

ETC



De la couleur avant toute chose

Claude Tousignant, galerie Waddington & Gorce, Montréal, du 27 septembre au 19 octobre 1989

Jules Olitski, galerie Elca London, Montréal, du 16 septembre au 10 octobre 1989

Gilles Daigneault

Number 10, Winter 1989

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/36306ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Daigneault, G. (1989). Review of [De la couleur avant toute chose / Claude Tousignant, galerie Waddington & Gorce, Montréal, du 27 septembre au 19 octobre 1989 / Jules Olitski, galerie Elca London, Montréal, du 16 septembre au 10 octobre 1989]. *ETC*, (10), 42–43.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 1989

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

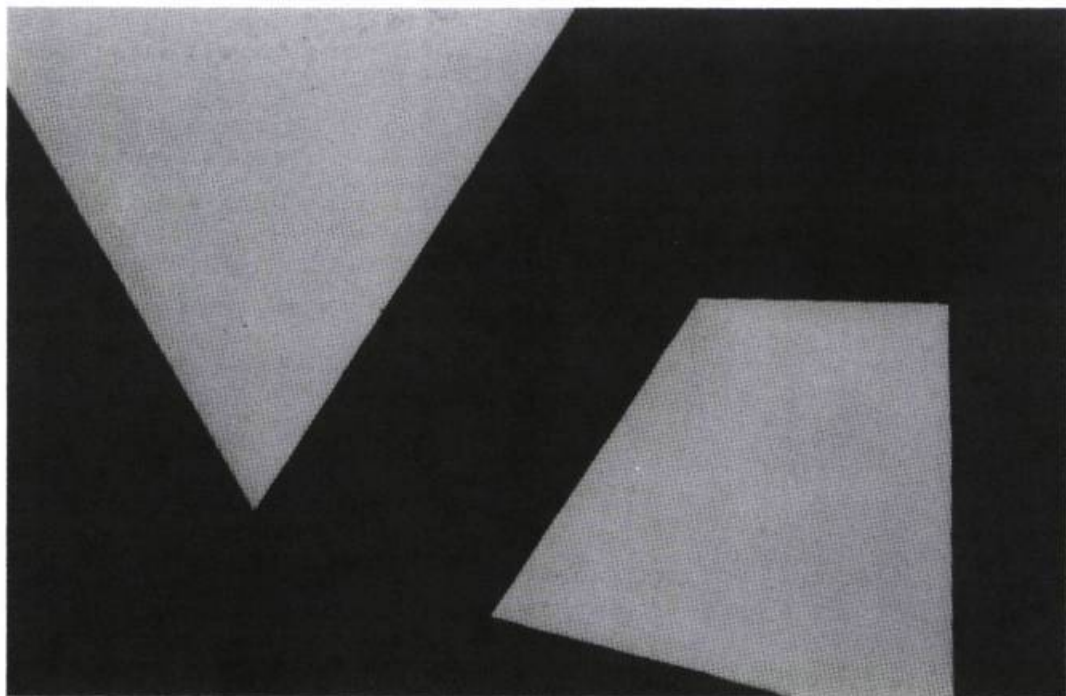
érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

De la couleur avant toute chose



Claude Tousignant, *Rouge*, 1958. Acrylique sur toile; 152 x 243 cm

Claude Tousignant,
galerie Waddington & Gorce, Montréal,
du 27 septembre au 19 octobre 1989 —

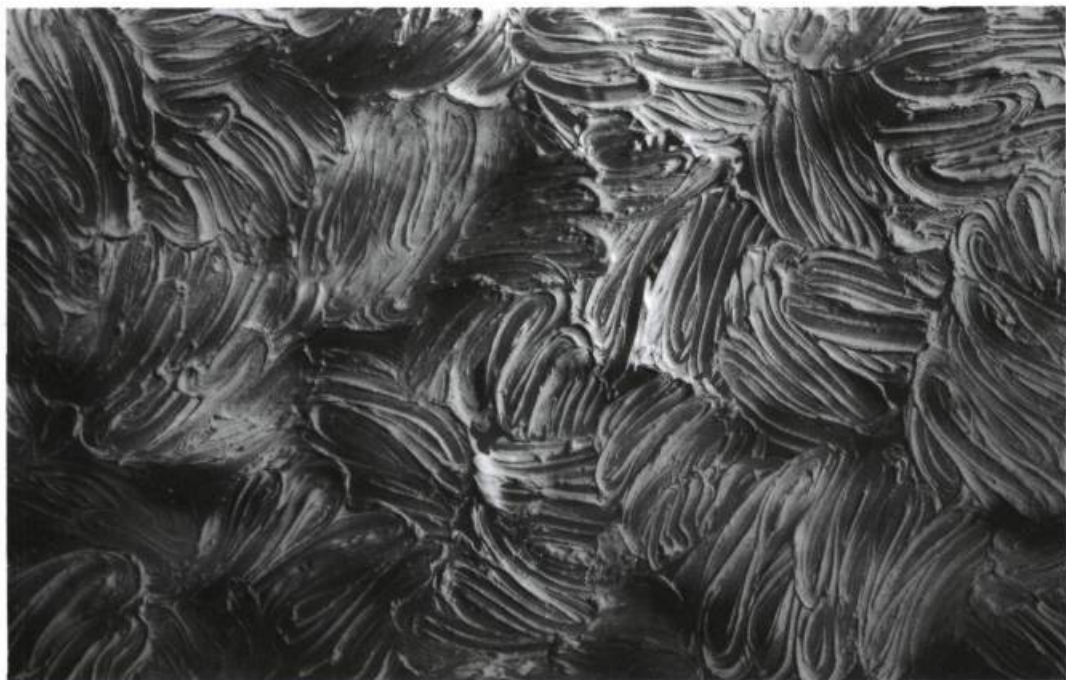
Comme les vins de Bourgogne, le prix Borduas 1989 est un grand cru. Et, comme les grands crus, l'œuvre de Claude Tousignant n'est pas forcément populaire; même si l'artiste s'évertue, depuis près de 35 ans, à élever la peinture au rang de sensation pure, là où elle puisse être, écrivait-il dès 1959 dans un catalogue célèbre, «compréhensible à tous. Ce que je veux, c'est une peinture évidentielle!»

Malheureusement, les préjugés et les mauvaises habitudes de lecture des tableaux sont tenaces — surtout chez les spectateurs qui refusent d'accorder à cette œuvre le «coup d'œil prolongé» qu'elle exige —, et les évidences de Tousignant se heurtent toujours à de fortes résistances; comme ce fut le cas pour les travaux de Mondrian ou de Barnett Newman qui, eux aussi, respectaient trop la peinture pour y inscrire des figures plus ou moins anecdotiques. À ce propos, la position de l'artiste chevronné est aussi radicale qu'à ses débuts : «L'absurdité ne serait-elle pas d'avoir des objets (tableaux) qui en figurent d'autres? Les tableaux doivent-ils toujours être comme des comédiens qui jouent le rôle de personnages?»

Il m'a toujours semblé que les lauréats du prix Borduas devraient systématiquement faire l'objet d'une solide rétrospective. Cela aurait l'avantage de rendre les jurys plus circonspects, en plus d'injecter un peu de cohérence dans notre milieu de l'art où la distribution de ce genre d'hommage est souvent capricieuse. Dans le cas de Tousignant, l'exercice serait remarquablement stimulant et significatif, comme le suggérerait la mini-rétrospective que lui consacrait, cet automne, la galerie Waddington & Gorce.

En effet, entre deux toiles à dominance rouge de 1958 qui pervertissaient la perspective et le *Mono-chrome violet* de 1989 peint sur un carré d'aluminium, les 15 numéros de l'accrochage redisaient l'étonnante diversité des stratégies de Tousignant pour arriver à imposer quelques formes parfaites — trop connues pour qu'on s'y attarde — où le spectateur ne peut se soustraire aux sollicitations de la seule couleur.

Assez curieusement pour cette œuvre méditative, l'exposition se visitait comme on regarde un vidéo-clip : l'aventure complexe de Tousignant était condensée en deux petites salles et on y était d'abord sensible à ses ruptures, tout le contraire de l'extrême



Jules Olitski, *Adam et Eve*, 1989. Acrylique sur toile; 203 x 312 cm

régularité qu'on trouve d'ordinaire dans chacune de ses séries. En revanche, l'isolement relatif de chaque tableau permettait d'en mieux saisir la complexité et la richesse individuelles, ce que risque toujours de masquer son insertion dans une série qui travaille globalement — et manifestement! — un problème pictural spécifique.

Sauf erreur, l'artiste avait lui-même choisi les œuvres de l'accrochage qui pointaient presque toutes des tournants ou des temps forts de sa trajectoire : entre autres, l'abandon des lignes fuyantes ou des plans texturés, l'adoption progressive du format circulaire, du diptyque, puis de la monochromie; autant d'agressions contre *une certaine idée de la peinture* que Tousignant décrit méchamment comme «de la poésie appliquée», mais surtout autant d'affirmations du tableau comme «un objet de perception ou plus précisément une machine à percevoir».

Pareille attitude renvoie bien sûr à Mondrian à qui la fameuse *Petite Sculpture blanche* rendait ici un hommage encore plus direct. Par ailleurs, cette construction monochrome de 1960 qui accueillait le visiteur l'invitait d'entrée de jeu à reconsidérer la vieille dichotomie entre peinture et sculpture, puis — après mûre réflexion et, surtout, attentive observation — à conclure qu'il importait peu finalement que quelques-uns des «faits plastiques» les plus convaincants de l'accrochage soient des peintures sculpturales ou des sculptures picturales.

Sur cette question aussi, dont il a fait plusieurs fois le tour, Tousignant est péremptoire : «J'arrive peut-être au point de l'archer zen qui, après avoir raffiné son art jusqu'à la quintessence, en arrive à ne plus reconnaître ni un arc ni une flèche».

**Jules Olitski, galerie Elca London, Montréal,
du 16 septembre au 10 octobre 1989 —**

Par comparaison avec celle de Tousignant, l'exposition de Jules Olitski, qui regroupait 11 tableaux relativement récents, constituait un contraste saisissant; à vrai dire, un contraste analogue à celui qui oppose le Olitski de la fin des années 80 au jeune Olitski de la glorieuse époque de la *Post Painterly Abstraction*.

À première vue, on est un peu surpris devant les lourds empâtements des tout derniers tableaux qui contreviennent si allègrement aux canons greenbergien. Puis, on se souvient qu'Olitski était le moins intransigeant des peintres modernistes, si on le compare par exemple à Noland ou à Stella (qui, de toute manière, ont également changé de cap depuis); qu'il travaillait davantage la couleur elle-même que la structure et qu'il y excellait, au point que Michael Fried disait de lui, au milieu des années 60 : «À mon avis, on peut dire sans exagérer qu'il est déjà un des coloristes les plus subtils et les plus riches de ce siècle».

Dans ces conditions, on comprend le retour aujourd'hui de tous les refoulés chez un peintre qui aurait trop longtemps renoncé à exploiter certains effets de la peinture, qui ne vit plus maintenant que pour la couleur (qu'il veut rendre «tangible») et qui, quand il travaille, avoue placidement : «Je ne me souviens pas de ce que j'ai pu faire auparavant».

Tout se passe donc comme si Olitski s'était doucement absenté de l'histoire de la peinture et des exigences de ses recherches de pointe pour regarder, dans une retraite heureuse, sa propre peinture «se faire d'elle-même». Reconnaissons qu'elle n'y arrive pas trop mal, en bonne partie grâce à la longue expérience du peintre.