Document generated on 04/23/2024 9:52 a.m.

Vie des arts

Vie des arts

Yves Gaucher, une perspective

Tom Gordon

Volume 24, Number 95, Summer 1979

URI: https://id.erudit.org/iderudit/54731ac

See table of contents

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)
1923-3183 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Gordon, T. (1979). Yves Gaucher, une perspective. *Vie des arts*, *24*(95), 31–34.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1979

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.

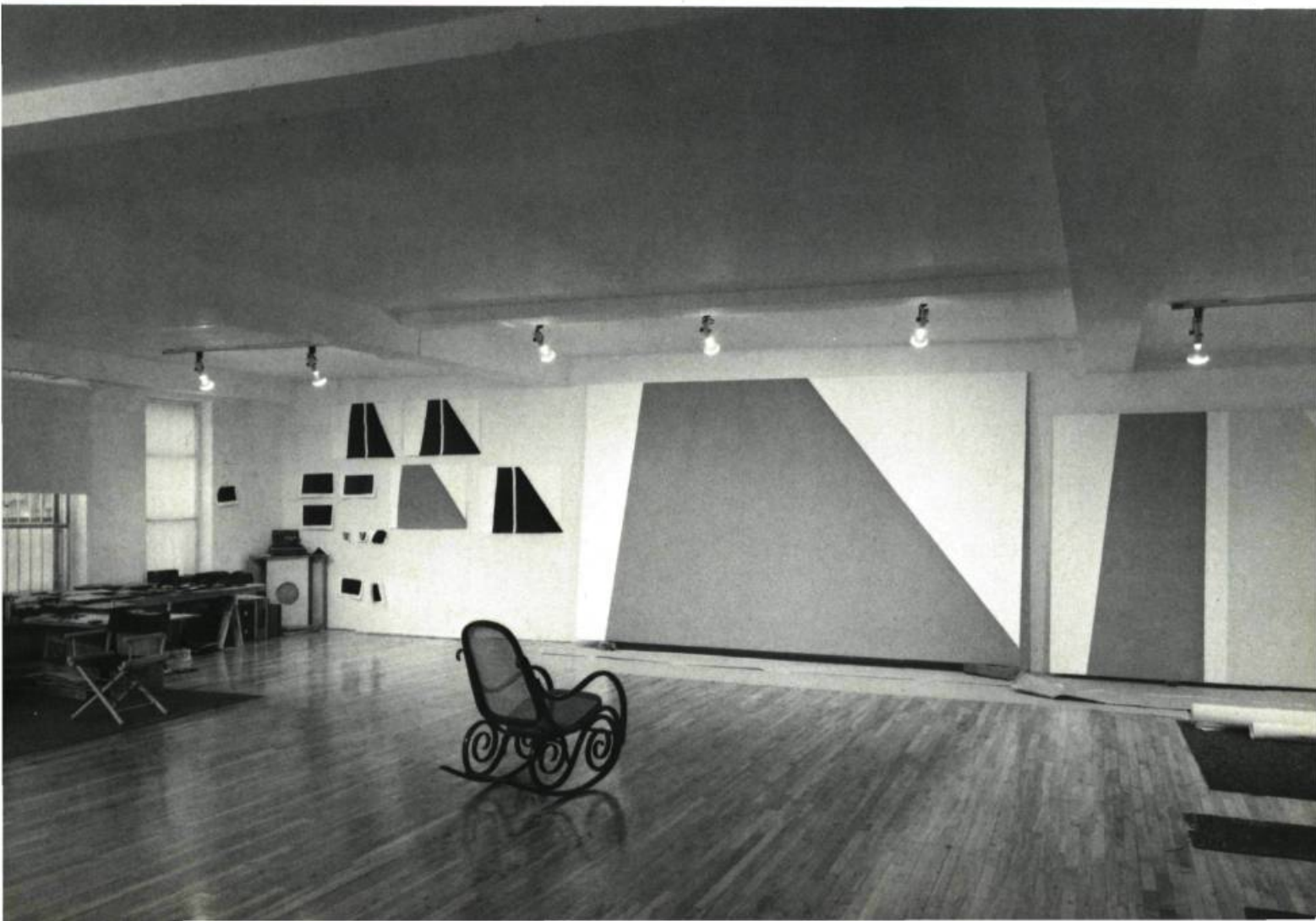
Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

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

Yves Gaucher, une perspective

Tom Gordon

1. et 2. Yves Gaucher dans son atelier; la série des *Jericho Variations,* 1978. (Photos Gabor Szilasi)



La réussite d'une exposition importante de l'œuvre de tout artiste se mesure au succès de l'ensemble plus qu'à celui de la somme des parties qui la composent. La *perspective* sur l'œuvre d'Yves Gaucher, présentée par l'artiste et le Musée des Beaux-Arts de l'Ontario[1], en apporte l'ample démonstration. On y retrouve non seulement l'effet cumulatif irrésistible produit par des séries de tableaux comme *Gris sur gris,* de 1968-1969, et *Jericho,* de 1978, présentée au public pour la première fois dans le cadre de cette exposition, mais également ce qui résulte de l'analyse de l'évolution d'une idée poursuivie pendant une quinzaine d'années de travail: le sentiment très fort d'une expérimentation maîtrisée et sérieusement étudiée tout au long d'un vouloir esthétique.

La perspective Gaucher est la seconde de trois expositions importantes d'œuvres d'artistes montréalais présentement offertes par le Musée des Beaux-Arts de l'Ontario, suite qui débuta, en 1977, avec la rétrospective Guido Molinari. La *perspective* Gaucher, montée sous la direction du nouveau conservateur du Musée, Roald Nasgaard, fut présentée jusqu'au 29 avril dernier; à l'automne, du 1er septembre au 28 octobre, elle sera au Musée Glenbow, de Calgary. Après la rétrospective Charles Gagnon, l'an prochain, les Torontois seront peut-être mieux renseignés sur quelques-uns des principaux peintres montréalais que sur ceux de leur propre ville.

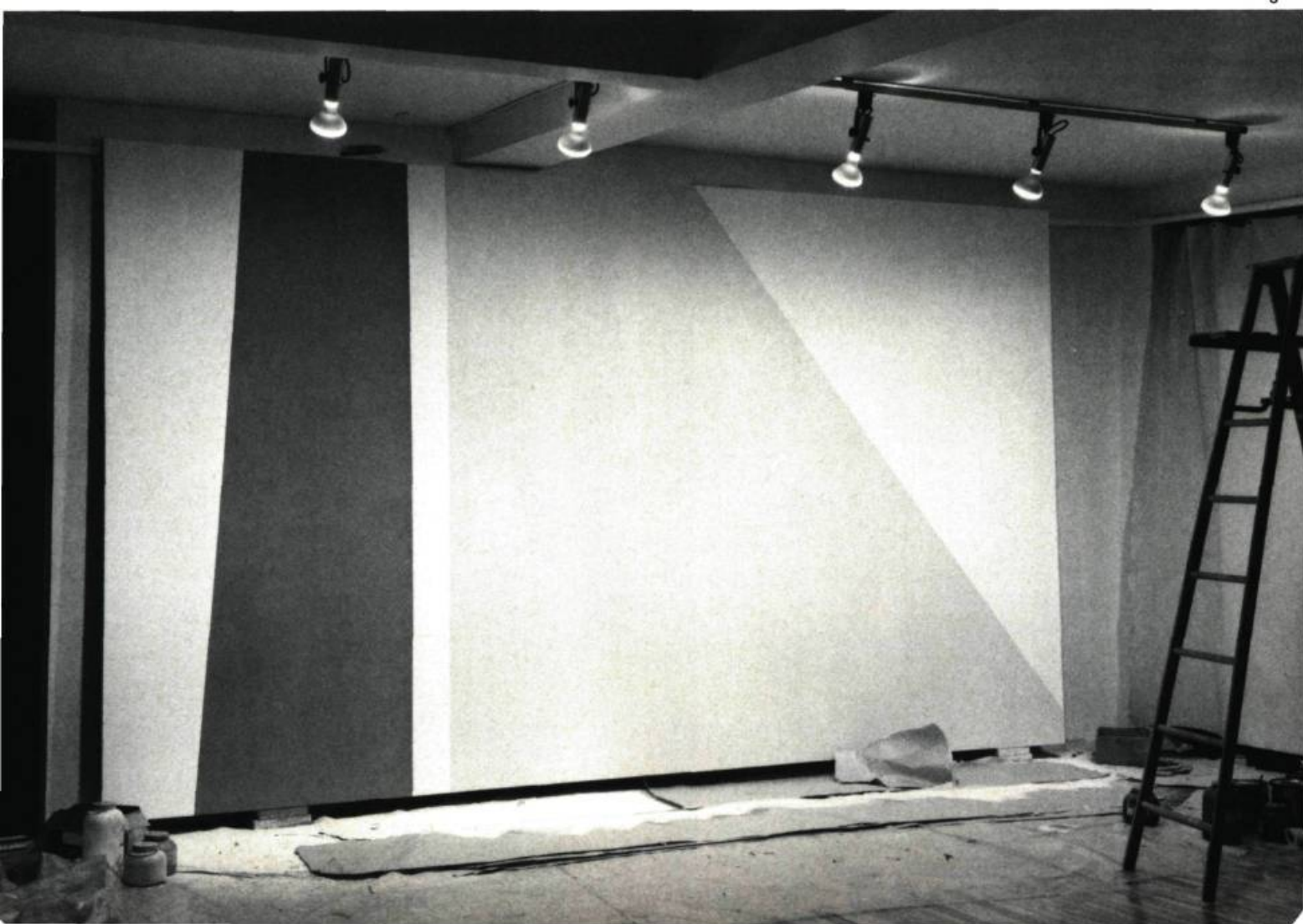
L'artiste lui-même a décidé d'intituler l'exposition *Yves Gaucher: A Fifteen-Year Perspective 1963-1978* et, tout comme celle, moins considérable, qu'il avait tenue au Musée d'Art Contemporain, en 1976, à Montréal, elle jette un jour différent sur son œuvre. Il s'agit d'un ensemble soigneusement sélectionné de ses travaux des quinze dernières années, et que l'artiste considère bien représentatif de sa maturité. Sans se rétrécir jusqu'à l'obsession,

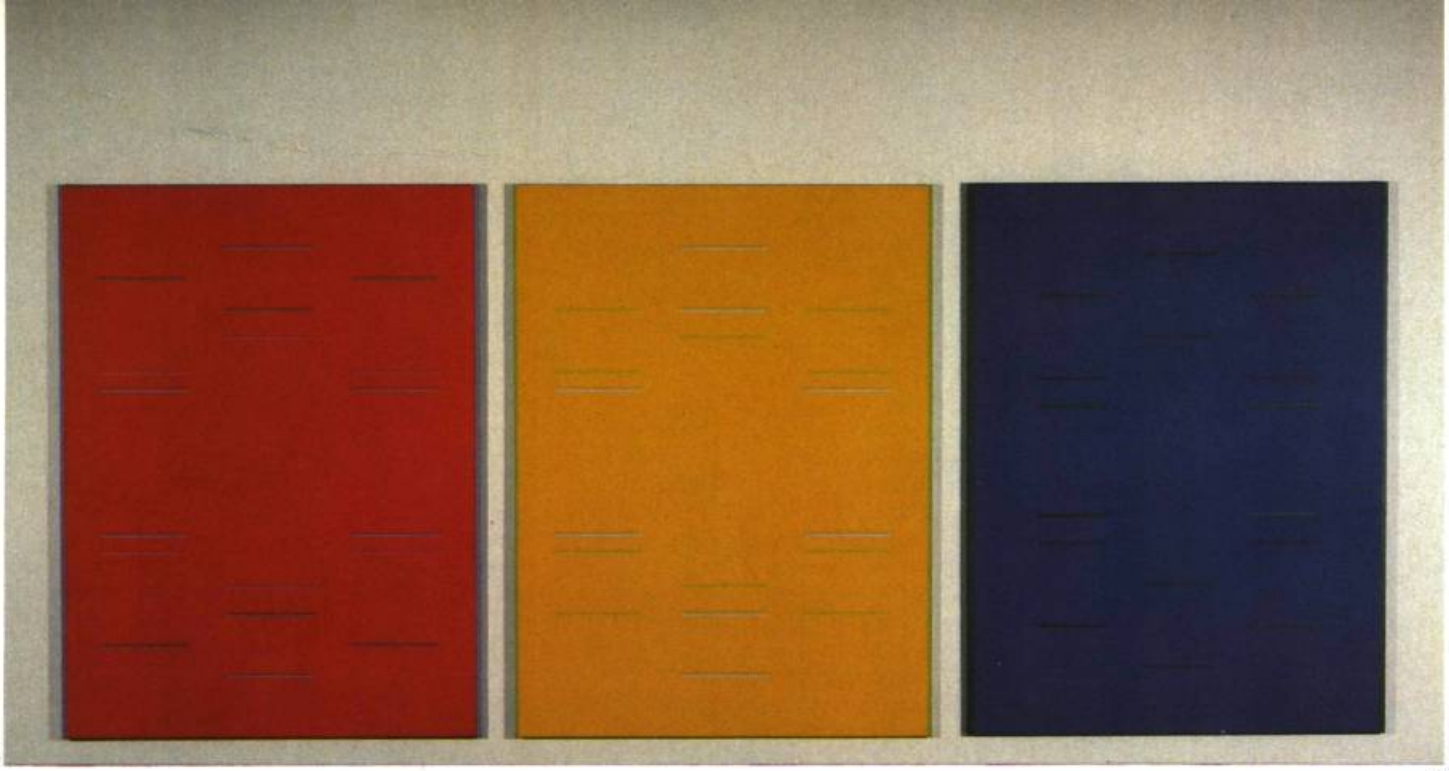
3. Yves GAUCHER
Jericho Variations, 1978.
Acrylique sur toile; 281 cm 9 x 487,7.
(Phot. Gabor Szilasi)

4. Triptych, 1966.
De gauche à droite:
Signals, Another Summer; Signals, Very Softly; Silences/Silence.
Acrylique sur toile; 203 cm 2 x 152,7 chacun.
Toronto, Musée des Beaux-Arts de l'Ontario.
(Phot. du Musée)

5. *Grey Silences,* 1967.
Acrylique sur toile; 91 cm 4 x 121,9.
Coll. particulière.
(Phot. Musée des Beaux-Arts de l'Ontario)

3





4

5

la visée artistique particulière et arrêtée de ces œuvres projette une vive clarté sur la signification de l'ensemble de l'exposition. A partir des gravures *En hommage à Webern,* de 1963, l'artiste établit un dialogue entre son œuvre et le spectateur, un dialogue qui dirige notre attention moins vers l'œuvre en tant qu'objet que, plutôt, vers le processus par lequel nous la comprenons. Il est possible que la principale analogie musicale à ressortir de chacune des pièces exposées soit l'œuvre considérée comme spectacle: leur réalité réside dans leur perception dans le temps, et non pas dans leur présence objective. Pour être perçue, chaque œuvre exige la participation active du spectateur. Et, chaque fois que le spectacle est recréé, elle révèle de nouveaux aspects d'elle-même. Les gravures maintenant bien connues que l'on trouve, classées par date, au début de l'exposition engagent le spectateur — le participant — dans le processus perceptif au moyen d'un semis de carrés et de formes linéaires obscures imprimés en relief positif et négatif sur papier laminé. L'apparente confusion de quelques éléments formels minimalistes cède bientôt la place à une variété contrôlée d'interprétations plausibles avec la poursuite des implications de ces éléments eux-mêmes: la verticalité constante des éléments linéaires et des masses; la suppression de l'espace illusoire par l'impression en relief et le laminage opaque du papier; les subtiles gradations des tons à l'intérieur du gris monochrome; toute cette ordonnance intime que l'œil cherche continuellement à définir. Gaucher a créé une série d'antagonismes dynamiques entre l'aléatoire et la maîtrise, dont la pureté de langage se précise graduellement dans chacune des trois gravures inspirées par Webern jusqu'à *Point/Contrepoint,* de 1965. Pourtant, quel que soit le niveau de stimulation intellectuelle auquel ces œuvres conduisent, on ne perd jamais de vue leur sensualité objective. Le minimalisme même des matériaux leur prête une valeur hautement sensuelle qui croît avec toute nouvelle signification.

Quand Gaucher revint à la peinture en 1965, il renouvela entièrement le langage de ses symboles pour se conformer aux exigences inévitablement plus grandes du moyen d'expression. En réduisant l'éventail des éléments formels en conformité du potentiel plus vaste de la couleur, Gaucher se soumit librement à l'intoxication de l'acrylique sur toile. Les *Danses carrées* sont facilement compréhensibles. Une grille de diagonales segmentées, coupées de temps en temps par des alignements horizontaux de losanges sur de grandes toiles en forme de losange, des tableaux comme *Le Cercle de grande réserve* invitent l'œil à les faire bouger et tournoyer sur un pivot supposé, comme une toupie d'enfant. L'allusion au jeu de mot dans le titre de la série se poursuit dans les œuvres elles-mêmes où l'œil est encouragé à mettre en mouvement les éléments immobiles pour tenter d'établir un équilibre giratoire. Ce sont des œuvres allègres, robustes, qui entraînent le spectateur dans un jeu amusant d'impossibilités visuelles.

Les tableaux de 1966-1967 explorent, d'une manière plus calme et plus contemplative, un vocabulaire d'indices visuels apparentés. En raison de leur arrangement, les signaux dans *Signals and Silences,* sont formés des lignes horizontales segmentées qui flottent symétriquement sur la surface de la toile et sous-entendent, eux aussi, une composition en grille. Le champ monochrome, un silence spatial sur lequel ils sont placés, agit comme un silence auditif: ils ne constituent pas un vide ou une stase mais un champ d'activité volatile où la nuance devient geste. Dans tous les *Ragas,* de 1967, les symétries deviennent de plus en plus difficiles à saisir. Gaucher explore la ligne muette entre la symétrie et l'asymétrie et découvre en elles une égale énergie. A nouveau, le spectateur, qui est aussi un participant, s'engage dans un constant exercice de son processus de perception tandis que les éléments formels et colorés se reforment eux-mêmes continuellement sous ses yeux.

Vers la fin de 1967, alors qu'il poursuivait ses expérimentations sur la symétrie et l'asymétrie au moyen d'une série de lithographies intitulées *Transitions,* Gaucher simplifia encore davantage son vocabulaire pictural dans le premier de ses *Gris sur gris.* Dans cette série de plus de quarante peintures, le vocabulaire des signaux reste en accord avec celui des *Ragas* asymétriques, tandis que la couleur se réduit à une échelle subtile de toutes les gradations possibles entre le gris léger et le gris moyen. L'évidente retenue du coloris est équilibrée par l'immensité de la plupart des toiles, et l'attention du spectateur s'arrache de chacune des toiles pour s'attacher sur l'environnement créé par l'ensemble. Une énorme quiétude émane de ces œuvres et, si chacun des tableaux gris peut séduire, la conscience que le tableau fait partie d'une série augmente encore sa signification. C'est ainsi que l'effet accumulé des dix-sept tableaux gris de l'exposition établit une interaction dynamique étonnante, incroyable, en raison de la subtilité du jeu des couleurs.

Les tableaux gris marquent un sommet dans le langage visuel que cherchait Gaucher depuis ses gravures sur le thème de la musique de Webern. Pour un peintre qui inclinait plutôt vers la subtilité, leur nombre même semblait comporter une réussite probante. Ce qui ne manqua pas de surprendre, il apporta, dans les œuvres qui suivirent, comme dans *Champ vert,* des changements minimes de valeurs en intensifiant le mélange des tons: vert gris, bleu gris, etc. En même temps, les signaux linéaires en segments cédèrent la place à des lignes verticales blanches continues qui articulent de pleines bandes de couleur. Avec l'introduction des couleurs fortes, comme dans *Bruns, jaune et rouge,* de 1973, se dégage nettement un style de plage colorée *hard-edge.* Ces œuvres sont, pour Gaucher, minimalistes d'une façon nouvelle, non plus subtile et énigmatique, mais audacieuse et directe. Chacun des tableaux de la période 1973-1976 explore, de manière particulière, la réaction entre quatre seules couleurs, sans, cependant, donner l'impression de recherche systématique qui domine dans l'œuvre de Molinari ou de Tousignant.

Gaucher réintroduit la relation entre le spectateur et l'œuvre, une relation qui n'est pas de nature différente de celle qui avait été suscitée jusqu'aux *Gris sur gris,* mais par des moyens totalement différents.

Les œuvres les plus récentes de l'exposition semblent présenter un autre changement radical dans le vocabulaire de l'artiste. Les cinq tableaux géants de la série *Jericho: An allusion to Barnett Newman* soulignent la diagonale, auparavant explicite uniquement dans *Deux Bruns, Deux Gris,* de 1976 et dans *Oranges-Jaune,* de 1977-1978, mais implicite dans toutes les œuvres, depuis les gravures de la série *Webern* jusqu'aux peintures en bandes de couleur. L'élément principal de chacune des peintures de la série est un triangle divisé en deux parties égales et contenues qu'en partie dans le rectangle de la toile. Avec ses angles coupés et la bande verticale bissectrice qui suppose l'existence d'une charnière, le triangle prend une forme très volatile. Leurs dimensions imposantes (le plus petit mesure 9 pieds $\frac{1}{8}$ sur 15) et leurs couleurs riches se détachant sur un fond blanc pur donnent à l'ensemble un effet d'intensité et de puissance, en allant progressivement du bleu foncé et du gris de *Jericho 1, 2 et 3* jusqu'au rouge éclatant de *Er-Rcha.* Dans cette série, il existe une interaction irrésistible, plus audacieuse que dans les tableaux gris, qui prend le spectateur et l'oblige à participer.

Perspective, en tant que *point de vue,* n'indique qu'à moitié le sens du titre de l'exposition. Ce mot établit également une claire distinction avec celui de rétrospective, qui est un regard en arrière. La présente exposition envisage plutôt l'avenir, celui de l'œuvre d'un artiste en pleine maturité mais qui n'a même pas atteint le milieu de sa carrière; elle nous engage dans un dialogue vital croissant entre l'œuvre et le spectateur, le résultat de la richesse accumulée jusqu'ici dans ses travaux.

1. Elle s'est tenue du 17 mars au 29 avril 1979. Sur Gaucher, voir, dans *Vie des Arts,* les articles d'Yves Robillard, Vol. XI, N° 44 (Automne 1966), p. 49; de Marie Raymond, Vol. XIV, N° 57 (Hiver 1969-1970), p. 56; de Michel Ragon, Vol. XVII, N° 70 (Printemps 1973), p. 28-33; voir aussi l'article de François-Marc Gagnon, dans *16 peintres du Québec,* Montréal, La Société La Vie des Arts, 1978, p. 47-56.

(Traduction de Marie-Sylvie Fortier-Rolland)