

Claude Tousignant

Point de mire

Claude Tousignant

François-Marc Gagnon

Numéro 69, hiver 1972–1973

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/57858ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gagnon, F.-M. (1972). Claude Tousignant : point de mire. *Vie des arts*, (69), 38–94.

François GAGNON

Claude Tousignant point de mire

La succession, même non concertée, d'un musée à l'autre, des expositions peut parfois comporter quelques enseignements. Ainsi, à l'exposition *Borduas et les automatistes, Montréal, 1942-1955*, présentée l'an dernier au Musée d'Art Contemporain, à Montréal, succèdera une importante rétrospective Claude Tousignant, organisée par la Galerie Nationale du Canada. En quelques mois, aux visiteurs intéressés par les deux manifestations, il aura été donné de revivre un des tournants importants de l'histoire de la peinture contemporaine au Québec. Claude Tousignant aura été, avec Guido Molinari, un des principaux artisans de la contestation de l'automatisme et de l'élaboration des propositions plasticiennes.

On ne peut manquer d'apercevoir, avec le recul du temps, que l'Automatisme apparaît, dans l'histoire, accourti d'une théorie de l'abstraction picturale mal ajustée aux oeuvres qu'elle était censée défendre. La mise en question de la figuration des objets et des êtres parut si radicale aux peintres automatistes et à leur public, qu'on recourait pour les expliquer à un vocabulaire exclusivement plastique. Ainsi, les gouaches de 1942 de Borduas, si elles étaient intitulées « Peintures Surréalistes » sur le carton d'invitation, furent désignées d'abord par le titre d'« Abstraction », suivi d'un seul numéro d'ordre. Les commentaires journalistiques provoqués par l'exposition de ces gouaches au Théâtre de l'Ermitage, la même année, ne parlaient aussi que d'*abstraction*, faisaient appel à la musique évocatrice d'états d'âme sans pour autant proposer de formes précises, proclamaient les vertus du seul langage plastique des lignes et des couleurs et s'essayaient à des transpositions verbales délirantes, jugées seules capables de rendre compte du dépassement de toute signification expérimenté, croyait-on, à leur contact. Pourtant plusieurs de ces gouaches étaient encore nettement figuratives. C'est sans effort qu'on peut y déceler maintenant ici, un oiseau, là, une tête de femme ou un torse ou même un Arlequin. Bien plus, quand Borduas

Gong 88, 1966.
Acrylique sur toile; diam.: 88"
Ottawa, Galerie Nationale.
(Phot. John Evans)

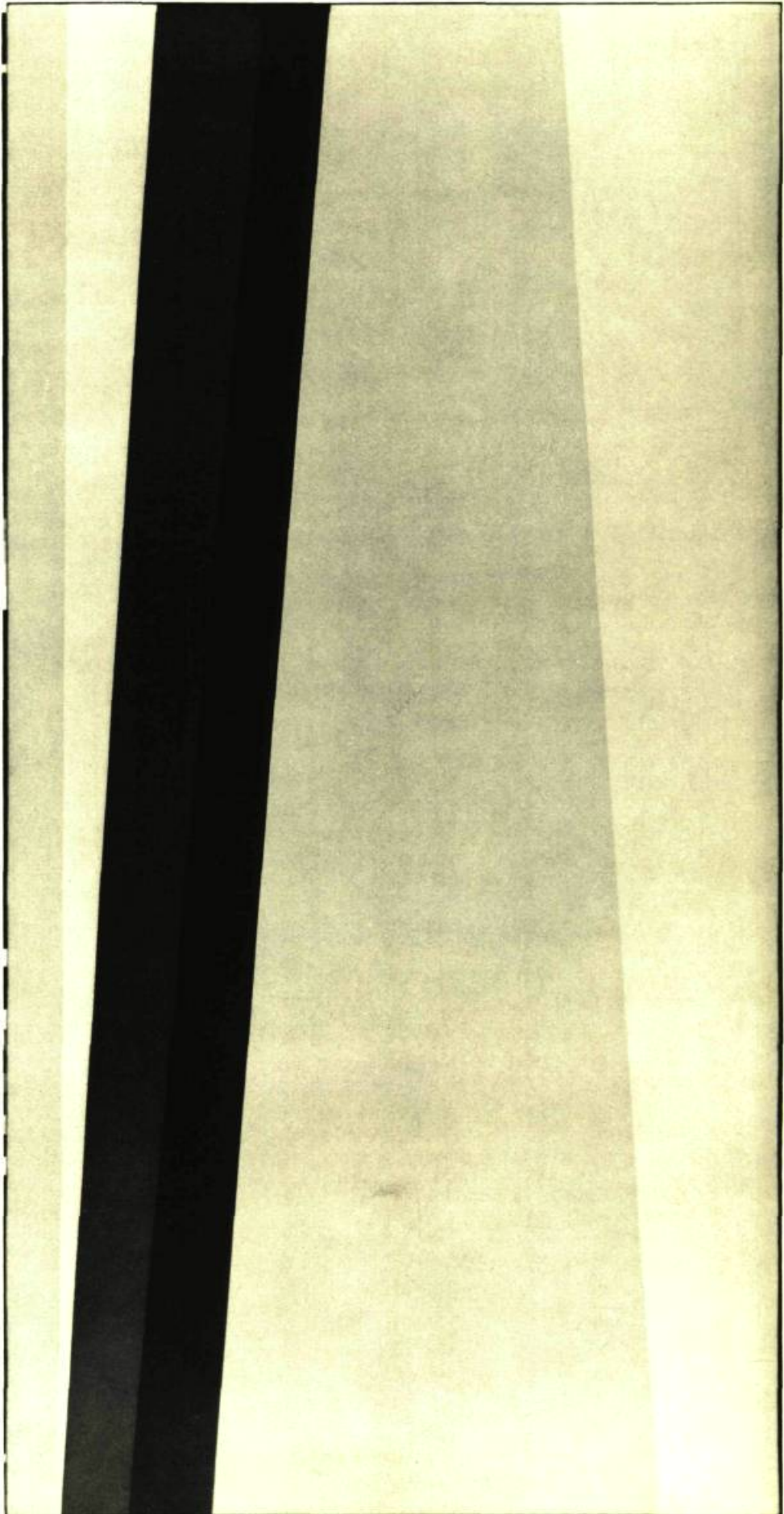


opère durant l'année 1945 un significatif retour à la figuration, comme dans *La Femme au bijou*, *L'île enchantée* ou *Le Nu vert*, etc., il n'en continue pas moins de donner à ses toiles des titres numérotés comme 3.45, 4.45, 5.45, qui sont en réalité des dates d'exécution et doivent se lire: « faits au mois de mars, avril, mai 1945 ».

Au moment même où la figure des objets représentés étaient niée, comme dans la plus grande partie des gouaches de 1942 et des huiles de 1943, puis définitivement à partir de 1946 chez Borduas ou dans les premières toiles de Fernand Leduc (1944), de Pierre Gauvreau (1944) ou dans les aquarelles de Riopelle (1946), la notion d'objet et, corrélativement, celle de signe se détachant sur un fond était maintenue. L'objet avait perdu sa configuration conventionnelle mais conservait sa structure d'objet. On était loin de l'éclatement que lui avait fait subir l'*action painting* américaine, sauf chez Barbeau, peut-être (l'étonnant *Tumulte à la mâchoire crispée* est de 1946), mais on sait quelles difficultés eut Barbeau à maintenir ce type de proposition en face des conventions plastiques implicites au groupe automatiste. Même non figuratives, les propositions automatistes étaient moins abstraites qu'on aurait aimé le croire.

Ayant pris son point de départ dans la spontanéité, l'Automatisme fut peut-être porté à négliger le fait que le spontané, comme l'instinctif, est structuré et comporte ses déterminismes. La non-préméditation des oeuvres, qui était le principe fondamental des productions automatistes, entraînait que dans le processus de destruction de l'apparence figurative des êtres, leur structure d'objet dans un espace tridimensionnel, risquât d'être maintenu, à l'insu même des protagonistes. La vieille boîte spatiale, héritée d'habitudes séculaires remontant à la Renaissance, résistait aux assauts de la non-figuration et les *Parachutes végétaux* y tenaient à l'aise, comme les montres molles de Dali.

C'est sur ce dernier point que la critique de l'Automatisme par le Plas-



Verticales jaunes, 1958 (refait en 1967)
Acrylique sur toile; 96'' x 48''
Coll. de l'artiste.
(Phot. John Evans)

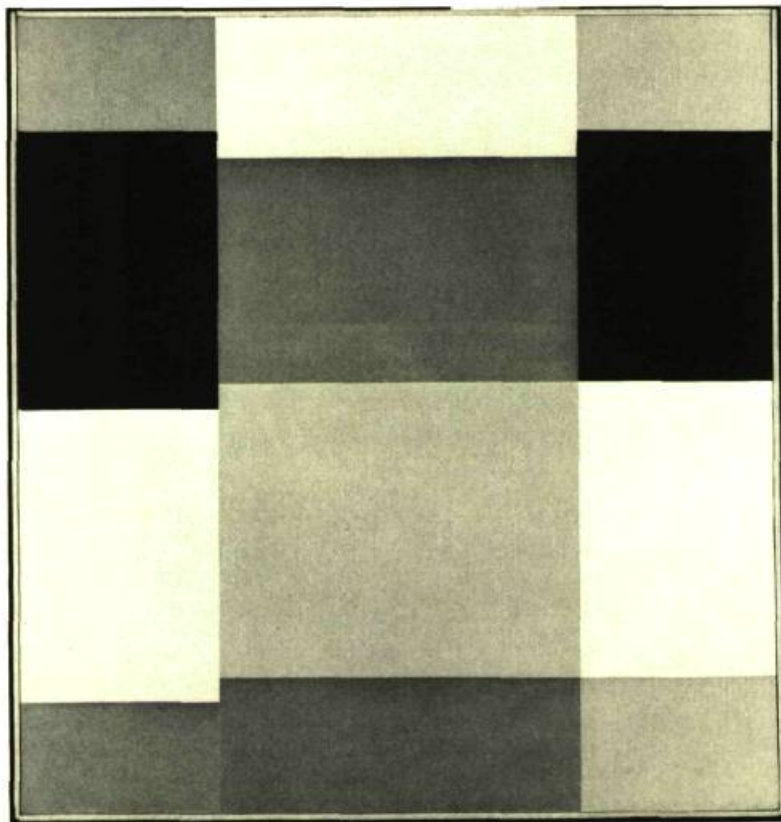


Cercle latin, 1970.
Acrylique sur toile; diam.: 72"
Coll. de l'artiste.
(Phot. John Evans)



Les Asperges, 1955.
Huile sur toile; 44½" x 50½"
Coll. de l'artiste.
(Phot. John Evans)

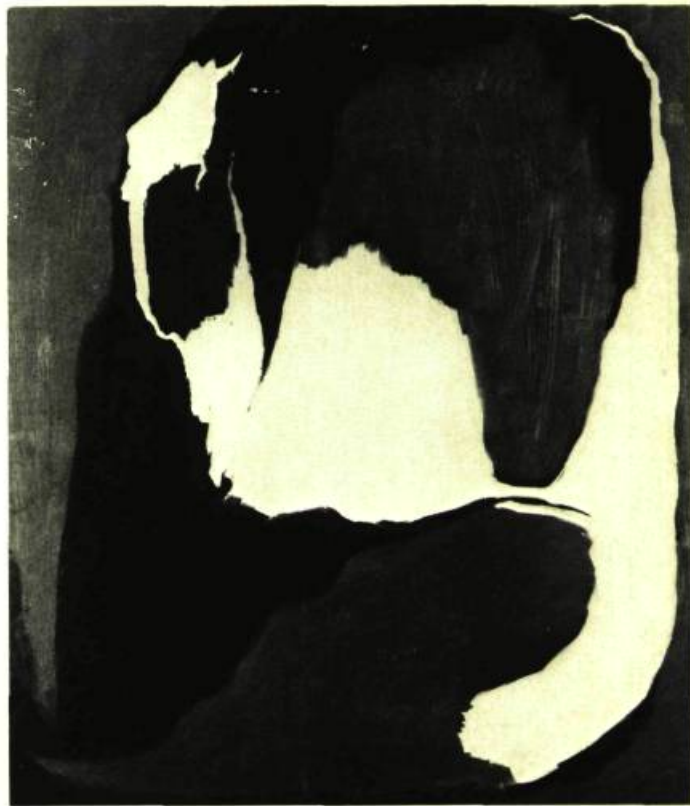
1



2

1. *Tryptique diagonal*, 1971-72.
Acrylique, sur toile; 12'' x 114''
Coll. de l'artiste.
(Phot. John Evans)

2. *Le Carreau bleu*, 1960.
Acrylique sur toile; 55'' x 51''
Coll. de l'artiste.
(Phot. John Evans)



3

3. *Ussimimique*, 1951.
Huile sur toile; 15'' x 21½''
Coll. de l'artiste.
(Phot. John Evans)

ticisme prend tout son sens. Le caractère abstrait de la production automatisée fut contesté par les plasticiens, d'abord au nom d'un retour à l'ordre par le groupe de Jauran, puis au nom d'une nouvelle structure spatiale par Claude Tousignant et Guido Molinari. Si on voulait atteindre à une peinture véritablement abstraite, il fallait renoncer non seulement à la figuration, mais à la notion même d'objet d'une part et à toute suggestion d'espace tridimensionnel d'autre part. Dès 1956, comme une exposition conjointe Molinari-Tousignant le démontrait, les jeux étaient faits. Une peinture strictement bidimensionnelle, sans objets, est proposée et à partir de là se développe selon sa voie propre.

Un à un, ce que Matthew Baigell a appelé les « indices de profondeur » (depth clues) disparaissent. La superposition d'un élément sur un autre, qui suggère si clairement la profondeur, est évitée, les plans étant simplement juxtaposés les uns aux autres. Les impressions de gravitation, de distance ou même d'orientation (champ gauche et champ droit), à cause des références qu'elles font à l'espace naturaliste, sont empêchées. Claude Tousignant, en faisant usage de la surface circulaire, montre bien qu'il entend éviter les pièges du rectangle dans lequel on distingue spontanément un haut et un bas, une gauche et une droite, et sur lequel les plans situés près du bas du tableau risquent de paraître plus proches du spectateur que

les plans situés dans le haut. Aux plans de différentes dimensions distribués sur la surface peinte de manière à reconstruire l'illusion de l'espace atmosphérique, un plan de grande dimension ayant tendance à s'avancer et à paraître plus rapproché qu'un plan plus petit situé à ses côtés, sont substitués des bandes de largeur égale, se succédant en *stripes* verticales chez Molinari ou en cercles concentriques et en bandes ovales plus ou moins allongées chez Claude Tousignant. Les jeux de texture sur les plans sont également bannis. Un plan texturé se détache d'un plan qui ne l'est pas. La surface des peintures plasticiennes est au contraire traitée au rouleau à peindre, de manière à ce que même les traces de pinceaux ne viennent pas en distraire le parfait aplatissement dans le plan du tableau. Enfin, à la couleur tonale qui retient des variations en valeurs selon qu'on additionne plus ou moins de blanc ou de noir à une même teinte, est substituée une couleur saturée, évitant tout jeu de contrastes qui font, par exemple, paraître tel plan rouge vif se détacher d'un fond bleu pâle. Cet emploi exclusif de la couleur saturée provoque une telle activation du champ pictural qu'on a pu croire, à propos de Tousignant, à une peinture op. C'est là une interprétation malheureuse, car elle réduit à un effet secondaire l'ensemble de sa production, axée sur des recherches plus cruciales.

En se refusant aux jeux de la troisième dimension, la peinture plasti-

cienne découvrait d'abord la notion fondamentale de série et initiait ensuite une nouvelle recherche dans le champ du lyrisme par excellence, la couleur pure. A l'objet, on substituait en effet la série, plus cohérente avec ce que la science enseigne de la structure de l'univers, vaste champ ondulatoire régi par la répétition des séries récurrentes, opposées ou progressives. Ainsi, au lieu de se succéder au gré de je ne sais quelle fantaisie, comme dans les peintures de l'américain Gene Davis, par exemple, les bandes concentriques de Tousignant obéissent à un système de succession qu'une contemplation prolongée et attentive peut restituer.

Mais en même temps ce qui devient pour Claude Tousignant l'essentiel de la recherche picturale, les problèmes de la structure spatiale étant mis en place une fois pour toute, c'est la couleur elle-même. C'est surtout la couleur que nous risquons de laisser échapper de nos considérations, comme la critique en a donné quelquefois l'exemple, occupée à la seule définition de la structure spatiale des plasticiens. Avec le primat donné à la couleur, c'est tout le lyrisme dionysiaque, qu'on serait tenté de ne pas voir dans cette peinture rigoureusement définie structurellement, qui est réinvesti de ses pleins pouvoirs. Souhaitons, en terminant, que l'exposition Tousignant fasse la démonstration éclatante, j'allais dire *accélérée* de la qualité énergétique de la couleur pure.

English Translation, p. 93

ITINÉRAIRE DE L'EXPOSITION

- 12 janvier - 11 février 1973,
Galerie Nationale du Canada, Ottawa;
- 15 mars - 30 avril,
Winnipeg Art Gallery, Winnipeg;
- 25 mai - 24 juin,
Musée des Beaux-Arts, Montréal;
- 15 juillet - 15 août,
Vancouver Art Gallery, Vancouver;
- 1 octobre - 31 octobre,
Centre Culturel, Paris;
- 1 décembre - 31 décembre,
Beaverbrook Art Gallery, Fredericton;
- 15 janvier - 15 février 1974,
Memorial University, St. John's,
Terreneuve;
- 1 mars - 31 mars,
Dalhousie Art Gallery, Halifax;
- 15 avril - 15 mai,
Confederation Art Gallery and Museum,
Charlottetown;
- 1 juin - 30 juin,
Edmonton Art Gallery, Edmonton;
- 15 juillet - 15 août,
A déterminer
- 1 septembre - 30 septembre,
Université de Sherbrooke, Sherbrooke;
- 15 octobre - 15 novembre,
Owens Art Gallery, Mt. Allison University,
Sackville, N.-B.



4. *Ovale*, 1969.
Acrylique sur toile; 78'' x 175''
Coll. de l'artiste.
(Phot. John Evans)

A Few Lines Are Not Enough

What remains to be said, to be sensed, of Montreal? Many, many things. A few lines are not enough to tell everything. What shall we think of its political and legal institutions, of its clearly inadequate facilities for leisure, of this unique fact of a mountain in a city? Of a Mount Royal proudly parading its green spaces in the face of asphalt? Geographers have granted it a quick glance. For myself, my two eyes are not enough. I feel that I am blind. An architect has presented Montreal within four walls in order that its inhabitants may recognize each other. A fog hides the perspectives from me, a deafness hardly allows a few noises to penetrate my silence. I nonetheless begin to understand. Montreal is more than a city, it is an environment offered to all the senses.

(Translation by Mildred Grand)



CLAUDE TOUSIGNANT

By François GAGNON

An exhibition by the Exterior Services of
the National Gallery of Canada, Ottawa

An important retrospective exhibition of the works of painter *Claude Tousignant* of Montreal comprising fifty works (40 paintings and 10 prints) produced between 1951 and 1972, will be presented in twelve centres across Canada from January 1972 to November 1974, and also during October 1973, in the Canadian Cultural Centre in Paris.

Itinerary of the exhibition, 1973-1974

- January 12 - February 11, 1973
National Gallery of Canada, Ottawa
- March 15 - April 30
Winnipeg Art Gallery, Winnipeg
- May 25 - June 24
Museum of Fine Arts, Montreal
- July 15 - August 15
Vancouver Art Gallery, Vancouver
- October 1 - October 31
Canadian Cultural Centre, Paris
- December 1 - December 31
Beaverbrook Art Gallery, Fredericton
- January 15 - February 15, 1974
Memorial University, St. John's, Nfld.
- March 1 - March 31
Dalhousie Art Gallery, Halifax
- April 15 - May 15
Confederation Art Gallery and Museum,
Charlottetown
- June 1 - June 30
Edmonton Art Gallery, Edmonton
- July 15 - August 15
Undecided
- September 1 - September 30
University of Sherbrooke, Sherbrooke
- October 15 - November 15
Owens Art Gallery, Mount Allison Univ.,
Sackville, N.B.

A series of exhibitions from one museum to another, even if not planned, can sometimes include instruction. Thus, an important Claude Tousignant retrospective, organized by the National Gallery of Canada will follow the Borduas and the Automatists exhibition, Montreal 1942-1955, presented last year at the Museum of Contemporary Art in Montreal.

In a few months, the opportunity of re-living one of the important movements in the history of contemporary painting in Quebec will be given to visitors interested in the two showings. Claude Tousignant has been, with Guido Molinari, one of the chief contributors in the dispute over automatism and the drafting of plastician proposals.

One cannot miss perceiving, looking back in time, that Automatism appears in history, clad in a theory of pictorial abstraction, badly adjusted to the works which it was supposed to defend. The questioning of the representation of things and persons seemed so radical to the automatist painters and to their public, that to explain it they resorted to an exclusively plastic vocabulary. Thus, Borduas' gouaches of 1942, if they were titled "Surrealist Painting" on the invitation card, were designated first by the title "Abstraction", followed by a single number which told its place in order. Reporters' commentaries inspired by the exhibition of these gouaches in the Hermitage Theatre, the same year, also spoke only of *abstraction*, calling upon music which evokes moods without, for what it is worth, suggesting precise forms, proclaimed the virtues of a single plastic language of lines and colours and tried out frenzied verbal transpositions, these alone being judged capable of taking account of going beyond all significance, they believed, in their experience. And yet, several of these gouaches were still obviously figurative. It is without effort that one can now detect in them here a bird, there a woman's head or a torso or even a Harlequin. Much more, when Borduas brings about during the year 1945 a significant return to representation, as in *La Femme au bijou*, *L'île enchantée* or *Le Nu vert*, etc., he continues no less to give his canvases numbered titles, such as 3.45, 4.45, 5.45, which are really the dates of production and should be read, "made in the month of March, April, May, 1945."

At the very moment when the representation of objects was abandoned, as in most of the gouaches of 1942 and of the oils of 1943, more definitely from 1946 with Borduas or in the first canvases of Fernand Leduc (1944), of Pierre Gauvreau (1944) or in the water-colours of Riopelle (1946), the notion of object and, correspondingly, that of sign standing out on a background was maintained. The object had lost its conventional form but kept its structure as an object. We were far from the explosion which American *action painting* had caused it to undergo, except with Barbeau, perhaps (the astonishing *Tumulte à la mâchoire crispée* is from 1946), but we know what difficulties Barbeau had in maintaining this type of suggestion in the face of the plastic agreements implicit in the automatist group. Even non-representative, the automatist propositions were less abstract than one would have liked to believe.

Having taken its point of departure in spontaneity, Automatism was perhaps influenced to neglect the fact that the spontaneous, like instinct, is structured and includes its determinants. The non-premeditation of works, which was the fundamental principle of automatist productions, involved the fact that the process of the destruction of the concrete appearance of the figure, their structure as object in a tridimensional space, risked being maintained, even unknown to the protagonists. The old space box, inherited from ancient habits going back to the Renaissance, resisted the assaults of non-figuration and the *Parachutes végétaux* were at their ease there, like

the soft watches of Dali.

It is on this last point that criticism of Automatism by Plasticism takes on all its meaning. The abstract character of automatist production was challenged first by the plasticians, then in the name of a new structure by Claude Tousignant and Guido Molinari. If one wished to achieve a truly abstract painting, it was necessary to renounce not only representation, but the very notion of an object on the one hand and of all suggestion of tridimensional space on the other. From 1956, as a joint Molinari-Tousignant exhibition demonstrated, the stakes were down. A strictly bidimensional painting is proposed, without objects, and from that point it develops along its own lines.

One by one, what Matthew Baigell called "depth clues" disappear. The superimposing of one element upon another, which so clearly suggests depth, is avoided, the surfaces simply being placed side by side. Impressions of gravitation, of distance or even of orientation (left field and right field), on account of the references which they make to natural space, are prevented. Making use of circular surface, Claude Tousignant surely shows that he intends to avoid the traps of the rectangle in which one spontaneously distinguishes a top and a bottom, a left and a right, and on which the planes situated near the bottom of the picture risk appearing nearer the viewer than the planes situated in the top. For planes of different dimensions distributed on the surface painted in such a way as to form the illusion of atmospheric space, a plane of large dimension having a tendency to come forward and to seem closer than a smaller plane placed at its sides, are substituted bands of equal width, following each other in vertical stripes in Molinari's work, or in concentric circles and in oval bands more or less in length in Claude Tousignant's. Plays of texture on the planes are also eliminated. A textured plane stands out on a plane which is not textured. The surface of the paintings of the plasticians is, on the contrary, treated with a painter's roller, in such a way that even brush marks should not alter the perfect flatness of the surface of the picture. Finally, for the tonal colour which retains variations of shade according to whether one adds more or less white or black to the same tint, they substitute a saturated colour, avoiding all play of contrasts which, for example, would cause a bright red area to stand out on a pale blue background. This exclusive use of saturated colour brings out such a quickening of the pictorial field that one might believe it, in reference to Tousignant, an op painting. This is an unfortunate interpretation, because it reduces to a secondary effect the whole of his production, which turns on more crucial research.

While rejecting the plays of the third dimension, Plasticism first discovered the fundamental idea of the series and then began a new research in the field of lyricism par excellence, pure colour. In effect they replaced the object with the series, more coherent with what science teaches about the structure of the universe, a vast undulating field ruled by the repetition of recurrent series, opposed or progressive. Thus, instead of following each other at the pleasure of I don't know what fantasy, as in the paintings of the American Gene Davis, for instance, the concentric bands of Tousignant obey a system of succession which a prolonged and attentive contemplation can rediscover.

But at the same time what has become for Claude Tousignant the essential principle of pictorial research, the problems of spacial structure having been put in place once for all, is colour itself. It is especially colour that we risk allowing to escape from our considerations, as criticism has sometimes given the example, being occupied with the only definition of the space structure of the plasticians. With the pre-eminence given to colour, it is all the dionysian lyricism which we would be tempted not to see in this painting strictly defined structurally, which is reinvested with its full powers. Let us wish, in ending, that the Tousignant exhibition will offer a brilliant demonstration, I was going to say *accelerated*, of the energetic quality of pure colour.

(Translation by Mildred Grand)

M. REGNIER † QUEBEC



PIERRE OUVRARD, AND THE DRESSING UP OF BOOKS

By Héliane OUVRARD

Bookbinding: an art whose object is the book and whose function is to assure permanence and translate for the eye and the hand the beauty of the literary work it contains. The technique is complex: the many and indispensable steps required were set many hundred years ago in the monasteries. The vocabulary to describe it has also come through the centuries, and in so doing has kept intact the magic heritage of an imaginary dress: priming, backing, heading, decorating . . . As to materials used, bookbinding inherited them from an age when man still had close ties with the animal and vegetable worlds: the leather, which the reader's hand will keep from drying, hand-made paper, hemp rope and flax thread well known for their toughness, animal glue which will never harden and thus enable the book to open forever with ease . . .

Bonded together almost organically (nerve fibers were once used) the book and its binding form an inseparable whole. To hold in one's hand a hand-bound book before reading it, to examine it, to touch it, is almost like caressing the skin of a stranger, that first blinding flash at the sight of its beauty, to foresee the enchantment in store. It is the preparation for an act of love.

To become a bookbinder, Pierre Ouvrard needed at the outset a love for books and the opportunity of meeting, at the time one prepares his tools for the future, the people to help shape this direction. Born in a family that included several booksellers, he discovers a taste for working with living matter: wood or leather. A visit to the year-end exhibitions at the École Technique and the École du Meuble de Montréal, accompanied by his father, who is himself interested in all he sees, along with the meeting of Louis-Philippe Beaudoin, first Canadian graduate of the École Estienne, of Paris, gave the direction to his vocation. The École des Arts Graphiques, which Philippe Beaudoin founded and which was to become famous, is still in 1943 when Pierre Ouvrard began his studies as a printer, in search of its identity. Along with its first bookbinding