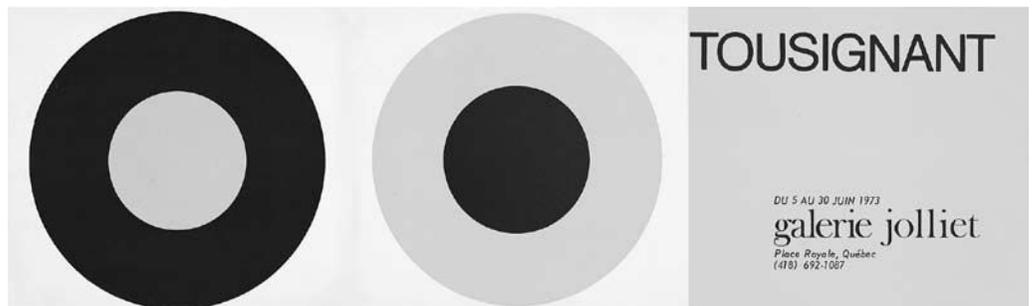


12



13

**10** Opening of the exhibition *Tousignant*, Galerie du Siècle, Montréal, 1968; left to right: Y. Gaucher, G. Molinari, C. Tousignant, J. Hurtubise. Claude Tousignant, personal archives. **11** Invitation card for the exhibition *Claude Tousignant*, Gallery Moos, Toronto, 1968. Documentary resources of the MACM Media Centre. **12** Claude Tousignant, 1972. Claude Tousignant, personal archives; photo: Judith Terry. **13** View of the retrospective *Claude Tousignant* (organized by the National Gallery of Canada), Musée d'art contemporain, Montréal, 1973. Claude Tousignant, personal archives. **14** Invitation card for the exhibition *Tousignant*, Galerie Jolliet, Quebec City, 1973. Documentary resources of the MACM Media Centre.



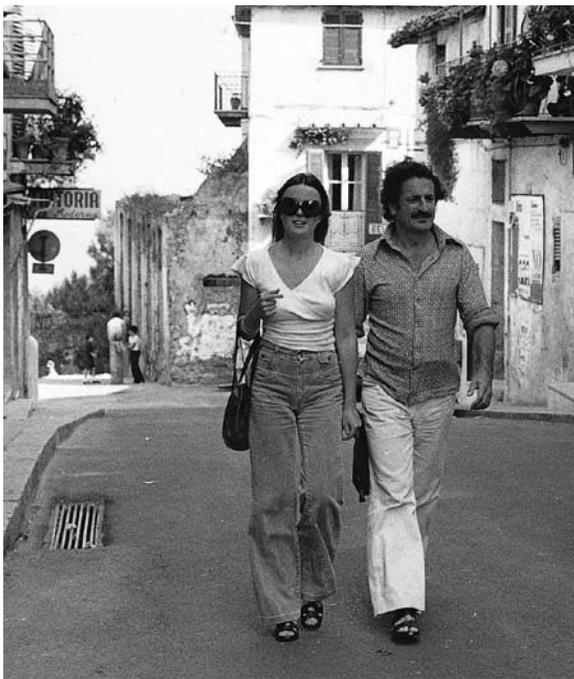
14



15



16



17



18



19

**15** View of the retrospective *Claude Tousignant* (organized by the National Gallery of Canada), Musée d'art contemporain, Montréal, 1973. Documentary resources of the MACM Media Centre. **16** View of the retrospective *Claude Tousignant* (organized by the National Gallery of Canada), Art Gallery of Ontario, Toronto, 1974-1975. Claude Tousignant, personal archives. **17** Claude Tousignant and Judith Terry, Frascati, 1974. Claude Tousignant, personal archives; photo: Andrew Morland. **18** View of the exhibition *The Canadian Canvas*, Musée d'art contemporain, Montréal, 1975. Documentary resources of the MACM Media Centre. **19** View of *Claude Tousignant: A Survey Exhibition*, Art Gallery of Windsor, 1977. Photo: AGW.

- February** Holds a solo show of recent works, including serigraphs and a triptych from the *Diagonales* series, at Gallery Moos (February 12–March 3, 1972).
- 1973 January** The retrospective *Claude Tousignant\** opens at the National Gallery of Canada (January 12–February 1, 1973). It travels to twelve other major Canadian art centres (including the Musée d'art contemporain in Montréal, the Vancouver Art Gallery and the Art Gallery of Ontario), as well as the Canadian Cultural Centre in Paris. The initial corpus consists of about forty paintings and a dozen watercolours and gouaches executed between 1951 and 1972. An album of serigraphs is published to coincide with the exhibition. Produced in an edition of thirty-six, the album contains fourteen prints illustrating Tousignant's career to date. The presentation of the exhibition at the AGO (November 30, 1974–January 12, 1975) includes several recent works, including *Quadriptyque* (1973) and *Sculpture* (1974–1977).
- February** Presentation of Tousignant's "retrospective album" and Molinari's *Noir/Blanc* 1956 album at the Canadian Cultural Centre in Paris (February 1–March 10, 1973).
- May** Exhibits recent paintings and prints from the "retrospective album" at the Galerie B, in Montréal (May 22–June 15, 1973).
- June** Exhibits five circular diptychs at the Galerie Jolliet, in Quebec City (June 5–30, 1973).
- August** Is awarded the Prize of the Canadian Institute of Rome.
- Autumn** Travels to Italy. During his stay he produces sketches for a series of environmental paintings. *Sculpture* (1974–1977) is conceived during this sojourn.
- 1974 Summer** Returns to Montréal.  
During the year receives the Victor-Martyn-Lynch-Staunton Award.
- 1975 March** Takes part in *The Canadian Canvas,\** an exhibition organized by Time Canada and inaugurated in Montréal at the Musée d'art contemporain (January 16–February 16, 1975).
- 1976 May** Exhibits at Waddington Galleries, in Montréal (May 12–June 3, 1976). The show consists of serigraphs and paintings from 1975, including *Diox-Azo*, *Quina-Betanaphthol*, *Titane cadmium* and *Cadmium quinacridone*, together with four serigraphs from 1973.
- June** Birth of his daughter Isa.
- October** *Claude Tousignant: "Sculptures"* is presented at the Forest City Gallery, in London, Ontario (October 2–20, 1976). Appointed Officer of the Order of Canada.
- 1977 May** The exhibition *Claude Tousignant: A Survey Exhibition* is held at the Art Gallery of Windsor (May 8–June 19, 1977). Among the approximately thirty works on view are *Le Carreau bleu* (1960), *Gong 96* (1967), *Double quatre-vingt-un* (1970) and *Quadriptyque rouge* (1973).
- 1978** Undertakes a series of monumental circular diptychs featuring two or three bands of colour. A number of these will be shown at Montréal's Musée d'art contemporain in 1980. Among the group of two-band "targets" are *7-78-102* (1978) and *5-80-78* (1980–1981). During the same period, Tousignant begins work on a series of large monochromes on canvas, or "picto-sculptures" (1978–1982). *Monochrome cramoisi*, *Monochrome jaune (Hommage à Erik Satie)* (both 1981), *Monochrome en bleu* and *Losange Kudriashev* (both 1982) are part of this group.
- November** Shows the monochrome *Sculpture double 102" en rouge ou Rouge* (1978) at Montréal's Musée d'art contemporain in the sculpture section of the exhibition *Tendances actuelles au Québec* (December 14, 1978–January 14, 1979).
- December** Birth of his daughter Zoë.  
During the year, exhibits two sculptures at the National Gallery of Canada, including *Sculpture* (1974–1977).

- 1979 Summer** Makes several series of works on paper, including some reminiscent of Chan ink paintings (a form of Buddhist painting developed in China during the Song and Yuan dynasties).  
During the year, Tousignant presents a survey show of his prints at the Galerie Graff, in Montréal.
- 1980 June** Makes a seven-element polyptych entitled *La Rochelle* during the *Symposium: Peinture contemporaine du Québec*. This event is held at the Musée du Nouveau Monde, in La Rochelle (June 20–July 2, 1980).  
**September** *Claude Tousignant: diptyques 1978-1980* is presented at Montréal's Musée d'art contemporain (September 18–November 2, 1980).
- 1982 January** The exhibition *Claude Tousignant: Sculptures* is held at the Montreal Museum of Fine Arts (January 15–February 21, 1982). The show consists of twenty works, including two temporary installations, *419* and *420* (both 1981-1982), that create a considerable impression on Montréal's art scene.  
**September** Tousignant presents "*Une exposition*" at the Galerie Graff (September 23–October 27, 1982). It consists of an installation composed of thirteen large panels of blue Plexiglas suspended from the ceiling.
- 1983** Begins work on a series of single-element, diptych and polyptych paintings entitled *Polychromes* (1983-1987). The sides of these three-dimensional works are painted in different colours from the frontal plane. *Faux vacuum* (1985) and *Espace mnémonique* (1984-1986) are two major works from this group.  
Executes seven large "neo-Suprematist" *Ensembles* in which a number of geometric monochrome elements are assembled on the ground and against a wall.
- 1985 January** Exhibits nine *Polychromes* at the Galerie Graff (January 24–February 19, 1985).  
During the year, executes a small series of works (ink, acrylic, graphite and collage on cardboard) that constitutes a tribute to Seurat.
- 1986** Undertakes the *Suite Wittgenstein*. All these works on paper are completed between 1986 and 1994.
- 1987** Begins work on the *Écrans chromatiques* (1987-1995). In contrast to the *Polychromes*, these monochrome paintings, executed in mat colours on sheets of aluminum, are presented as two-dimensional—painted surfaces, rather than coloured objects.  
**March** Exhibits nine *Polychromes*, including *Espace mnémonique* (1984-1986), *Conditionnel polychrome mauve-vert-rouge* and *Polychrome pourpre-violet* (both 1984), at the 49th Parallel, in New York (March 7–28, 1987).  
**June** Shows a sculpture made of pink granite entitled *Palimpseste sur la pierre tombale de Mies van der Rohe* (1987) in the exhibition *Elementa Naturae* (June 7–September 6, 1987). The event is presented outdoors on the grounds of Montréal's Musée d'art contemporain, at the Cité du Havre.
- 1989** Undertakes a series of *Reliefs* (1989-1991). These works consist of compositions of aluminum panels painted in different mat monochrome colours (*La Croix suprématisiste*, 1991). Several of these pieces are intended as tributes to other artists (*Cézanne*, *Matisse* and *Malévitch*; all 1990).  
**September** A Claude Tousignant *Retrospective* is held at the Waddington & Gorce gallery, in Montréal (September 27–October 19, 1989). Fifteen paintings, among them *Rouge* (1958), *Horizontale rouge* (1957, remade 1976), *Écran chromatique AL-7* (1988) and *Crucial* (1989), represent some of the main phases of his career.  
**November** Awarded the Prix Paul-Émile-Borduas.
- 1991 March** Participates in the exhibition *Abstract Practices I: Delavalle, Evans, Poldaa, Tousignant*, presented at The Power Plant, in Toronto (March 15–June 16, 1991).  
Concurrently, he exhibits several *Reliefs* and works on paper at Toronto's Drabinsky Gallery (*Claude Tousignant: New Paintings*, March 16–April 3, 1991).



20

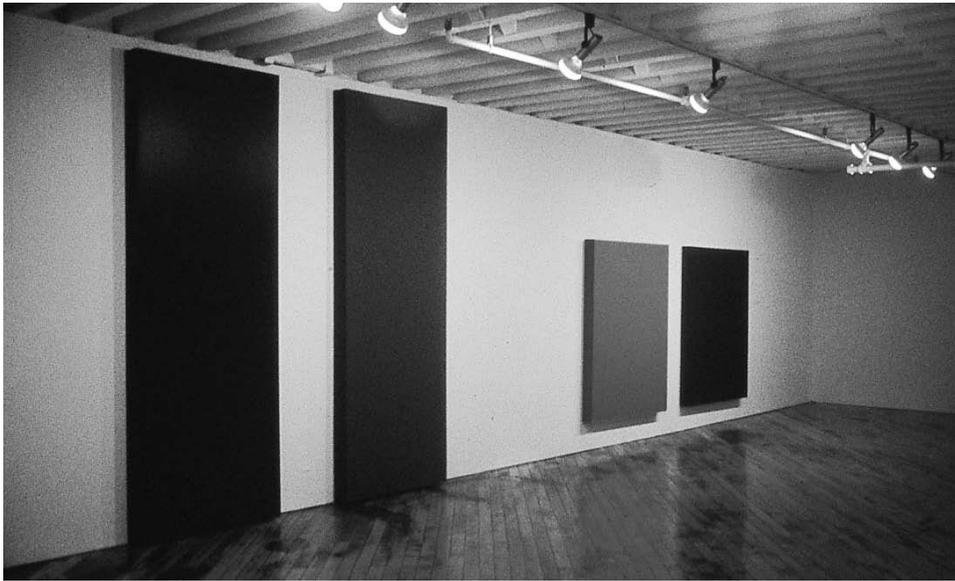


22



21

**20** View of the exhibition *Claude Tousignant: Sculptures*, The Montreal Museum of Fine Arts, 1982, showing the work entitled 420. Claude Tousignant, personal archives. **21** View of the exhibition *Claude Tousignant: Sculptures*, The Montreal Museum of Fine Arts, 1982. Claude Tousignant, personal archives. **22** Claude Tousignant by Sam Tata, Galerie Graff, 1982 (*Painter Claude Tousignant, Montréal, 1982*. Collection: Musée d'art contemporain de Montréal).



23



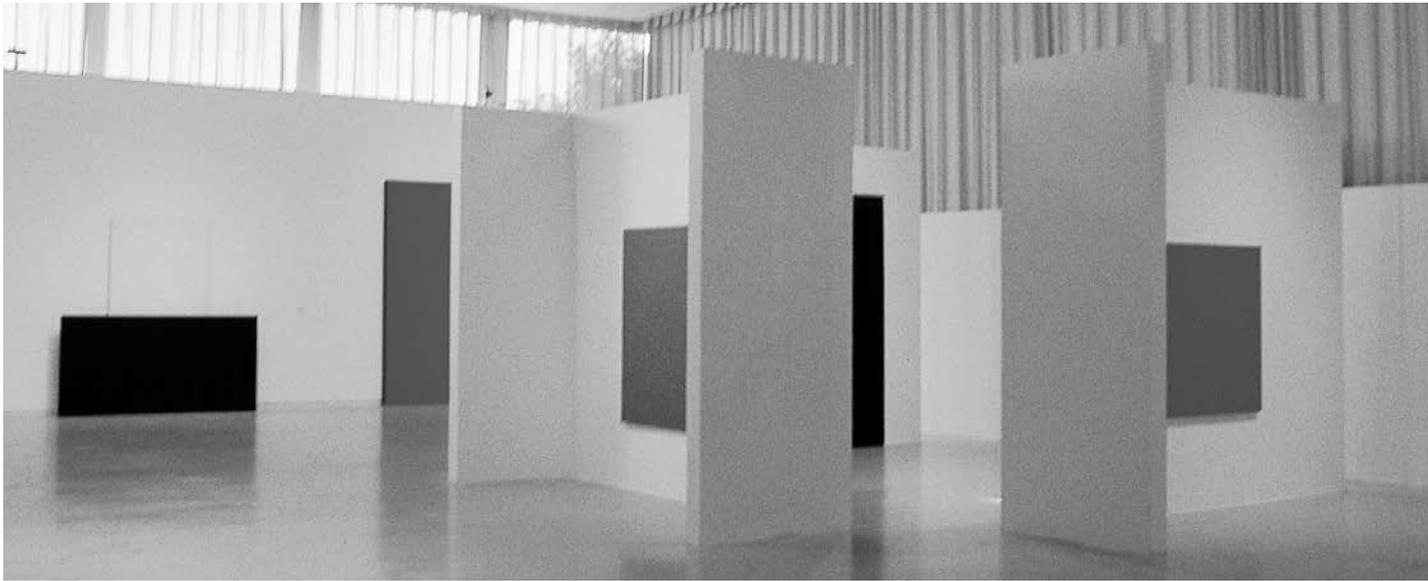
24



25

**23 and 24** Views of the exhibition *Claude Tousignant*, 49th Parallel, New York, 1987. Claude Tousignant, personal archives.  
**25** Claude Tousignant and his daughters Zoë and Isa in the Place des Vosges, Paris, 1993. Claude Tousignant, personal archives; photo: Judith Terry.

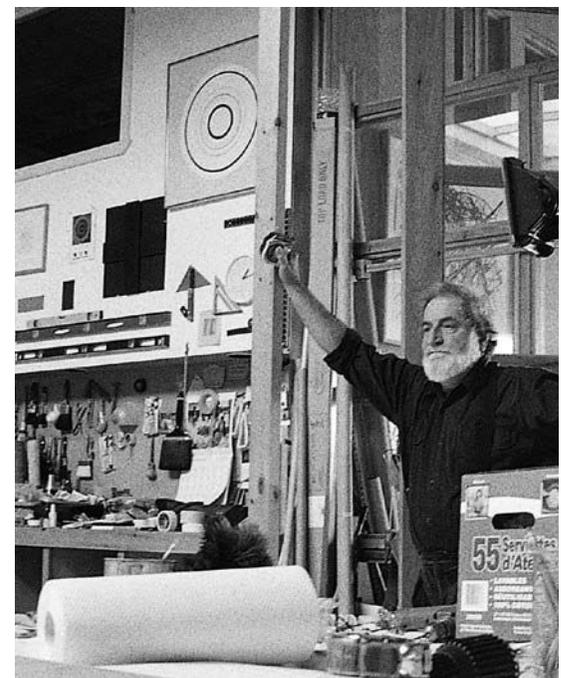
- 1992** During the year, his works are shown in a number of group exhibitions, including *La Sculpture au Québec 1946-1961 : naissance et persistance* (Musée du Québec) and *The Crisis of Abstraction in Canada: The 1950s\** (organized by the National Gallery of Canada and inaugurated at the Musée du Québec).
- 1993** Embarks on a series of very large monochromes (1993-1996), which includes *Voyage au bout d'un bleu* (1993), *Monochrome rouge sang* (1994), *La Fuite de Monsieur Monde* (1995) and *Sextique* (1996), the final work of the group.
- 1994** **June** The exhibition *Claude Tousignant : « Des années soixante aux années quatre-vingt-dix »* is held at the Galerie d'Arts Contemporains, in Montréal (June 1–July 15, 1994). Around twenty small- and medium-format works (including monochromes, polychromes, *Transformateurs*, *Accélérateurs chromatiques*, drawings, prints and watercolours) are on view. *Claude Tousignant : monochromes, 1978-1993\** opens at the Musée du Québec (June 21–November 27, 1994). The show consists of seventeen works in acrylic on either canvas or aluminum. *Espace mnémonique* (1984-1986), *La Mort de Borduas* (1988), *Bas-relief en rouge et noir* (1989) and *Malévitch* (1990) are particularly remarked by critics.
- September** Takes part in a joint exhibition with Jean-Marie Delavalle and Ron Martin at the Christopher Cutts Gallery, in Toronto (*Monochromes*, September 7–October 1, 1994). *Écran chromatique AL-17* (1988) and *Égypte (Bi-chrome en bleu et bleu)* (1991) are part of Tousignant's contribution.
- 1995** **January** The exhibition *Claude Tousignant – Les œuvres sculpturales (1960-1990)* is held at the Galerie Christiane Chassay, in Montréal (January 14–February 18, 1995). The show is composed of *Petite sculpture blanche* (1960), *L'Œil amérindien* (1967), *Hommage à Barnett Newman* (1967-1968), *Ensemble #6* (1983) and a double *Polychrome*.
- May** Exhibits recent works at the Christopher Cutts Gallery (May 24–June 14, 1995). *Le Tombeau des regrets* (1994), *Grand écran ocre orangé* (1994, as *Grand écran jaune-ocre-orangé*), *Le Tombeau des illusions*, *Grand écran pourpre foncé*, *Bleu nuit*, *Sun Kissed Orange*, *De la légèreté d'être* (all 1995) and *L'Envers de la fenêtre* (1995-1997, as *L'Antonyme du jaune*) are all part of this presentation.
- 1996** **January** Takes part in the exhibition *L'Art québécois de l'estampe : 1945-1990,\** which opens at the Musée du Québec (January 17–May 26, 1996).
- March** Begins work on the *Céphéides* series (1996-1998). This group consists of twenty-four works, executed in mat acrylic on canvas, which are shown at a certain distance from the wall.
- July** Shows *Giallo Caloroso* (1994-2001 / first version) and *Palindrome rouge* (1993) in the exhibition *Fire and Ice: Contemporary Canadian Geometric Abstraction*, held at the Art Gallery of Mississauga (July 29–September 12, 1996).
- 1998** Executes the first works in the *Bissections* series (1998-1999), including *Blanc-noir* (1998). Installation at the National Gallery of Canada of seven Tousignant works from its permanent collection: *Sculpture* (1974-1977), *Monochrome cramoisi* (1981), *Ensemble n° 1* (1983) and four works from the *Suite Wittgenstein*.
- June** Exhibits *Céphéide 30 mai 1997* and *Céphéide 10 juin 1997* (both 1997) at the Galerie René Blouin, in Montréal, as part of the event *Peinture peinture* (June 6–July 11, 1998), organized by the Association des galeries d'art contemporain de Montréal. During the year, publication by Durham Press (Durham, Pennsylvania) of the album *Claude Tousignant-Daniel Villeneuve*. Thirty-four albums are produced, each containing two serigraphs (one by each artist). Tousignant's edition also includes five artist's proofs, three printer's proofs and an archival proof.
- 1999** **March** A retrospective survey entitled *Claude Tousignant—Charged Spaces 1955-1998* is presented at the Galerie de Bellefeuille, in Montréal (March 27–April 18, 1999).



26



27



28



29

**26** View of the exhibition *Claude Tousignant : monochromes, 1978-1993* (organized by the Musée du Québec, Quebec City), Gallery of the Saidye Bronfman Centre for the Arts, Montréal, 1995. Claude Tousignant, personal archives. **27** Opening of the exhibition *Claude Tousignant : monochromes, 1978-1993* (organized by the Musée du Québec, Quebec City), Gallery of the Saidye Bronfman Centre for the Arts, Montréal, 1995; left to right: J.-M. Delavalle, C. Tousignant, J. Heward, H. Saxe, J. D. Campbell. Claude Tousignant, personal archives. **28** Claude Tousignant in his studio (Saint-Henri), Montréal, 1998. Claude Tousignant, personal archives; photo: Zoë Tousignant. **29** View of the solo exhibition *312216*, Galerie René Blouin, Montréal, 2002. Claude Tousignant, personal archives; photo: Richard-Max Tremblay.

- 2000** Begins work on the *Modulateurs de lumière* series (2000- ). Each of these monochrome sculptures is composed of an assemblage of 9-foot-high aluminum panels painted in white. *Modulateur de lumière n° 3* (2001-2003) is one of this group, which precedes the *Modulateurs luso-chromatiques* series (2004- ).
- February** *Claude Tousignant: Introspective* is shown at the Winchester Galleries, in Victoria (February 3–26, 2000).
- March** Shows *Écran chromatique horizontal* (1991) at the Roger Smith Gallery, in New York, as part of the exhibition *Heavy Metal* (March 16–April 12, 2000).
- 2001 February** Participates in *Pleasures of Sight and States of Being*,\* an exhibition that opens at the Florida State University Museum of Fine Arts, in Tallahassee (February 16–April 1, 2001).
- July** Exhibits a new monumental version of *Intervallence spatiale* (1964), presented on a billboard, as part of *Plein ciel*, an exhibition organized by the Musée d'art urbain, in Montréal (July 2001–July, 2002).
- 2002 April** Holds a solo show at the Galerie René Blouin (April 27–June 8, 2002). Presented under the title *312216* (three single-element works, two diptychs and one six-element work), the exhibition consists of *Céphéide 4 janvier 1997*, *Céphéide 28 février 1997*, *Céphéide 6 mai 1997*, *Double Céphéide mai-juin 1997*, *Céphéide 22 septembre 1997*, *Céphéide 30 octobre 1997* (all 1997), *Sextyque combinatoire* (1997-1998) and *Tableaux relationnels 15 octobre 1998* (1998).
- 2003** Undertakes *Suite « P.M. 1917 »* (2003-2006), based on works executed by Mondrian in 1917. In this series of works on paper (96 altogether), monochrome squares of paper in different colours and sizes are arranged in irregular geometric relationships that dynamize the picture plane.
- 2004** Begins work on the *Modulateurs luso-chromatiques* series (2004- ). Like the *Modulateurs de lumière*, each of these monochrome sculptures is composed of an assemblage of 9-foot-high aluminum panels, but in this case each is painted a different monochrome colour (blue, yellow, orange, etc.). *Modulateur luso-chromatique bleu* (2005) and *Modulateur luso-chromatique orange* (2008) are part of this ongoing series.
- January** *Claude Tousignant—Paintings: 1953-2003* is presented at the Jack Shainman Gallery, in New York (January 8–February 7, 2004). The installation consists of twelve paintings and twenty-five works on paper.
- 2005 January** The exhibition *Claude Tousignant: Modulateurs de lumière et Suite P.M.* is held at the Galerie Art Mûr, in Montréal (January 15–February 19, 2005).
- May** *3 Paintings, 1 Sculpture, 3 Spaces: Claude Tousignant. Black Grey White* is held at the Leonard & Bina Ellen Gallery, in Montréal (May 26–July 9, 2005). The show explores the relationship between the artwork, the spectator and the exhibition space.
- 2006 November** Exhibits eight *Modulateurs luso-chromatiques* at the Galerie Art Mûr (November 18–December 21, 2006).

## Bibliographie sélective

Une version plus détaillée de la bibliographie de l'artiste est disponible sur le site Web de la Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal (<http://media.macm.org>).

### Catalogues d'expositions individuelles

2005

Thériault, Michèle. *3 Paintings, 1 Sculpture, 3 Spaces: Claude Tousignant. Black Grey White = Trois peintures, une sculpture, trois espaces: Claude Tousignant, noir, gris, blanc*, Montréal, Galerie Leonard & Bina Ellen Art Gallery, 2005, 47 p.

1999

*Claude Tousignant: espaces-tensions, 1955-1998 = Claude Tousignant: Charged Spaces 1955-1998* (essai de James D. Campbell), Montréal, Galerie de Bellefeuille, 1999, 74 p.

1994

Campbell, James D. *Claude Tousignant: monochromes, 1978-1993*, [Québec], Musée du Québec, 1994, 94 p.

1987

Thériault, Normand. *Claude Tousignant*, New York, 49th Parallel, 1987, 35 p.

1985

Toupin, Gilles ; Graff (Atelier graphique). *Claude Tousignant: « polychromes »*, Montréal, Galerie Graff, [1985], 1 f. pliée [4] p.

1982

Gascon, France ; Graff (Atelier graphique). *Claude Tousignant: « une exposition »*, Montréal, Galerie Graff, [1982?], 1 f. pliée [4] p.

Thériault, Normand. *Claude Tousignant: sculptures*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1982, 72 p., 1 f. pliée insérée dans une pochette [4] p.

1981

Gascon, France. *Claude Tousignant: esquisses des diptyques 1978-1980*, [s. l.], Ministère des Affaires culturelles, 1981, 1 f. pliée [8] p. (catalogue-affiche)

1980

Gascon, France. *Claude Tousignant: diptyques 1978-1980*, Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1980, [24] p.

1973

Corbeil, Danielle. *Claude Tousignant*, Ottawa, Galerie nationale du Canada pour la Corporation des musées nationaux du Canada, 1973, 32 p.

### Catalogues d'expositions collectives

2005

Leclerc, Denise ; Dessureault, Pierre. *Les années 60 au Canada*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2005, 188 p. (publ. en anglais: *The Sixties in Canada*)

2001

Nasgaard, Roald. *Pleasures of Sight and States of Being: Radical Abstract Painting Since 1990*, Tallahassee, Florida State University Museum of Fine Arts, School of Visual Arts & Dance, 2001, 68 p.

2000

De Blois, Nathalie. *La nature des choses*, Québec, Musée du Québec, 2000, 36 p.

1996

Grandbois, Michèle. *L'art québécois de l'estampe, 1945-1990: une aventure, une époque, une collection*, [Québec], Musée du Québec, 1996, 401 p.

1993

McKaskell, Robert et al. *L'arrivée de la modernité: la peinture abstraite et le design des années 50 au Canada*, [Winnipeg], Musée des beaux-arts de Winnipeg, 1993, 174 p.

(publ. en anglais: *Achieving the Modern: Canadian Abstract Painting and Design in the 1950s*)

1992

Bélisle, Josée et al. *La Collection: tableau inaugural*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1992, 591 p.

Daigneault, Gilles. *Montréal 1942-1992: l'anarchie resplendissante de la peinture*, Montréal, Galerie de l'UQAM, 1992, 87 p.

Leclerc, Denise. *La crise de l'abstraction au Canada: les années 1950*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1992, 237 p. (publ. en anglais: *The Crisis of Abstraction in Canada: the 1950's*)

Martin, Michel ; Saint-Pierre, Gaston. *La sculpture au Québec 1946-1961: naissance et persistance*, [Québec], Musée du Québec, 1992, 134 p.

1991

Campbell, James D. *Abstract Practices I: Delavalle, Evans, Poldas, Tousignant*, Toronto, Power Plant-Contemporary Art at Harbourfront, [1991?], 24 p.

1988

*Graff, 1966-1986*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1988, 103 p.

1987

*Elementa Naturae*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1987, 48 p.

1985

*Les vingt ans du Musée à travers sa collection*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1985, 371 p.

1983

*The Non-Figurative Artists' Association of Montréal = L'Association des artistes non figuratifs de Montréal*, Montréal, Sir George Williams Art Galleries, Concordia University = Galeries d'art Sir George Williams, 1983, 96 p.

- 1980  
*Tendances actuelles au Québec*, [Québec], Ministère des Affaires culturelles, 1980, 168 p.
- 1979  
 Davis, Ann. *Frontiers of Our Dreams: Quebec Painting in the 1940's and 1950's*, Winnipeg, The Winnipeg Art Gallery, 1979, 107 p.
- Québec (Province). Musée d'art contemporain. *Dix ans de propositions géométriques : le Québec, 1955-1965* (texte de France Gascon), [Québec], Ministère des Affaires culturelles, 1979, 40 p.
- 1976  
 Québec (Province). Musée d'art contemporain. *Trois générations d'art québécois : 1940, 1950, 1960* (introd. de Fernande Saint-Martin), Montréal, le Musée, 1976, 135 p.
- 1974  
*The Canadian Canvas: a Traveling Exhibition of 85 Recent Paintings = Peintres canadiens actuels : exposition itinérante de 85 œuvres récentes*, [Montréal], Time Canada, 1974, 119 p.
- 1972  
*Création Québec*, Québec, Ministère des Affaires culturelles du Québec, [1972?], 140 p.
- 1971  
*49th Parallels: New Canadian Art* (introd. de Dennis Young), Sarasota, John and Mable Ringling Museum of Art, 1971, 80 p.
- Young, Dennis. *Expositions des créateurs du Québec*, Montréal, Ministère des Affaires culturelles du Québec, 1971, 56 p.
- 1970  
*Panorama de la sculpture au Québec 1945-1970*, Montréal, Musée d'art contemporain, [1970], 195 p. (voir aussi *Panorama de la sculpture au Québec 1945-1970*, Paris, Musée Rodin, [1970], [84] p.)
- 1968  
*Canada 101, Edinburgh International Festival 18 August / 7 September, 1968*, [Toronto : s. n., 1968?], [48] p.
- Canada : art d'aujourd'hui : Musée national d'art moderne*, Paris, 12 janvier-18 février 1968, Paris, le Musée, [1968?], [66] p. (voir aussi *Canada : art d'aujourd'hui [...]*, Lausanne, Musée Cantonal des beaux-arts de Lausanne, [1968], [64] p.)
- Seven Montreal Artists: Molinari, Barbeau, Tousignant, Goguen, Kiyooka, Hurtubise, Juneau* (texte de Bernard Teyssède), Cambridge, Massachusetts Institute of Technology, [1968], [24] p. (M.I.T. Visual Arts Series ; vol. 1, no. 1)
- Seventh Biennial of Canadian Painting 1968 = Septième Biennale de la peinture canadienne 1968*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1968, [68] p.
- 1967  
*Nine Canadians*, Boston, Institute of Contemporary Art, 1967, [12] p.
- Panorama de la peinture au Québec, 1940-1966 : mai-août 1967*, Montréal, Musée d'art contemporain, [1967], 120 p.
- Hubbard, R. H. *Three Hundred Years of Canadian Art: an Exhibition Arranged in Celebration of the Centenary of Confederation = Trois cents ans d'art canadien : exposition organisée à l'occasion du centenaire de la Confédération*, Ottawa, National Gallery of Canada = Galerie nationale du Canada, 1967, 254 p.
- 1966  
*Peinture vivante du Québec, 1966 : vingt-cinq ans de libération de l'œil et du geste*, Québec, Musée du Québec, [1966], [47] p.
- 1965  
*O Canada em São Paulo 1965 : VIII Bienal 1965 = Canada at São Paulo 1965 = VIII Biennial 1965 = Le Canada à São Paulo 1965 :*
- VIII<sup>e</sup> biennale 1965*, Ottawa, R. Duhamel, FRSC, Queen's Printer and Controller of Stationery = Imprimeur de la Reine et Contrôleur de la papeterie, 1965, [16] p.
- Sixth Biennial Exhibition of Canadian Painting 1965 = Sixième Exposition biennale de la peinture canadienne 1965*, [Ottawa : Galerie nationale du Canada, 1965], 47 p.
- Seitz, William C. *The Responsive Eye*, New York, Museum of Modern Art, 1965, 51, [5] p.
- 1963  
*5<sup>e</sup> Exposition biennale de la peinture canadienne = 5th Biennial Exhibition of Canadian Painting 1963*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1963, 32 p.
- 1962  
*La peinture canadienne moderne : 25 années de peinture au Canada-français : 5<sup>e</sup> Festival dei due mondi*, Spoleto, Palazzo Collicola, 26 juin-23 août 1962, Roma, De Luca, [1962?], 156 p.
- 1959  
*Art abstrait : Belzile, Goguen, Juneau, Leduc, Molinari, Toupin, Tousignant*, [Montréal, École des beaux-arts de Montréal, 1959?], [31] p.
- Livres**
- 2007  
 Nasgaard, Roald. *Abstract Painting in Canada*, Vancouver, Douglas & McIntyre ; Halifax, Art Gallery of Nova Scotia, 2007, 432 p.
- 2003  
 Leclerc, Denise. *Trésors du Musée des beaux-arts du Canada* (sous la dir. de David Franklin), Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada ; New Haven, Yale University Press, 2003, 288 p. (trad. de : *Treasures of the National Gallery of Canada*)

1998

Gascon, France. *Claude Tousignant – Daniel Villeneuve*, Durham, Durham Press, 1998, 1 f. pliée [4] p.

1997

*Les arts visuels au Québec dans les années soixante : L'éclatement du modernisme* (sous la dir. de Francine Couture), Montréal, VLB Éditeur, 1997, 432 p. (Études québécoises)

1995

Campbell, James D. *After Geometry: the Abstract Art of Claude Tousignant*, Toronto, ECW Press, 1995, 179 p.

Campbell, James D. *Depth Markers: Selected Art Writings 1985-1994*, Toronto, ECW Press, 1995, 397 p.

1992

*Art et contemporanéité : première rencontre internationale de sociologie de l'art de Grenoble* (sous la dir. de Jean-Olivier Majastre et Alain Pessin ; avec la collab. de Gisèle Rodriguez), Bruxelles, La Lettre volée, 1992, 278 p.

Cheetam, Mark A. *La mémoire postmoderne : essai sur l'art canadien contemporain*, Montréal, Liber, 1992, 224 p. (trad. de : *Remembering Postmodernism: Trends in Recent Canadian Art*)

1983

Burnett, David ; Schiff, Marilyn. *Contemporary Canadian Art*, Edmonton, Hurtig in co-operation with the Art Gallery of Ontario, 1983, 300 p.

1978

*16 peintres du Québec dans leur milieu*, Montréal, Vie des Arts, [1978], 171 p. (L'Inventaire des créateurs ; 1) (publ. en anglais : *16 Quebec Painters in Their Milieu*)

1973

Withrow, William. *La peinture canadienne contemporaine*, Montréal, Éd. du Jour, 1973, 223 p. (trad. de : *Contemporary Canadian Painting*, Toronto, McClelland and Stewart, 1972, 223 p.)

1968

Saint-Martin, Fernande. *Structures de l'espace pictural : essai*, Montréal, HMH, 1968, 172 p. (Constantes ; 17) (nouv. éd. Bibliothèque québécoise, 1989)

#### Publications de l'artiste

1973

*Claude Tousignant : 80 diapositives numérotées de 1 à 80 = Claude Tousignant: 80 Slides Numbered 1 to 80* (en collab. avec Judith Kelly et Fernande Saint-Martin), Montréal, [Éditions Y. Boulerice], 1973.

« Texte anti-texte », *La peinture canadienne contemporaine*, Montréal, Éd. du Jour, 1973, p. 137. (en anglais dans : *Contemporary Canadian Painting*, Toronto, McClelland and Stewart, 1972)

1971

« Quelques précisions essentielles », *Peinture canadienne-française (débat)*, éd. augm., Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1971, (Conférences J. A. de Sève ; 11-12), p. 81-84.

1970

« [“ Pourquoi faites-vous des grands tableaux ? ” Réponse de Claude Tousignant] », *Grands formats : treize artistes de Montréal*, Montréal, Ministère des Affaires culturelles, Musée d'art contemporain, 1970, p. 29-31.

1965

[Évolution de son travail entre 1961 et 1965], *1+1=3: An Exhibition of Retinal and Perceptual Art*, Austin, The University Art Museum of the University of Texas, 1965, n. p.

1959

« Huit dessins de Claude Tousignant (1959) », *Situations*, vol. 1, n° 7, p. 52-53. (repris dans : *Guido Molinari : écrits sur l'art (1954-1975)*, textes compilés et présentés par Pierre Théberge, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1976, p. 26-29.)

« Pour une peinture évidentielle », *Art abstrait : Belzile, Goguen, Juneau, Leduc, Molinari, Toupin, Tousignant*, [Montréal : École des beaux-arts de Montréal, 1959?], p. [28-29].

#### Articles de périodiques

2007

Campbell, James D. « Claude Tousignant: an Affinity for the Sublime », *ETC*, n° 78 (juin/juill. / août 2007), p. 40-41.

2006

Chagnon, Katrie. « Modulateur luso-chromatique », *Art Mûr*, vol. 2, n° 2 (nov. / déc. 2006), p. 4-5. (voir aussi le texte d'Andria Hickey, « Modulateur luso-chromatique », p. 6-7.)

Palmieri, Christine. « Est-Ouest : commissaires sans frontières : entrevue avec Viktor Misiano et Boris Chukhovich », *ETC*, n° 72 (déc. 2005 / janv.-févr. 2006), p. 6-16.

2005

Campbell, James D. « Claude Tousignant », *Border Crossings*, vol. 24, no. 3, issue no. 95 (Aug. 2005), p. 113-116.

1995

Campbell, James D. « Claude Tousignant: the Chromatic Space of the Painted Object = L'espace chromatique de l'objet peint », *Espace*, n° 32 (juin/juill. / août 1995), p. 6-11.

1994

Gilbert, André. « Claude Tousignant : le plaisir du monochrome », *Vie des Arts*, vol. 39, n° 155 (été 1994), p. 20-22.

1992

Couture, Francine. « Claude Tousignant, *Accélérateurs chromatiques*, Canada d'aujourd'hui, 1968 », *ETC*, n° 17 (févr. 1992), p. 14-17. (sous dossier thématique : « Les années 60 : art contemporain et identité nationale »)

1989

Daigneault, Gilles. « Claude Tousignant, galerie Waddington & Gorce, Montréal, du 27 septembre au 19 octobre 1989 », *ETC*, n° 10 (hiver 1989), p. 42-43.

1987

Thompson, Walter. « Claude Tousignant at 49th Parallel », *Art in America*, vol. 75, no. 10 (Oct. 1987), p. 179-180.

1984

Gascon, France. « Claude Tousignant : sculpter pour peindre », *The Journal of Canadian Art History = Annales d'Histoire de l'art canadien*, vol. 7, n° 2 (1984), p. 156-178.

1982

Payant, René. « Nommées "sculptures" », *Spirale*, n° 24 (avril 1982), p. 14.

1980

Lamoureux, Johanne. « Claude Tousignant [Musée d'art contemporain, Sept. 18-Nov. 2] », *Artscanada*, vol. 37, no. 3, issue no. 238-239 (Dec. 1980/Jan. 1981), p. 46-47.

1976

Klepac, Walter. « Claude Tousignant », *Artscanada*, vol. 33, no. 2, issue no. 206/207 (July/Aug. 1976), p. 58.

1973

D'Iberville-Moreau, Luc. « Claude Tousignant », *Artscanada*, vol. 30, no. 1, issue no. 176/177 (Feb./Mar. 1973), p. 51-55.

Fleisher, Pat. « A Visit to Claude Tousignant's Studio », *Art Magazine*, vol. 4, no. 14 (Spring/Summer 1973), p. 9-10.

1972

Gagnon, François. « Claude Tousignant : point de mire », *Vie des Arts*, vol. 17, n° 69 (hiver 1972/1973), p. 38-41.

1968

Dault, Gary Michael. « Claude Tousignant at Gallery Moos: Oct. 29-Nov. 11 », *Artscanada*, vol. 25, no. 5, issue no. 124/127 (Dec. 1968), p. 86.

1966

Saint-Martin, Fernande. « Le dynamisme des Plasticiens de Montréal », *Vie des Arts*, vol. 11, n° 44 (automne 1966), p. 44-48.

1964

Hudson, Andrew. « Phenomenon: Colour Painting in Montreal », *Canadian Art*, vol. 21, no. 6, issue no. 94 (Nov./Dec. 1964), p. 358-360.

#### Site Web

2006

*Perspectives sur Claude Tousignant* (exposition virtuelle), Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, en collab. avec le Laboratoire de muséologie et d'ingénierie de la culture (LAMIC), 22 mars 2006–31 déc. 2010. Le site comporte (entre autres) des reproductions d'œuvres, un entretien avec Claude Tousignant, des enregistrements vidéo, etc. — <http://tousignant.virtuel.macm.org>

## Liste des œuvres

- 1** [p. 39]  
*Ussimimique*  
1951  
Huile sur masonite  
60,5 × 50,7 cm  
Don de l'artiste, Montréal, 1995  
Collection du Musée des beaux-arts  
du Canada, Ottawa
- 2** [p. 40]  
*Sans titre*  
1955  
Encre sur papier  
28 × 35 cm  
Collection de l'artiste
- 3**  
*Sans titre*  
1955  
Encre sur papier  
28 × 35 cm  
Collection de l'artiste
- 4** [p. 41]  
*Sans titre*  
1955  
Encre sur papier  
28 × 35 cm  
Collection de l'artiste
- 5**  
*Sans titre*  
1955  
Encre sur papier  
28,5 × 39 cm  
Collection de l'artiste
- 6**  
*Sans titre*  
1955  
Encre sur papier  
28 × 35 cm  
Collection de l'artiste
- 7**  
*Sans titre*  
1955  
Encre sur papier  
27,5 × 39 cm  
Collection de l'artiste
- 8** [p. 42]  
*Sans titre*  
1955  
Encre sur papier  
29 × 38,9 cm  
Collection de l'artiste
- 9** [p. 43]  
*Sans titre*  
1955  
Encre sur papier  
28 × 34,3 cm  
Collection de l'artiste
- 10**  
*Sans titre*  
1955  
Encre sur papier  
29 × 38,5 cm  
Collection de l'artiste
- 11** [p. 45]  
*Pastilles cosmiques*  
1955  
Huile sur toile  
62,5 × 62,5 cm  
Collection de l'artiste
- 12** [p. 47]  
*Les Taches*  
1955  
Huile sur toile  
43,7 × 56,7 cm  
Collection de l'artiste
- 13** [p. 49]  
*Les Asperges*  
1955  
Huile sur toile  
113 × 128,5 cm  
Collection du Musée des beaux-arts  
du Canada, Ottawa
- 14**  
*Septimale*  
1955  
Huile sur toile  
53,8 × 59,7 cm  
Collection de l'artiste
- 15** [p. 51]  
*Le Lieu de l'infini*  
1956 (refait 1969)  
Émail pour automobile sur toile  
128,3 × 149,8 cm  
Collection de l'artiste
- 16** [p. 53]  
*Paranoïde*  
1956  
Émail pour automobile sur toile  
129 × 122 cm  
Collection du Musée des beaux-arts  
du Canada, Ottawa
- 17** [p. 55]  
*Hypnose*  
1956  
Émail pour automobile sur toile  
149,8 × 128,7 cm  
Collection Musée des beaux-arts  
de Montréal  
Achat, fonds de l'Association des  
bénévoles du Musée des beaux-arts  
de Montréal
- 18** [p. 57]  
*L'Intrusion*  
1956  
Émail pour automobile sur toile  
129 × 129 cm  
Collection du Musée national des  
beaux-arts du Québec, Québec  
Achat grâce à un don anonyme
- 19** [p. 59]  
*Monochrome orangé*  
1956 (refait 1969)  
Émail pour automobile sur toile  
129 × 129 cm  
Collection de l'artiste
- 20** [p. 61]  
*Horizontales orange, jaune, jaune*  
1956 (refait 1967)  
Émail pour automobile sur toile  
128,7 × 121,8 cm  
Don de monsieur James D. Campbell,  
1999  
Collection The Robert McLaughlin  
Gallery, Oshawa
- 21** [p. 63]  
*Les Affirmations*  
1956  
Émail pour automobile sur toile  
128,8 × 116,8 cm  
Collection de l'artiste
- 22** [p. 65]  
*Horizontale rouge*  
1957 (refait 1976)  
Acrylique sur toile  
122 × 244 cm  
Don de monsieur René Després  
Collection du Musée d'art  
contemporain de Montréal
- 23** [p. 66]  
*Le Trapèze noir*  
1957 (refait 1984)  
Acrylique sur toile  
290 × 366 cm  
Don de monsieur Normand Miller  
Collection du Musée d'art de Joliette
- 24** [p. 67]  
*Polygone rouge*  
1958  
Teinture pour cuir sur toile  
43,7 × 56,7 cm  
Collection de l'artiste
- 25** [p. 69]  
*Verticales jaunes*  
1958 (refait 1969)  
Acrylique sur toile  
243,5 × 122 cm  
Collection de l'artiste
- 26** [p. 71]  
*Petite sculpture blanche*  
1960  
Acrylique sur contreplaqué  
54,7 × 54,8 × 39,4 cm  
Collection de l'artiste
- 27** [p. 75]  
*Sans titre*  
1960  
Acrylique sur toile  
60,5 × 53,5 cm  
Don de monsieur André Goulet  
Collection du Musée d'art  
contemporain de Montréal

- 28 [p. 73]  
*Cristallisation*  
1960-1961  
Acrylique sur contreplaqué  
38 × 69,9 × 69,8 cm  
Collection de l'artiste
- 29 [p. 76]  
*Lecture verticale*  
1961  
Acrylique sur toile  
63,5 × 64 cm  
Collection de l'artiste
- 30 [p. 77]  
*Lecture circumférentielle*  
1961  
Acrylique sur toile  
63 × 63,7 cm  
Collection de l'artiste
- 31 [p. 79]  
*Marginalisation*  
1961  
Acrylique sur toile  
51,2 × 57 cm  
Collection de l'artiste
- 32 [p. 82]  
*Verticales blanches et noires*  
1962  
Acrylique sur toile  
162,6 × 172,7 cm  
Collection de l'artiste
- 33 [p. 81]  
*Le Carreau jaune*  
1963  
Acrylique sur toile  
172,7 × 193,3 cm  
Collection de l'artiste
- 34 [p. 83]  
*Électrolysation*  
1963  
Acrylique sur toile  
173 × 193 cm  
Don de monsieur Paul Mailhot  
Collection du Musée national des  
beaux-arts du Québec, Québec
- 35 [p. 84]  
*Violence lucide*  
1963 (refait 1994)  
Acrylique sur toile  
173 × 193 cm  
Collection de l'artiste
- 36 [p. 85]  
*La Mie de chair*  
1964  
Acrylique sur toile  
172,5 × 192,5 cm  
Collection de l'artiste
- 37 [p. 87]  
*141*  
1964  
Acrylique sur toile  
254 × 254 cm  
Collection The Nickle Arts Museum,  
University of Calgary
- 38 [p. 89]  
*Interversion New York*  
1965  
Acrylique sur toile  
254 × 305 cm  
Don du docteur A. Russell et  
du docteur C. Wulwik  
Collection The University of  
Lethbridge
- 39 [p. 91]  
*Stochastique vert, bleu, mauve, rouge*  
1965  
Acrylique sur toile  
173 × 208,9 cm  
Don de la Fondation Samuel H.  
Schechter, 1966  
Collection de la Galerie Leonard &  
Bina Ellen, Université Concordia,  
Montréal
- 40 [p. 93]  
*Transformateur chromatique*  
1965  
Acrylique sur toile  
260 cm de diamètre  
Collection de l'Art Gallery of Windsor  
Achat, en hommage à monsieur  
Pierce L.S. Lettner avec l'aide du  
Conseil des Arts du Canada
- 41 [p. 95]  
*Gong 64*  
1966  
Acrylique sur toile  
164 cm de diamètre  
Collection du Musée d'art  
contemporain de Montréal
- 42  
*Gong 72*  
1966  
Acrylique sur toile  
184,9 cm de diamètre  
Collection de l'artiste
- 43 [p. 101]  
*Accélérateur chromatique 48*  
1967  
Acrylique sur toile  
122,7 cm de diamètre  
Collection du Musée d'art  
contemporain de Montréal
- 44 [p. 96-97]  
*Hommage à Barnett Newman*  
1967-1968  
Acrylique sur bois et sur  
contreplaqué  
274,5 × 488 × 228,5 cm  
Collection de l'artiste
- 45 [p. 99]  
*Accélérateur chromatique 96 #3*  
1968  
Acrylique sur toile  
244,1 cm de diamètre  
Collection de l'artiste
- 46  
*Accélérateur chromatique #5*  
1968  
Acrylique sur toile  
229,1 cm de diamètre  
Collection de l'artiste
- 47 [p. 103]  
*Varèse: Accélérateur chromatique  
66-68*  
1968  
Acrylique sur toile  
168 cm de diamètre  
Collection de l'artiste
- 48 [p. 104-105]  
*Ovale*  
1969  
Acrylique sur toile  
198,6 × 442 cm  
Collection de l'artiste
- 49 [p. 106-107]  
*La grande ligne perdue*  
1969  
Acrylique sur toile  
107,2 × 632,5 cm  
Collection de l'artiste
- 50 [p. 108-109]  
*Double quatre-vingt-un*  
1970  
Acrylique sur toile  
2 éléments de 204,6 cm de diamètre  
Collection de l'artiste
- 51 [p. 111]  
*L'un et l'autre*  
1970  
Acrylique sur toile  
2 éléments de 183 × 426 cm  
Collection du Musée des beaux-arts  
du Canada, Ottawa
- 52 [p. 112-113]  
*Triptyque éblouissant*  
1975  
Acrylique sur toile  
244 × 792 cm (l'ensemble)  
Collection du Musée national des  
beaux-arts du Québec, Québec  
Achat grâce à un don anonyme
- 53 [p. 114-115]  
*Titane cadmium*  
1975  
Acrylique sur toile  
2 éléments de 167,5 cm de diamètre  
Collection de l'artiste
- 54  
*Cadmium quinacridone*  
1975  
Acrylique sur toile  
2 éléments de 167,5 cm de diamètre  
Collection de l'artiste

- 55**  
*Azo et terre rouge*  
1975-1976  
Acrylique sur toile  
2 éléments de 183 cm de diamètre  
Collection de l'artiste
- 56**  
*7-78-102*  
1978  
Acrylique sur toile  
2 éléments de 259 cm de diamètre  
Collection de l'artiste
- 57** [p.116-117]  
*Non-lieu*  
1980  
Acrylique sur toile  
2 éléments de 259 cm de diamètre  
Collection du Musée d'art  
contemporain de Montréal
- 58**  
*5-80-78*  
1980-1981  
Acrylique sur toile  
2 éléments de 198 cm de diamètre  
Collection de l'artiste
- 59** [p. 119]  
*Monochrome jaune (Hommage  
à Erik Satie)*  
1981  
Acrylique sur toile  
490 x 267 x 13,5 cm  
Don de monsieur William Hechter  
Collection du Musée d'art  
contemporain de Montréal
- 60**  
*Monochrome cramoisi*  
1981  
Acrylique sur toile  
266,7 x 266,7 x 13,3 cm  
Don de l'artiste, Montréal, 1995  
Collection du Musée des beaux-arts  
du Canada, Ottawa
- 61** [p. 123]  
*Losange Kudriashev*  
1982  
Acrylique sur toile  
388,5 x 388,5 x 11 cm  
Don du docteur René Crépeau  
Collection du Musée d'art  
contemporain de Montréal
- 62** [p. 121]  
*Monochrome en bleu*  
1982  
Acrylique sur toile  
305,5 x 122,5 x 16 cm  
Collection particulière
- 63** [p. 124-125]  
*Triptyque toile et sable*  
1983  
Acrylique sur toile  
3 éléments de  
269,5 x 183 x 10,8 cm  
Don de l'artiste  
Collection du Musée d'art  
contemporain de Montréal
- 64** [p. 127]  
*Polychrome double en brun et kaki*  
1984  
Acrylique sur toile  
2 éléments de  
278,5 x 125 x 13,2 cm  
Collection de l'artiste
- 65** [p. 128]  
*Conditionnel polychrome  
mauve-vert-rouge*  
1984  
Acrylique sur toile  
275 x 76 x 10,7 cm  
Collection de l'artiste
- 66** [p. 129]  
*Polychrome pourpre-violet*  
1984  
Acrylique sur toile  
274,8 x 76,5 x 10,7 cm  
Collection de l'artiste
- 67**  
*Polychrome en brun-vert-noir*  
1986  
Acrylique sur toile  
243 x 69 x 10,5 cm  
Collection de l'artiste
- 68** [p. 130-133]  
*Espace mnémonique*  
1984-1986  
Acrylique sur toile  
12 éléments de 254 x 59 x 11 cm  
Collection du Musée national des  
beaux-arts du Québec, Québec  
Achat grâce à un don anonyme
- 69** [p. 134-135]  
*Double écran chromatique  
blanc et noir*  
1990  
Acrylique sur aluminium  
2 éléments de 121,8 x 121,8 cm  
Collection de l'artiste
- 70** [p. 136-137]  
*Égypte (Bi-chrome en bleu et bleu)*  
1991  
Acrylique sur aluminium  
2 éléments de 152,4 x 152,4 cm  
Don du docteur René Crépeau  
Collection du Musée d'art  
contemporain de Montréal
- 71** [p. 139]  
*La Croix suprématiste*  
1991  
Acrylique sur aluminium  
366 x 366 cm  
Don de madame Hélène Boyer et  
du docteur Stéphane Saintonge  
Collection du Musée d'art de Joliette
- 72**  
*Hommage à Mondrian*  
1993  
Acrylique sur aluminium  
2 éléments de 152,5 x 152,5 cm  
Collection de l'artiste
- 73** [p. 141]  
*Ailleurs*  
1993  
Acrylique sur toile  
259 x 419 cm  
Collection de l'artiste
- 74** [p. 143]  
*Nord*  
1993  
Acrylique sur toile  
259 x 420 cm  
Collection du Musée national des  
beaux-arts du Québec, Québec  
Achat grâce à un don anonyme
- 75** [p. 145]  
*Giallo Caloroso*  
1994-2001  
Acrylique sur toile  
214 x 345,5 cm  
Collection de l'artiste
- 76** [p. 147]  
*Céphéide 13-12-96*  
1996  
Acrylique sur toile  
173 x 259,5 cm  
Collection de l'artiste
- 77** [p. 149]  
*Céphéide 23-12-96*  
1996  
Acrylique sur toile  
173 x 259,5 cm  
Collection de l'artiste
- 78** [p. 150-151]  
*Double Céphéide mai-juin 1997*  
1997  
Acrylique sur toile  
2 éléments de 173 x 260 cm  
Collection de l'artiste
- 79** [p. 153]  
*Blanc-noir*  
1998  
Acrylique sur toile  
285 x 285 cm  
Collection de l'artiste

80 [p. 158-159]

*Sextyque*

2000-2001

Acrylique sur toile

6 éléments de 284,5 × 315 cm

Collection de l'artiste

81 [p. 165]

*Modulateur de lumière n° 3*

2001-2003

Acrylique sur aluminium

284,5 × 183 × 62 cm

Collection du Musée d'art

contemporain de Montréal

Achat, avec l'aide du programme

d'Aide aux acquisitions du Conseil

des Arts du Canada

82 [p. 160]

*Suite « PM 1917 » #1*

2003

Collage (acrylique sur papier Arches)

81 × 121,5 cm

Collection de l'artiste

83 [p. 154]

*Carrés noir et gris*

2004

Acrylique sur toile

285 × 285 cm

Collection de l'artiste

84 [p. 161]

*Suite « PM 1917 » #32*

2004

Collage (acrylique sur papier Arches)

81 × 121,5 cm

Collection de l'artiste

85

*Suite « PM 1917 » #41*

2004

Collage (acrylique sur papier Arches)

81 × 121,5 cm

Collection de l'artiste

86 [p. 157]

*Carrés blancs*

2005

Acrylique sur toile

285 × 285 cm

Collection de l'artiste

87 [p. 162]

*Suite « PM 1917 » #50*

2005

Collage (acrylique sur papier Arches)

81 × 121,5 cm

Collection de l'artiste

88 [p. 167]

*Modulateur luso-chromatique bleu*

2005

Acrylique sur aluminium

284 × 142 × 160 cm

Collection de l'artiste

89 [p. 163]

*Suite « PM 1917 » #80*

2006

Collage (acrylique sur papier Arches)

81 × 121,5 cm

Collection de l'artiste

90 [p. 169]

*Modulateur luso-chromatique*

*orange*

2008

Acrylique sur aluminium

248 × 140 × 128 cm

Collection de l'artiste

91 [p. 171]

*L'Œuvre au noir*

2008

Acrylique sur aluminium

4 éléments :

150 × 107 × 107 cm

126 × 107 × 107 cm

90 × 107 × 107 cm

67 × 106 × 106 cm

Collection de l'artiste

### Crédits photographiques

Sauf indication contraire, les photos des œuvres sont de Guy L'Heureux ; p. 39, 49, 53 et 111, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa ; p. 55, Musée des beaux-arts de Montréal, Brian Merrett ; p. 57 et 143, Musée national des beaux-arts du Québec, Jean-Guy Kérouac ; p. 61, Michael Cullen, Trent Photographics ; p. 87, Mark Hutchinson ; p. 91 et 121, Richard-Max Tremblay ; p. 93, Frank Piccolo ; p. 112-113 et 130-133, Musée national des beaux-arts du Québec, Patrick Altman.

### Remerciements

Nous tenons à remercier chaleureusement l'artiste Claude Tousignant pour nous avoir ouvert les portes de son atelier à maintes reprises ; nous lui sommes également très reconnaissants pour sa collaboration et sa générosité durant la préparation de cette exposition. Merci également à toutes les institutions canadiennes prêteuses qui ont accepté de se départir de leurs œuvres pour cette présentation montréalaise : Musée national des beaux-arts du Québec, Musée des beaux-arts du Canada, Musée d'art de Joliette, Musée des beaux-arts de Montréal, The Nickle Arts Museum – University of Calgary, Galerie Leonard & Bina Ellen – Université Concordia, Lethbridge University Art Gallery et The Robert McLaughlin Gallery, Oshawa. Nous exprimons notre gratitude à Denise Leclerc, auteure de l'un des textes au catalogue, Judith Terry, ainsi que tous les autres collaborateurs qui ont été associés à ce projet au cours des étapes de sa réalisation.

P. G. et M. L.

