

Claude Tousignant:

Sculpter pour peindre

Tous les commentaires sur l'oeuvre de Claude Tousignant signalent que ce peintre s'est intéressé, avant toute chose, au sort de la peinture et qu'il a recherché pour celle-ci un état très avancé d'abstraction et de pureté. Le commerce d'une telle idée n'est pas aisé et c'est sans doute pour cette raison qu'elle n'apparaît le plus souvent qu'au travers de détours et d'esquives. L'absolu que représente l'objectif de Claude Tousignant n'arrive pas à se matérialiser facilement et il se situe de manière tout aussi problématique dans une histoire de l'art qui ne s'alimente pas d'objectifs et d'idées, mais bien plutôt de mouvements, de courants et d'étiquettes. Si on désirait intégrer Tousignant à une quelconque histoire de l'art il fallait le raccrocher à un courant et lui trouver une rubrique. Il était hors de question de le classer sous celle des peintres philosophes puisque les classifications sont telles en histoire de l'art qu'elles reposent sur le contenu dénoté ou manifeste d'une oeuvre, et il n'a jamais été évident, si l'on s'en tient à ce point de vue, que Claude Tousignant ait un propos autre que simplement plastique. C'est ainsi qu'on a identifié Claude Tousignant, par exemple, aux "espaces dynamiques", à l'"abstraction perceptuelle", à la peinture optique, à la couleur: on l'a donc identifié aux moyens qu'il prenait pour arriver à ses fins.

“Sculptures”: une finalité mise en scène

Une exposition des oeuvres de l'artiste, conçue par celui-ci, allait bousculer la perception quelque peu inversée qu'on a habituellement de son oeuvre. En janvier-février 1982 un ensemble d'oeuvres réalisées à divers moments tout au long de sa carrière ou exécutées spécialement pour cette occasion avaient été réunies au Musée des beaux-arts de Montréal. Certaines oeuvres étaient connues, d'autres inédites. L'ensemble s'ouvrait sur un tableau de 1956 et présentait ensuite trois groupes principaux qui pourraient être décrits techniquement de la façon suivante: de petites constructions en

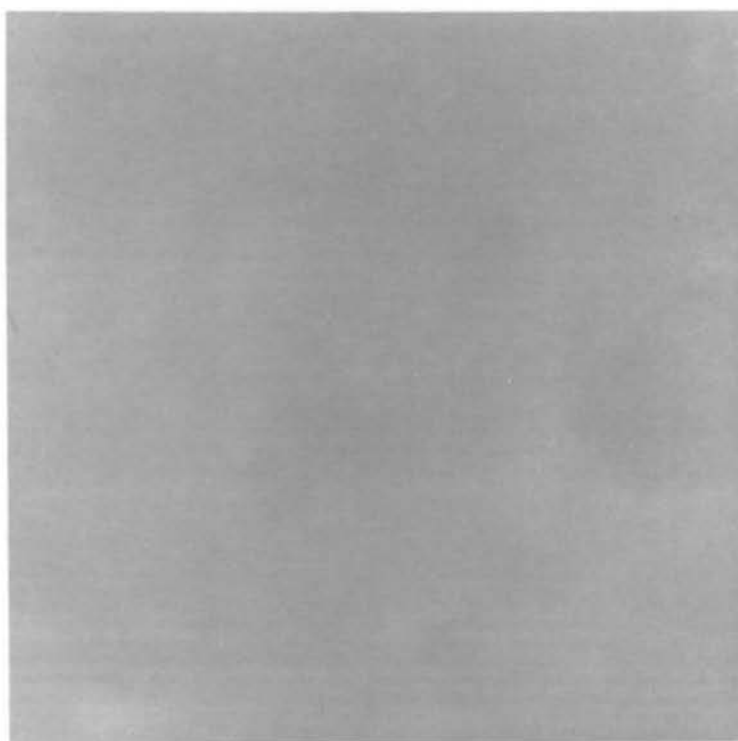


fig.1 **Claude TOUSIGNANT**, *Monochrome orangé*, 1956. Émail sur toile, 129,5 cm x 129,5 cm. Collection de l'artiste. (Photo: Marilyn Aitken, MBAM.)

bois peint (1959-1961 et 1968), des acryliques sur toile monochromes, certaines agencées en forme de polyptyques (1973-1981), et, finalement, des constructions de très grandes dimensions, en bois peint noir (1981-1982). L'exposition était intitulée: *Sculptures*.

Devant le nouvel ensemble d'œuvres que nous proposait Claude Tousignant il était, cette fois, difficile de contourner les intentions du peintre. Celui-ci avait mis divers moyens en œuvre pour que nous n'y échappions pas, à commencer par celui qui consistait à court-circuiter ses commentateurs et à leur imposer un mot comme celui de "sculpture", mot qui fait image et joue à merveille son rôle d'étiquette d'identification. Cette opération primordiale de repérage étant réalisée — l'artiste l'ayant effectuée pour nous — il ne restait plus qu'à associer ce contenu de "sculpture" au contenu que l'art de Claude Tousignant avait toujours privilégié: celui de la peinture. Tout dans cette exposition *Sculptures*, tant les œuvres que leur mise en scène, nous ramenait à la peinture — à commencer par le *Monochrome orangé* de 1956 (fig. 1). Après tout pourquoi celui-ci portait-il en 1956 le

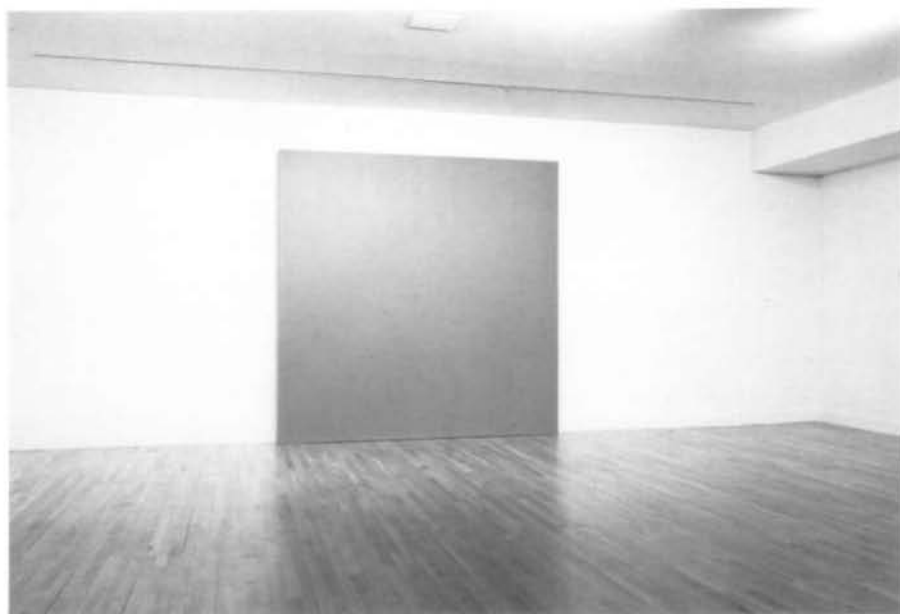


fig.2 **Claude TOUSIGNANT**, *Monochrome crimson*, 1981. Acrylique sur toile, 266,7 x 369,6 x 13,3 cm. Collection de l'artiste. (Photo: Marilyn Aitken, MBAM.)

nom de "peinture" alors que les monochromes de 1981 (fig. 2) se méritaient celui de "sculpture"? Avait-on voulu par là attirer notre attention sur leurs différences manifestes, trop manifestes? Tousignant posait les questions parce qu'il avait placé dans les salles certaines réponses. Le peintre s'était lui-même chargé de situer le débat et de lancer le terme "sculpture" en espérant peut-être qu'on lui réponde "peinture", pour qu'on en arrive à travers ce jeu de va-et-vient à distinguer la fin des moyens et peut-être, au-delà, à pouvoir mesurer l'ampleur de son propos et à reconnaître à quel point celui-ci est général et ne se limite pas à l'inventaire et à la promotion des valeurs plastiques. Car ce n'est pas l'intérieur de l'image — ce qu'elle représente — ce à quoi elle fait référence — ou ce comment elle est faite qui intéresse Claude Tousignant mais le fait même de l'image.

L'allusion à la sculpture, qui nous renvoie à la peinture, et ainsi aux intentions ultimes du peintre, n'est qu'un indice parmi d'autres du fait que Claude Tousignant serait revenu, dans ses sculptures récentes monochromes sur toile, à certaines propositions fondamentales qui ont marqué son oeuvre. Il les ravivait cette fois-ci en nous les présentant sans fard et sans détour, sans que notre attention ne soit détournée en aucune manière. Que l'on considère le contenu stylistique (on retrouve, par exemple, dans ses oeuvres récentes ce goût des formes parfaites qui l'a toujours caractérisé), que l'on considère le

contenu explicite (le fait qu'il s'agisse de sculptures) ou que l'on considère l'expérience qu'on en a (aussi déroutante soit-elle), l'on se rend compte que Claude Tousignant a conçu ses oeuvres de telle sorte qu'aucun de ces contenus, qu'aucun de ces niveaux de l'oeuvre ne puisse agir comme un écran qui rejetterait dans l'ombre les intentions qui guidaient le peintre dans l'élaboration de son travail. Il n'y a pas dans ses sculptures récentes de stratégie autre que celle qu'il annonçait lorsqu'il écrivait en 1959 dans le catalogue de l'exposition *Art Abstrait*:

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 sensation¹.

Tous les niveaux de l'oeuvre culminent vers cet objectif, aucun n'y fait obstacle: ils se relaient les uns les autres pour arriver à celui-là. Bien sûr, cette finalité de l'oeuvre que nous décrivons ici par l'intermédiaire d'une déclaration de l'artiste demeure encore très instrumentale. Claude Tousignant n'y dit pas, entre autres, les conséquences qu'entraînent une telle prise de position, conséquences que nous tenterons de dégager au terme de cette réflexion sur son oeuvre sculptée. En revanche, une telle déclaration d'intention de sa part a le mérite d'indiquer avec beaucoup de justesse la relation qu'entretient l'artiste avec l'instrument que constitue pour lui la peinture et elle ouvre déjà la voie à une finalité plus élevée, qui dépasserait la peinture. À ce propos, il faut souligner combien il est rare qu'on puisse faire coïncider en art contemporain la finalité déclarée par l'artiste et celle que la critique, à distance et subjectivement, recompose de l'oeuvre. On cite beaucoup les artistes mais rarement à propos de leurs intentions globales et de leurs aspirations profondes et il est rare que celles-ci s'identifient de si près à un objet. Loin d'y être plaquées, elles semblent plutôt émaner de cette oeuvre qui, comme nous le notions plus haut, ordonne les niveaux stylistique, explicite et vécu de l'oeuvre pour les enchaîner les uns aux autres, et faire aboutir le plus directement possible à la réalité avec laquelle Tousignant voudrait nous mettre en contact. Devant une telle oeuvre la critique n'a plus qu'à enchaîner les niveaux et tourner les pages que l'artiste a préparées. La structure se révèle d'elle-même à la seule lecture des éléments.

Avant de reconstituer cet enchaînement des niveaux nous dirons de chacun de ceux-ci pour les situer globalement que, en premier lieu, la mise en évidence d'un premier niveau stylistique voudrait peut-être contrer l'idée, répandue, que l'oeuvre de Tousignant soit a-stylistique, c'est-à-dire, que l'image du peintre en serait en quelque sorte absente. Ce serait à notre avis

pure manoeuvre du peintre que de se cacher derrière son objet et cela ne suffirait pas à éliminer les faits de style. Dans un deuxième temps, le niveau explicite considérera le fait que Tousignant ait modifié la forme de ses tableaux pour les faire apparaître comme des “sculptures”. L’étude de ce second niveau permettra de voir que, à la fois le style et les objectifs du peintre se sont resserrés et que la cohérence impitoyable qui guidait l’évolution de son oeuvre s’est doublée d’un souci de clarté lui permettant de neutraliser et de dominer certaines ambiguïtés qui s’étaient auparavant attachées à son oeuvre, les mêmes ambiguïtés que nous évoquions au début du texte. Enfin, à travers les troisième et quatrième niveaux, soit l’expérience vécue et l’intentionnalité de l’oeuvre, qui sont tous les deux très liés, nous verrons que l’expérience de l’oeuvre en détermine la portée véritable — ce qui nous permettra de vérifier une constatation que nous avons déjà faite à propos de Tousignant² à savoir que son oeuvre n’est pas une oeuvre théorique ou conceptuelle parce que, précisément, l’acte de perception en est toujours le noyau et ce même lorsque le peintre tend à abréger cet acte de perception, comme c’est le cas ici.

Une logique formelle qui est un style

Le premier niveau sur lequel nous nous attarderons à propos des sculptures récentes de Claude Tousignant est donc ce que nous avons désigné comme le niveau stylistique. Celui-ci se dessine à partir de certains choix du peintre qui dans leur récurrence laissent transparaître une cohérence qui tient à une personnalité et à une volonté de traiter le monde et de le percevoir selon certains schèmes. Ce niveau échappe probablement à ceux qui ne sont pas familiers avec l’oeuvre de Claude Tousignant. Pourtant, il semble d’autre part que ce point de vue s’impose inévitablement avec le temps. Face aux oeuvres nouvelles de peintres dont la carrière s’échelonne sur plusieurs années nous sommes tentés de reconnaître des traits qui étaient déjà présents dans leurs oeuvres, lesquels persistent malgré les changements apparents qui sont décelés. Ce phénomène de persistance presque rétinienne entraîne d’ailleurs que les choix plastiques et esthétiques d’un peintre ayant atteint une certaine notoriété finissent par devenir sa marque et par permettre même de l’identifier. La frontière entre la figure du peintre et ses choix devient alors confuse. Par exemple, même si Tousignant dit considérer la forme de la cible comme telle, purement et simplement, lorsqu’on le voit depuis près de vingt ans s’associer à cette forme (fig.3) il devient impossible de ne pas faire la relation et de ne pas noter devant une nouvelle cible de Tousignant que cette forme appartient au langage du peintre et fonctionne donc aussi en référence

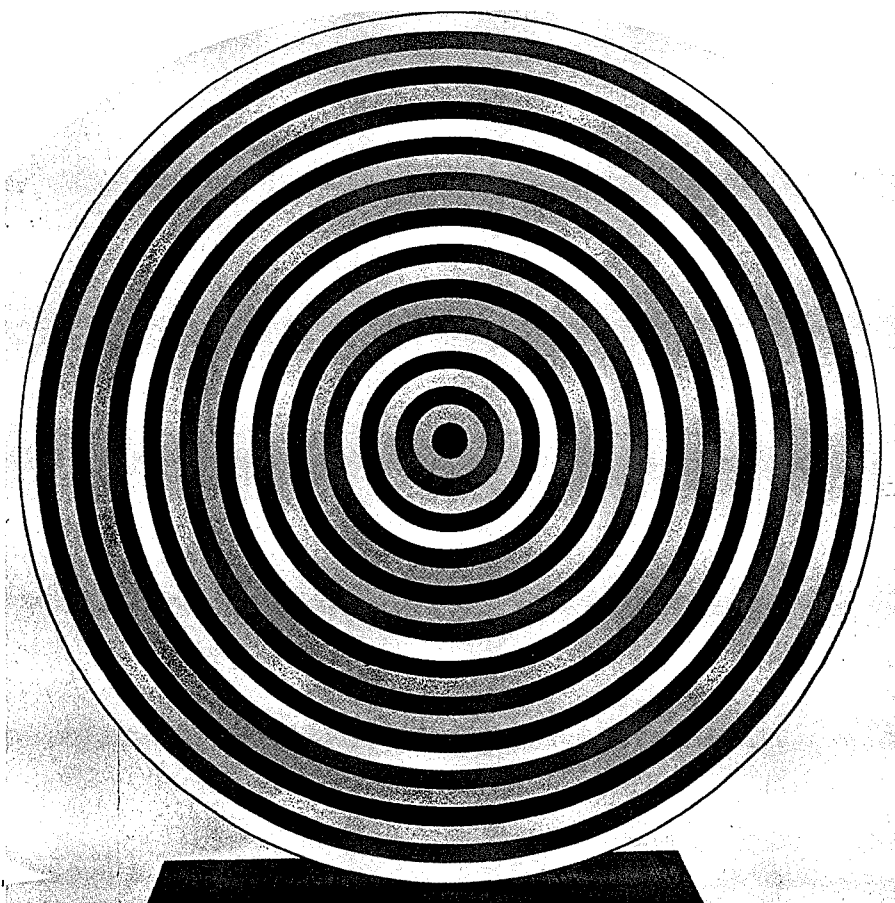


fig.3 **Claude TOSIGNANT**, *Accélérateur chromatique 48*, 1967. Huile sur toile, 122,2 cm de diamètre. Collection Musée d'art contemporain, Montréal. (Photo: Yvan Boulerice.)

à celui-ci, le réitérant par sa seule présence. Nous sommes devant le cas d'un peintre qui a réussi à s'appropriier les formes symboliques les plus communes, des formes qui en principe appartiendraient à tout le monde et, par conséquent, à personne en particulier. En principe seulement. Car la figure du peintre qui veut se dissimuler derrière des formes neutres finit par la force même de sa démarche par passer devant l'image pour coïncider avec elle.

Toutes ces lectures de l'oeuvre sont un effet combiné de l'oeuvre elle-même, du temps et du recul qu'il produit. Parmi tous ces points de vue, nous nous attarderons surtout au fait que l'accumulation des oeuvres permet de faire apparaître et de confirmer certains traits singuliers au peintre, lesquels

ne se démentent pas d'un oeuvre à l'autre. La neutralité et le caractère apparemment arbitraire des choix de Tousignant ne doit pas nous tromper: la question de style y demeure entière et, dans son cas, il faut la traquer là où elle se trouve, derrière ce qui apparemment la nie, soit derrière l'uniformité et la régularité sans faille.

À travers tout l'oeuvre de Claude Tousignant on peut retracer une prédilection pour les formes "parfaites", c'est-à-dire des formes pleines, aux tracés nets et qui sont, selon la définition que la *Gestalttheorie* en donne "simples, régulières et symétriques". À l'intérieur de ces formes, rien ne distingue un détail d'un autre. Même le geste du peintre rejoint cette

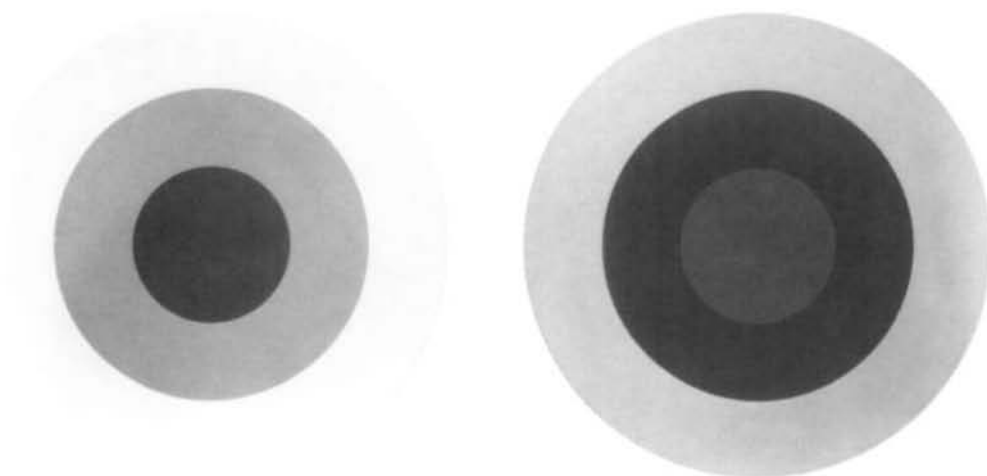


fig.4 Claude TOUSIGNANT, 3-78-102, 1978. Acrylique sur toile, deux éléments, 259 cm de diamètre chacun. Collection de l'artiste. (Photo: Yvan Boulerice.)

perfection parce qu'il occulte totalement l'aspect manuel et artisanal du travail. Les surfaces sont uniformes, les contours réguliers et les répétitions continues. Dans une de ses dernières séries, soit celle des douze diptyques de cibles présentés au Musée d'art contemporain à l'automne 1980 (fig.4), la prégnance de la forme parfaite s'y retrouvait à de multiples niveaux et ce jusque dans la constitution de la série: simplicité, régularité et symétrie marquaient autant la cible, la paire de cible que la série elle-même, laquelle était répartie en deux séquences qui, en plus de comprendre un nombre égal d'éléments (six chacune), se répondaient l'une l'autre comme dans un miroir.

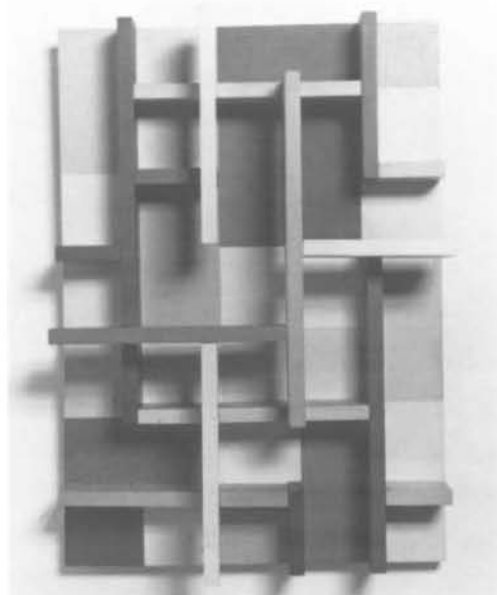


fig.5 Claude TOUSIGNANT, *Petit relief*, 1959. Acrylique sur bois, 30,5 x 50,8 x 15,2 cm. Collection Mme Denise Pelletier, Longueuil. (Photo: Marilyn Aitken, MBAM.)

La perfection et la plénitude de la forme se remarquaient déjà dans les petites sculptures sur bois des années 1959, 1960 et 1961 (fig.5). La composition qui semble très morcelée y crée en fait un ensemble compact qui ne fuit par aucun côté et qui épouse encore parfaitement la forme rectangulaire du cadre sur laquelle repose l'oeuvre.

Non seulement Claude Tousignant préfère-t-il les formes simples mais il tend ostensiblement vers une plus grande simplicité et vers un dépouillement de plus en plus achevé. Par exemple le début d'une série verra se développer des formes plus complexes que celles qui apparaissent en fin de série. Claude Tousignant semble vouloir terminer l'exploration d'une idée en offrant la version la plus abrégée, celle qui mettra de côté tout ce qui n'en constitue pas la quintessence. Ce mouvement vers le dépouillement le plus complet s'observe sur de courtes durées, par exemple lors de la production, de 1978 à 1980, d'une série comme celle des douze diptyques de cibles (fig.4). Au début de la série, les cibles contenaient trois zones et étaient colorées: au milieu de la série elles n'en contenaient plus que deux mais elles étaient encore colorées. Le numéro douze, soit le dernier de la série, n'était plus qu'un cercle à peine bordé qui faisait abstraction de la couleur, n'étant traité qu'en valeurs de noirs plus ou moins gris. Ce mouvement de simplification

s'observe également sur de plus longues durées, comme la période de vingt-deux ans qui sépare ses premières sculptures sur bois de ses toutes récentes. De 1959 à 1973, ou des sculptures sur bois aux premières sculptures monochromes sur toile, Tousignant montre qu'il renonce aux jeux d'équilibre inscrits sur la surface pour les remplacer par un équilibre parfaitement réalisé dans une forme dont la surface est pleine et en tout point uniforme.

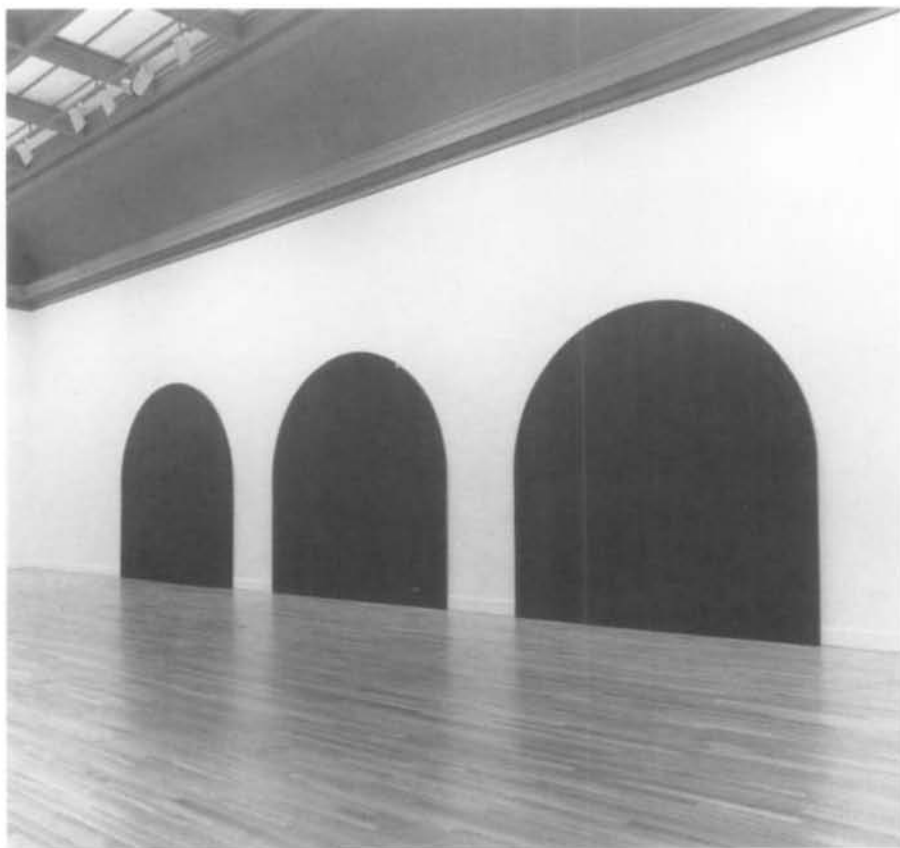


fig.6 **Claude TOUSIGNANT**, *Sculpture*, 1973-1974. Émail sur toile, trois éléments, 289 x 289 x 4,4 cm chacun. Collection Galerie nationale du Canada, Ottawa. (Photo: Marilyn Aitken, MBAM.)

À l'intérieur même de l'ensemble des sculptures monochromes sur toile, on peut retracer la même progression vers le plus simple. La première sculpture sur toile, le triptyque d'arches noirs de 1973-1974 (fig.6), présente une forme complexe combinant le carré et le cercle, alors que les plus récentes sculptures sur toile, soient celles de 1981, sont des carrés parfaits dont chaque côté mesure cent cinq pouces.

Tout au long de l'oeuvre de Tousignant, à chaque fois que la présence de la forme simple et parfaite se fait plus marquée, la réduction de la forme entraîne avec elle celle de la couleur. Celle-ci fait de plus en plus corps avec la forme. La couleur ne trace aucun motif qui viendrait faire diversion; elle réitère plutôt la perfection, la simplicité et l'unité de la forme. Au lieu de faire apparaître des motifs, la couleur fait apparaître ses propres qualités physiques: sa texture, son opacité, sa luminance et ses dimensions, bref tout ce qui révèle l'ici et le maintenant de la couleur. Car chez Tousignant, il n'y a pas d'idée de la couleur; il n'y a que des matières concrètes colorées — spatialisées et temporalisées.

Sculpture ou peinture

Claude Tousignant traite la forme de façon à ce qu'elle détermine, en plus du programme chromatique de l'oeuvre, son format. Qu'il préfère découper la forme plutôt que de la dessiner n'est pas un fait nouveau dans son oeuvre. L'exemple le plus éloquent demeure sans doute le passage qu'on observe en 1965 de la cible dessinée à la cible ayant un format de cible laquelle devenait un véritable tableau circulaire. La plus parfaite coïncidence entre le format et la forme demeure cependant le concept du "tableau monochrome". En confondant format et forme, Tousignant empruntait à la manière d'un sculpteur. En effet, le sculpteur ne se contente pas de dessiner sur une surface; il détermine aussi la forme de ses surfaces ainsi que les coordonnées qu'elles occuperont dans l'espace. Cette description générale de la sculpture — qui ne rend pas compte de toutes les sculptures mais sûrement du plus grand nombre d'entre elles — pourrait fort bien s'appliquer au processus d'élaboration qui l'a conduit aux sculptures monochromes sur toile quoiqu'elle convienne également bien à des oeuvres plus anciennes. Les préoccupations du sculpteur sont présentes chez ce peintre depuis plus longtemps qu'on ne le croirait à prime abord. Le statut d'objets dans l'espace qu'acquerraient les cibles, totalement affranchies du cadre rectangulaire du tableau, en témoignaient déjà dans les années soixante.

Pour bien mesurer l'ambivalence peinture/sculpture, il faut cependant s'empresse de noter, à propos des formes que l'artiste choisit, qu'elles sont proches de la peinture. Dans les salles de l'exposition — pourtant dite de "sculptures" — toutes les surfaces planes qui faisaient face au spectateur, qu'elles soient appuyées au mur ou non, n'étaient pas sans rappeler la peinture: son hiératisme, sa perpendicularité et sa frontalité — toutes caractéristiques prolongeant celle de la planéité du support.

D'autre part, lorsque le peintre se rapproche d'une notion plus orthodoxe de la sculpture et qu'il intègre plus ouvertement des procédés de



fig.7 Claude TOUSIGNANT, 419, 1981-1982. Construction. (Vue partielle.)
(Photo: Marilyn Aitken, MBAM.)

construction, comme c'était le cas dans les petites sculptures sur bois réalisées entre 1959 et 1961, il se rattache alors à une forme mitoyenne entre la sculpture et la peinture soit celle de relief. Le relief maintient la présence d'un plan et il exclut les débordements trop exubérants dans la troisième dimension. Le cadre de ces petites sculptures en bois y joue un rôle déterminant, très proche de celui du cadre en peinture, qui agit traditionnellement comme une limite à l'intérieur de laquelle on pénètre mais dont on ne sort pas.

Il apparaît donc que le rapport qui subsiste avec la peinture va plus loin qu'un simple rapport formel. Les œuvres environnementales de l'exposition *Sculptures*, 419 et 420 (fig.7 et 8), nous le confirment. Dans ces œuvres, Claude Tousignant a sacrifié le cadre mais il en a conservé la *fonction*,

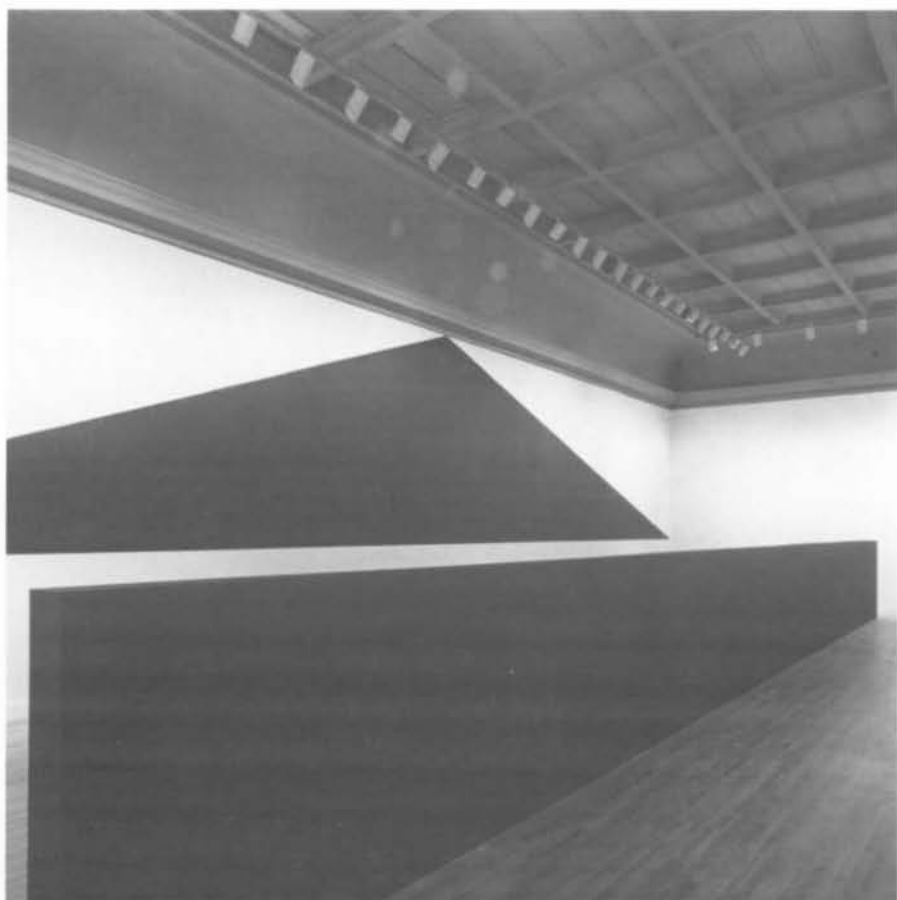


fig.8 **Claude TOUSIGNANT, 420, 1981-1982. Construction.** (Vue partielle.)
(Photo: Marilyn Aitken, MBAM.)

remplie ici par les murs, le plafond et le plancher de la pièce. Chez lui, la fonction du cadre a toujours été primordiale: le cadre est ce qui limite la composition et en même temps ce qui la génère, il en est le modèle. Le cadre fixe les bornes de l'oeuvre et fait se renvoyer l'intérieur de l'oeuvre à la configuration même de ses limites. Les oeuvres 419 et 420 avaient été conçues selon cette optique et elles répondaient, selon les vœux même de Tousignant, à la configuration de la pièce. Elles formaient chacune un tout global comparable à ses sculptures ou à ses peintures plus anciennes. Tousignant faisait jouer à une pièce à un lieu architectural clos, les rôles, physique et conceptuel, de limite et de support de l'oeuvre qu'il avait autrefois dévolus au cadre. Il en résultait une peinture tridimensionnelle, à l'échelle d'une pièce.

L'obsession de la symétrie qui marque l'élaboration de toutes les sculptures de l'artiste, y compris les oeuvres environnementales, nous ramène elle aussi dans le champ de la peinture, avec autant sinon plus de force. La symétrie des oeuvres impose à notre regard et à notre conscience l'axe médian autour duquel elles s'ordonnent et, de cette façon, nous impose un point de vue imaginaire fixe situé devant l'oeuvre et passant par son centre. La symétrie et le point de vue mental fixe qui lui est tributaire recréent des conditions semblables à la frontalité du tableau qui, elle aussi, privilégie un point de vue parmi tous les autres. Et le fait que le spectateur puisse se promener à l'intérieur de l'oeuvre et la voir sous toutes ses facettes ne réussit pas par ailleurs à enlever la primauté de ce point de vue.

Nos observations stylistiques ont fait ressortir la permanence de la vision du peintre même lors des incursions de l'artiste hors de la peinture. On aura peut-être ici l'impression d'avoir déjà glissé de l'analyse stylistique à l'analyse du propos explicite des oeuvres. Or nous n'avons fait que refléter la façon dont la démarche de Tousignant lie intimement les différents niveaux, au point qu'il est presque impossible de les distinguer. Au moment où nous parlons de forme parfaite et de *Gestalttheorie* il est déjà question de peinture ou de sculpture et déjà il ne faut plus faire référence à celles-ci que pour le point de vue qu'elles imposent et c'est alors vers le spectateur, vers son expérience de l'oeuvre, qu'est dirigée notre attention.

Une qualité d'objet

Figeons pour un instant cet enchaînement accéléré pour que nous puissions maintenant examiner ce que nous avons désigné comme le contenu explicite de la proposition "Sculptures", soit l'emphase mise par le peintre sur l'aspect sculptural de son oeuvre.

Nous sommes déjà, à ce stade, averti du caractère ambivalent des peintures et des sculptures de l'artiste. Nous avons fait valoir que les peintures de Tousignant avaient tendance à se présenter comme des sculptures parce que, autant la forme que la couleur y détenaient un caractère d'objet. De leurs côtés, ses sculptures conservaient quelques-uns des traits caractéristiques structurels de la peinture, soit la frontalité, la présence d'un cadre-limite et également celle d'un point de vue privilégié imposé au spectateur par la symétrie qui ordonne les oeuvres.

L'ambiguïté peinture/sculpture a une fonction très importante par rapport à la proposition *Sculpture*: c'est elle qui en donne la véritable résonance. Sans cette ambiguïté, elle serait une proposition conceptuelle vide de toutes significations alors qu'ici elle couronne un passage qui s'est effectivement

produit dans l'oeuvre du peintre. Si, d'autre part, Claude Tousignant n'avait pas fait le geste de poser par terre le tableau et de nommer "sculpture" l'oeuvre ainsi conçue, l'ambiguïté serait restée enfermée sur elle-même et serait peut-être restée lettre morte comme ce *Monochrome orangé* de 1956 dont Tousignant dit qu'il n'a pas provoqué, à l'époque, la réaction qu'il attendait³. Vingt ans plus tard, il reprend l'idée. Mais sans presque rien y changer, il décide de faire parler son oeuvre et de la faire déborder de son discours sur elle-même. Le *Monochrome orangé* de 1956 et les monochromes de 1981 sont à peine différents et pourtant ils appartiennent à deux mondes. Ils mettent tous deux de l'avant un même degré d'abstraction et presque le même qualité d'objet. Cependant, il est beaucoup plus clair devant celui de 1981 qu'il s'agit d'un objet. Dans le *Monochrome orangé* de 1956, tout devait se passer à l'intérieur de l'oeuvre, comme c'est d'ailleurs toujours le cas dans la peinture. Il nous est permis de croire rétrospectivement que cela n'était pas suffisant pour bien situer l'oeuvre dans son propos. En prenant possession du plancher et en s'épaississant — les monochromes de 1981 ont jusqu'à cinq pouces d'épaisseur — les monochromes récents démontrent qu'ils ne sont pas simplement à regarder ou à contempler à l'instar d'un image quelconque, qu'elle soit figurative ou abstraite. En l'appuyant au sol, Claude Tousignant détache la peinture d'elle-même et la montre comme ayant les caractères essentiels d'un objet usuel qui se tient au sol de façon autonome. Il faut faire remarquer ici que Claude Tousignant n'intervient pas *dans* l'objet (sauf pour l'épaisseur) mais dans la *situation* de l'objet, dans le point de vue qu'on a sur lui: il montre bien ainsi que le peintre n'a fait que mettre en perspective l'objet de sa recherche.

En opérant un déplacement dans l'espace, Claude Tousignant nous pointe du doigt le lieu dans lequel l'oeuvre agit dorénavant, soit l'espace réel de la pièce où l'oeuvre est présentée (fig.9). L'oeuvre a définitivement quitté l'espace des images et a conquis l'espace des objets. Un tel dénouement était prévisible dans le cas d'une oeuvre qui a toujours voulu briser ses liens avec la représentation et avec l'espace spéculaire dans lequel on peut se projeter: si elle poursuivait sa logique, elle devait inévitablement passer dans une autre catégorie, celle de la sculpture, qui exclut le dessin et la représentation fondée sur celui-ci — et ce juste avant d'accéder à une dernière catégorie, soit celle des objets, excluant définitivement toute représentation.

Soulignons en dernier lieu que la volonté de clarification du propos que nous avons vue à l'oeuvre va jusqu'à faire appel au terme de "sculpture" pour constituer le titre de l'exposition. La chose était d'autant plus adroite et

efficace que le musée, qui se charge d'habitude d'octroyer ce genre d'étiquette, avait acquiescé à la volonté du peintre avec beaucoup de collaboration, en omettant les guillemets à "sculptures" — ce qui a confondu, pour le plus grand bien de la proposition de Tousignant, le discours du savoir et de l'autorité et le discours esthétique.

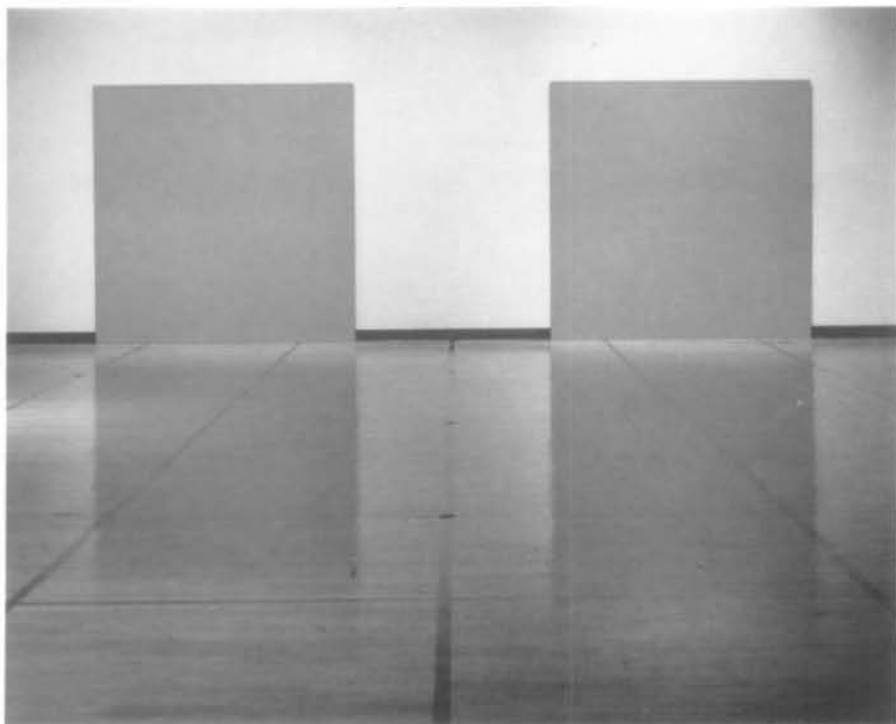


fig.9 Claude TOUSIGNANT, *Rouge*, 1977-1978. Liquitex sur toile, deux éléments, 259 x 259 x 3,5 cm chacun. Collection de l'artiste. (Photo: Musée d'art contemporain, Montréal.)

L'expérience de la déroute

La valse-hésitation que nous avons fait jouer entre la peinture et la sculpture ne se stabilise, au bilan, ni sur l'une ni sur l'autre. Au contraire, elle nous a fait glisser dans de nouveaux territoires qui intègrent des notions non-artistiques tel que l'espace réel et l'objet. L'aspect hybride de ces peintures/sculptures tend à les repousser dans la zone non-déterminée où l'on retrouve les objets et peut-être aussi l'architecture. Si nous pouvons, à distance de ces objets et avec le recul, en parler comme des peintures ou des sculptures, le premier contact que nous avons avec ces objets nous ramène à une expérience commune, plus proche de celle de l'architecture que de celle de l'oeuvre d'art. Il est inévitable que nous réfléchissions à ces objets comme

à des peintures ou à des sculptures, mais il est peu probable que nous les regardions comme tel au premier abord. Devant l'uniformité des surfaces des monochromes, devant l'instantanéité de perception que permet l'extrême simplicité de l'image et devant le caractère d'évidence que Tousignant donne à ses oeuvres, la réaction du spectateur semble être de marcher, de parcourir la salle qui contient ces oeuvres, sans s'arrêter spécifiquement devant aucune d'elles. La perfection de la forme incite à passer outre car ce qui est parfait — toujours dans le sens de la *Gestalttheorie* — n'attire pas l'attention. Que percevoir lorsqu'il n'y a rien à percevoir, aucun défaut, aucune irrégularité, aucun écart. La réaction du spectateur semble être la même que dans une oeuvre environnementale, qu'il découvre et expérimente en la parcourant. Devant les oeuvres récentes de Tousignant, le spectateur, de regardeur, devient marcheur. C'est en marchant que celui-ci expérimente le mieux et le plus rapidement la force de la couleur, la présence des matières, leur réaction à la lumière et tout ce qui fonde la présence troublante de ces objets colorés. C'est aussi par l'expérience de la marche que se constate et se vérifie le mieux la démesure qui caractérise des oeuvres comme 419 et 420 (fig.7 et 8) lesquelles avaient été construites spécifiquement pour l'exposition du Musée des beaux-arts: elles étaient assujetties à la mesure des salles qui les contenaient, à la mesure d'une architecture plutôt que d'une dimension humaine.

La marche exprime notre déroute. Où fixer notre attention et où se fixer lorsque la structure des oeuvres saute aux yeux et que la forme a atteint l'état le plus avancé de simplicité? Au Musée des beaux-arts, les petites sculptures sur bois étaient placées comme dans des écrans lumineux et elles attiraient de cette façon le regard scrutateur (fig.10) mais, dès la salle suivante (fig.11) qui contenait les premières sculptures monochromes sur toile, les oeuvres s'imposaient violemment, d'un seul regard. Devant ces dernières, notre attention était littéralement "déroutée" et elle glissait sur celles-ci comme si rien ne la retenait — provoquant ainsi notre fuite en avant. L'idée de déroute décrit ce comportement et elle rend compte aussi de ce sentiment d'être dominé par des objets impossibles à s'approprier parce qu'ils affichent trop ouvertement leur présence et évacuent trop radicalement les significations manifestes qui nous permettraient de nous y raccrocher.

L'expérience de la déroute qualifie le premier contact que nous avons avec ces oeuvres mais il y a peu de chance qu'elle se poursuive au delà. Le contexte muséographique dans lequel les oeuvres furent présentées contribuait le premier à apaiser cette déroute: il infusait petit à petit un autre sens à l'expérience des oeuvres. D'abord, comme premier effet, il donnait à



fig.10 Vue d'une salle de l'exposition *Sculptures*. Musée des beaux-arts de Montréal, 1982.
(Photo: Marilyn Aitken, MBAM.)

l'expérience un sens chronologique, une direction dans le temps. Le fait qu'il s'agisse d'une présentation muséographique permettait aussi de faire rejouer le film de la déroute, de faire revoir le passé et le présent et de pouvoir ainsi distinguer progressivement des enchaînements. A cet égard, il demeure particulièrement intéressant pour un ensemble d'oeuvres aussi déconcertant, faisant nécessairement choc avant de faire sens, que la sens, que la succession des salles de l'exposition fasse un boucle de sorte qu'au terme de sa visite le spectateur revienne au tout début du parcours et soit de cette façon invité à refaire le trajet. La multiplicité des objets et leur diversité avaient sûrement contribué, au premier contact, à accentuer l'effet d'étrangeté vécu par le spectateur. Mais, dans ce contexte muséographique qui permettait et même favorisait des retours en arrière et des va-et-vient incessants, la diversité des objets incitait à les mettre en perspective et les faisait s'éclairer mutuellement. L'exposition — surtout de par son titre "*sculptures*" — posait aussi des choses différentes comme étant équivalentes. La proposition, d'abord énigmatique, finissait par faire image et par nous renseigner sur les intentions de peintre. La métaphore que constitue le titre contribuait à unifier un ensemble qui a première vue semblait disparate. Par comparaison les



fig. 11 Vue d'une salle de l'exposition *Sculptures*. Musée des beaux-arts de Montréal, 1982.
(Photo: Marilyn Aitken, MBAM.)

oeuvres se dévoilaient petit à petit et les rapports que l'on pouvait faire entre les oeuvres de l'exposition devenaient multiples. Nous en avons déjà fait ici quelques-uns et tout visiteur un tant soit peu attentif en aura sûrement fait plusieurs. Dans le texte du catalogue, Normand Thériault établissait lui aussi plusieurs liens entre les éléments de l'exposition dont nous citerons un exemple ici qui ramène cette notion de "boucle": il rapprochait les oeuvres les plus anciennes et une des oeuvres les plus récentes, *420*, pour indiquer le retour du thème de la profondeur de l'espace, abordé dans les petites sculptures sur bois et abordé aussi dans *420* mais, cette fois-ci, à une échelle monumentale et réelle, à une échelle architecturale⁴.

On pourrait être tenté de faire se résorber entièrement l'aspect déroutant de cet ensemble d'oeuvres dans un ordre soit stylistique, muséographique ou simplement discursif. Mais il ne faudrait pas oublier pour autant le malaise que nous ressentons devant les oeuvres et que celui-ci demeure réel, malgré toutes les remarques, stylistiques ou autres, que nous faisons à leur propos. Il faut se méfier du recul que nous fournit le musée. Le musée tend très souvent à faire passer l'ensemble de l'oeuvre pour l'oeuvre. La muséologie fonctionne presque toujours dans la transitivité et ne se fixe sur un objet que

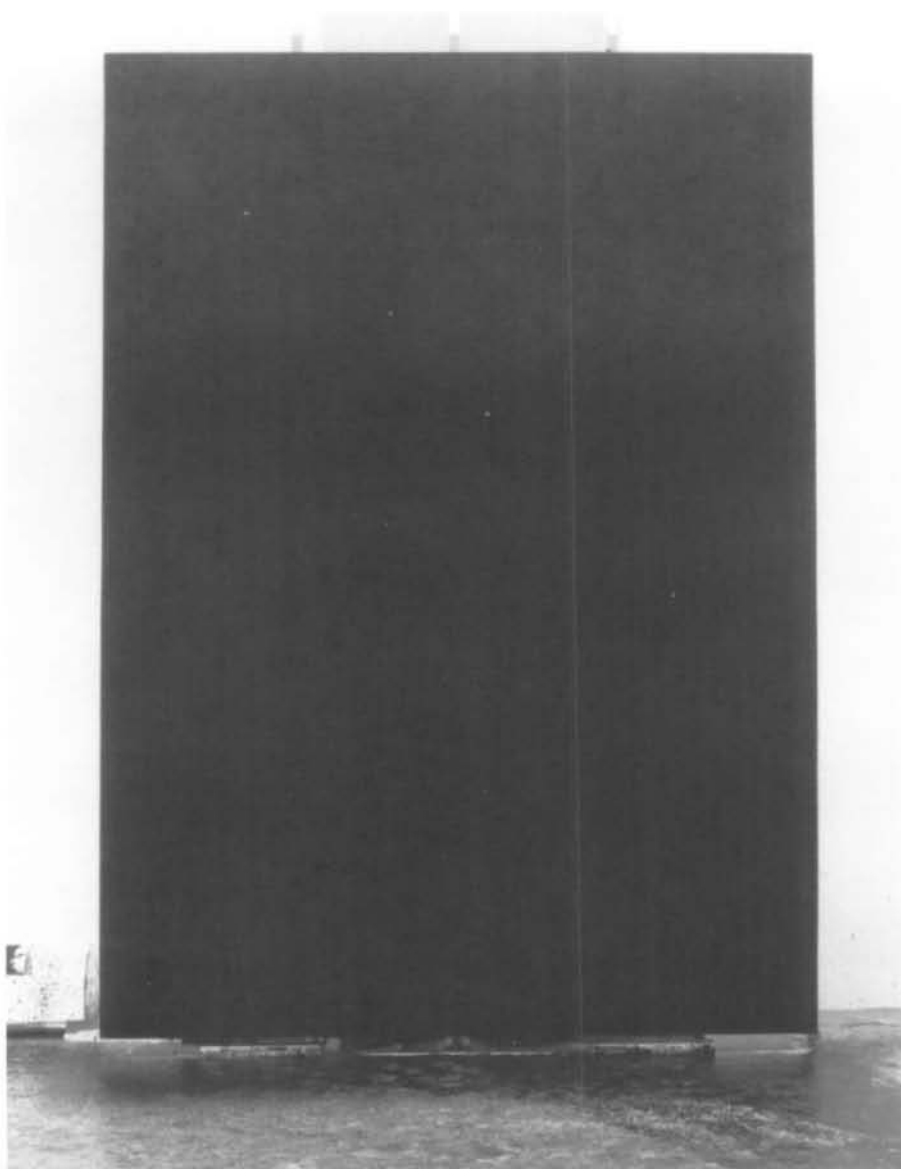


fig. 12 **Claude TOUSIGNANT**, *Monochrome noir (Thanatos)*, 1981. Acrylique sur toile, 266,7 x 369,6 x 13,3 cm. Collection de l'artiste. (Photo: Marilyn Aitken, MBAM.)

pour parler du suivant ou du plus grand ensemble dont il fait partie. A cet égard la mise en place de la salle où se trouvaient les premières sculptures sur toile (fig. 12) était exemplaire car, en créant un monde, enfermé sur lui-même, d'objets colorés qui s'entrechoquaient, elle maintenait l'effet de déroute. La disposition des oeuvres réussissait à échapper à l'effet du temps

qui coule et elle transmettait sans l'édulcorer l'impact réel des oeuvres de Tousignant: leur irréductibilité ressortait comme jamais auparavant à travers l'hétérogénéité un peu exacerbée de cette salle.

Au-delà de l'abstraction, l'opacité du signe

L'expérience de ces oeuvres est déroutante parce que Tousignant nous met en face de ce que nous sentons comme quelque chose d'irréductible, qui ne peut pas être saisi par la pensée puisqu'il a atteint un degré ultime d'abstraction. L'abstrait a basculé dans le concret le plus irréductible; l'objet n'a plus que ses caractéristiques physiques à nous livrer.

La présence, dans le musée, d'objets d'art qui indiquent une volonté très nette d'être perçus comme de simples objets, perturbe l'ordre normal. Le musée, producteur par excellence de signes et pur produit symbolique, nous met, dans le cas des sculptures récentes de Tousignant, en face de quelque chose qui est trop concret pour qu'il puisse être projeté au niveau symbolique. Les oeuvres jouent le jeu de nous priver du sens qu'un lieu comme le musée diffuse d'habitude si généreusement. Un peu comme si le peintre, plutôt que de produire du sens, le retenait et faisait tout en son pouvoir pour extraire l'objet-peinture ou l'objet-sculpture du monde de l'art et de la signification. Tousignant, en effet, a déployé tous ses efforts afin de ramener l'objet d'art à un simple statut d'objet, c'est-à-dire à une expérience des éléments concrets de la peinture. L'intervention de Claude Tousignant serait donc à l'exact opposé de celle de Marcel Duchamp. Ce dernier faisait accéder l'objet usuel au statut d'objet par le seul pouvoir de l'artiste d'instituer l'objet en objet d'art alors que Tousignant s'approprie une forme d'art et la rend la plus abstraite possible, jusqu'à ce qu'elle ne soit plus qu'un objet. Duchamp parasitait le musée en y intégrant un objet usuel qui devenait par contiguïté, par le simple fait de sa présence dans le musée, un objet d'art. Tousignant, à l'inverse, se place dans le musée pour nous faire constater que sa peinture n'est plus comme les autres peintures du musée, qu'elle est devenue un objet et qu'à ce titre elle contraste maintenant avec le musée.

À aucun moment cependant le geste de Tousignant ne peut être saisi comme une dérision. L'image qu'il donne de la peinture met en valeur les moyens intrinsèques de la peinture: la surface, le format et la couleur, c'est-à-dire, remarquons-le, les mêmes moyens qu'exploitent et que valorisent les peintres de la couleur. Parce qu'il a conservé les moyens de la peinture, Tousignant montre bien que son oeuvre, loin d'en être une critique, en serait plutôt un hommage. Cet hommage s'adresse autant à la peinture qu'à un

certain idéal qu'elle s'était posée au début du siècle: celui de l'abstraction. La recherche de cet idéal est à la source des plus grandes découvertes de l'art moderne; c'est elle qui a permis de mettre à jour les ressources de la peinture en tant que langage et elle en a permis le renouvellement constant auquel nous assistons depuis le début de vingtième siècle. L'abstraction a connu un sort semblable à celui qu'on notait à propos de l'oeuvre de Claude Tousignant: on a eu tendance à ne retenir d'elle que ses effets. Pour un peintre, l'abstraction s'est rarement constituée en tant qu'objectif: le plus souvent, des recherches sur la couleur, la forme et même la représentation ont pris le relais d'une recherche qui avait pour point de départ l'abstraction comme prétexte. Par sa quête d'un tableau sans image, parfaitement vide et monochrome dans lequel il est impossible de se projeter, Tousignant renoue avec cet idéal de l'abstraction, dont il nous montre aujourd'hui qu'il n'avait pas été entièrement exploré.

Claude Tousignant pousse l'expérience de l'abstraction à ses limites. Plutôt que de s'arrêter aux retombées que provoque une abstraction de plus en plus grande, il la mène jusque là où elle ne produit plus rien, sinon une pure matérialité, banalisée, qu'il serait impossible de reporter à un niveau symbolique. Tousignant réussit à placer la peinture dans un contexte où elle n'est plus que matière, dégagée de toute signification surajoutée.

En agissant de la sorte Claude Tousignant intervient dans un domaine qui n'est plus limité à l'esthétique et qui soulève plus généralement le problème du signe, tel qu'il se pose dans tous les langages et, nous irons même plus loin, dans tous les échanges symboliques. En refusant de faire signifier ce qui semble avoir pour fonction de signifier, en refusant d'associer matière et signe et en faisant voir les résultats d'une telle opération, Tousignant gèle un système d'échange et il fige l'économie du signe. Il refuse de la faire fonctionner dans son sens habituel et la fait régresser jusqu'au moment où elle ne produit plus rien, sinon une *présence* de matière. Et, on le sait, les significations s'échangent mais la présence, elle, ne s'échange pas: elle *ne peut pas* faire l'objet d'un échange.

Les oeuvres abstraites de Tousignant ne se proposent pourtant pas comme des simulacres de signes, mais bien comme de véritables signes, qui se refusent cependant à participer à cette interaction généralisée et obligée qu'est l'échange des signes, échange perpétuel qui maintient en vie le système d'échange d'abord, les institutions, les pratiques et tout le corps social.

Il n'y a ni cynisme, ni nihilisme dans une telle attitude car la mise en scène de l'absence de sens n'est que provisoire et n'est, précisément, qu'une

mise en scène. Ainsi il n'y a pas de paradoxe à débusquer une intentionnalité dans un geste qui se refuse à signifier car ce n'est que le tableau qui se refuse à signifier: le peintre, lui, agit et signifie, par son geste, dans un domaine plus vaste. L'artiste fait apparaître que le signe n'est pas réductible à sa simple signification, et encore moins à sa fonction, qu'il n'est pas que valeur d'échange, que tout ne s'épuise par sur le mode de la consommation et que toute matière ne se transforme pas en valeur échangeable. Claude Tousignant réclame, et en ce sens sa démarche est très actuelle, l'*opacité* du signe, ce signe-matière trop vite traduit, coté, codé et volatilisé dans un circuit d'échange.

En ébranlant, le temps d'une oeuvre, l'équilibre tout-puissant de l'économie du signe, Claude Tousignant, risque de se retrouver au ban d'un système qui admet mal les contradicteurs: il est difficile d'apprécier ce système et d'admettre en même temps que l'oeuvre de Tousignant l'enraye.

En faisant naître le sens par une présentation en coupe du signe, Claude Tousignant se place dans le débat fondamental de la production du sens. Non pas du point de vue de l'émetteur et du récepteur, entre qui le problème du sens se réduit à un simple problème de compréhension — à un simple problème de circulation du sens — , mais à un niveau plus critique et plus inconfortable, celui où se questionne la probabilité même d'un lien entre la matière et le sens — dont Claude Tousignant nous fait dire qu'ils ne sont peut-être pas aussi bien ajustés que la théorie du signe voudrait nous le faire croire.

France Gascon
Conservatrice
Musée d'art contemporain
Montréal.

Notes

Texte préparé à partir d'une conférence présentée au Musée des beaux-arts de Montréal lors de l'exposition *Claude Tousignant: Sculptures* (15 janvier-21 février 1982).

Claude Tousignant, né à Montréal en 1932, a commencé à exposer au milieu des années cinquante et il était alors associé à un groupe de peintres, connu comme "les Plasticiens" qui, en se réclamant des enseignements de Mondrian, pratiquaient une peinture abstraite et géométrique aux formes épurées. Par la suite, le dynamisme de l'espace coloré s'est imposé comme le thème central de la production de l'artiste. Claude Tousignant a exposé au Canada, aux États-Unis et en Europe. La Galerie nationale du Canada lui a consacré une rétrospective en 1973. Son oeuvre compte des peintures, des sculptures et des estampes et il a aussi réalisé, plus récemment, des installations *in situ*.

¹ Claude TOUSIGNANT, "Pour une peinture évidentielle", dans le catalogue de l'exposition *Art Abstrait*, École des Beaux-Arts de Montréal, 1959, (n.p.).

² Voir l'analyse que nous avons élaborée dans le catalogue *Claude Tousignant: Diptyques 1978-1980*, Musée d'art contemporain, Montréal, 1980, p. 5.

³ Cité par Normand THÉRIAULT, dans le catalogue de l'exposition *Claude Tousignant: sculptures*, Musée des beaux-arts de Montréal, 1982, p. 36.

⁴ Normand THÉRIAULT, *op. cit.*, p. 44.

Claude Tousignant: To Sculpt in Order to Paint

Claude Tousignant is best known as a painter. His name has been associated with the Montréal *Plasticiens* and he has always advocated abstract and geometric painting. His work spans a good twenty-five years and comprises a number of pieces which he himself calls "sculptures." He uses the term to refer as much to reliefs and wood constructions he did in the fifties and sixties as to more recent works that are in fact free-standing paintings. Tousignant made this ambiguity between painting and sculpture the centre of an exhibition which brought together his sculpted work since 1956 at the Montréal Museum of Fine Arts in January-February 1982 under the title *Sculptures*.

This change of direction by the painter towards sculpture was clearly in keeping with some of the objectives which had determined the course of his painting since the mid-fifties. The exhibition showed the main characteristics of the artist's work: his preference for simple forms, his appropriation of the most common forms and a perfect correspondence between colour and form. The objects exhibited at the Montréal Museum of Fine Arts retained, from painting and sculpture, more than their intrinsic methods; they also involved the attitude of the spectator who normally relates differently to painting and sculpture but who, confronted with these hybrid objects, was forced to abandon such distinctions.

The monochrome sculptures created by Claude Tousignant since 1974 have the quality of objects. Standing on the ground rather than hanging on a wall, these "paintings" enter into the space of objects. In this way they sever, even more radically, any possible anecdotal link as they attain another type of imaginary space, a space where the real triumphs: an architectural space.

The keynote to the way the spectator experiences these works is disconcertment. Deliberately voided of any predetermined meaning, these works are left to reveal their "presence," that is to say, their physical characteristics. It is possible to see that, in this way, Claude Tousignant has reached a goal he had set for himself a long time ago: a painting "void of anything alien to it, a painting which is pure sensation." But he goes further in that his work addresses the larger problem of symbolism: he shows that the sign cannot be reduced to its meaning and he insists on its "opacity" as an obstacle against too quick a substitution of its meaning. Tousignant reminds us that the sign is first of all a "presence" and, as such, it cannot be the object of a substitution.

France Gascon