Document generated on 06/03/2025 4:18 a.m.

Vie des arts

Vie des arts

Le Cheminement plastique de Goguen

Jules Arbec

Volume 30, Number 122, March–Spring 1986

URI: https://id.erudit.org/iderudit/54059ac

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

Arbec, J. (1986). Le Cheminement plastique de Goguen. *Vie des arts*, *30*(122), 84–85.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1986

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/

LE CHEMINEMENT PLASTIQUE DE GOGUEN

Jules ARBEC

1. Jean GOGUEN
Dualité complémentaire, 1970-1983.
Acrylique; Diam. du polygone, 4 pieds
(Phot. Michel Filion)

Le regard vif et l'esprit qui l'est encore plus, mon interlocuteur discute de choses et d'autres. Puis, se passant la main dans ses cheveux blancs laiteux qui attestent le début de la cinquantaine, il hausse le ton dès qu'on parle de peinture. Sa stature imposante provoque un certain respect qui, au lieu de créer de la distance, donne le goût d'en savoir plus sur cet homme pour qui l'art et la vie ne font qu'un. Ce rapide profil de Jean Goguen dégage une présence aux êtres et aux choses qui en fait un témoin important de notre vie artistique depuis les années quarante-cinq.

En remontant les différentes étapes de son cheminement esthétique, on s'aperçoit que Goguen a chevauché les grandes tendances de l'art au Québec, en restant toutefois à l'écart des différents débats qui ont marqué son évolution. Il fera toutefois exception à la règle en signant le manifeste des plasticiens, aux côtés de Molinari et de Tousignant. «Cette approbation tacite plus qu'officielle, dit-il, doit être comprise comme l'aboutissement de mon propre cheminement, la forme, la couleur et la matière ayant été les principaux éléments qui, pour moi, ont toujours constitué la base même du discours plastique.»

Déjà, à l'École des Beaux-Arts, l'artiste peignait tout en valeur, en se limitant au blanc et au gris, s'attardant à l'effet de la matière plutôt qu'à la représentation. Après avoir quitté l'École, Goguen délaissera toute figuration qui, pour lui, correspondait à un académisme sclérosé, pour s'adonner à des expériences qui allaient lui permettre de renaître et de se découvrir comme homme et comme artiste. «Pour moi, dit-il, l'expression figurative n'était qu'une étape à travers laquelle l'artiste explore son environnement, en établissant une relation privilégiée avec les êtres et les choses qui l'environnent. Après quoi, il peut en exprimer toute la substance à un autre niveau. A travers mes différentes expériences, je voulais retrouver la spontanéité de l'enfant que j'avais été.» Dans cette perspective, Goguen fait un rapprochement significatif entre sa démarche et les différentes étapes que l'on peut observer dans l'évolution graphique que l'enfant franchit presque naturellement, alors que l'artiste doit effectuer ces mutations par un travail ardu et, surtout, par une prise de conscience. Le gribouillage de l'enfant se retrouve chez Goguen dans de grands tableaux dans lesquels il fait abstraction de toute préoccupation esthétique.

Goguen recherchait à travers les oppositions de blanc et de noir des effets de contraste. Peignant le plus souvent à la spatule ou même à la truelle, il déployait de larges formes qui s'appelaient mutuellement dans une relation de complémentarité. «Après un moment de cette pratique, j'atteignais un certain point de saturation du tableau qui devenait le signe d'un climax, l'effet de synthèse désiré.»

Par leurs structures, ses tableaux n'étaient pas sans rappeler la consistence plastique qui caractérisait les œuvres des expressionnistes allemands que Goguen connaissait. Cette filiation laissait toutefois place à un certain lyrisme dont il se réclamera tout au cours de sa carrière. Devant les tableaux de cette époque, on pourrait aussi établir une parenté avec Jackson Pollock, non par le caractère gestuel mais par l'absence de focalisation et l'apport important que Goguen accordait à l'accident.

En partant de ce dernier aspect, on sera tenté de le rapprocher de l'expérience des automatistes mais il ne serait pas permis d'établir une telle relation si on s'en tient à l'intention profonde de Goguen qui, malgré les licences qu'il s'accordait volontiers, voulait tendre vers un contrôle de plus en plus rigoureux de son langage plastique. «Théoriquement, dit-il, la forme possédait sa propre logique qui ne peut tolérer aucuns accidents ou significations qui lui soient extérieurs.» L'artiste prend toutefois le soin de préciser que cette pureté de l'œuvre se présente à ses yeux comme un idéal vers lequel on vise sans jamais toutefois l'atteindre.

Pour lui, sa recherche d'alors constituait donc un moyen d'atteindre un langage formel qui soit auto-suffisant. Sur le plan pratique, ce désir d'absolu n'excluait pourtant pas la présence de structures faisant appel à des éléments figuratifs. Il est tout à fait naturel d'y retrouver des analogies avec une certaine réalité qui sont inhérentes à toute expression graphique. «L'artiste, dit-il, doit donc composer en prenant conscience de ces accidents dont on parlait précédemment.» Cette co-naissance en un art qui devient de plus en plus personnel se manifesta dans une série d'œuvres calligraphiques. Celles-ci s'apparentaient à la peinture japonaise, sans toutefois avoir une symbolique extérieure, les formes devant répondre de leur propre signification. Cette structure n'en était pas moins assujettie à la subjectivité de l'artiste. Si bien qu'on pourrait encore trouver dans ses tableaux des signes référentiels qui seraient plus des expressions inconscientes par lequel, selon Goguen, «j'ai pu m'apprivoiser à travers ces écrans paranoïaques.» Toutefois, Goguen voit dans ce style un mode expressionniste qui, malgré son caractère abstrait, n'en demeure pas moins anecdotique car soumis aux fantaisies de l'inconscient.

Dans son évolution ultérieure, Goguen pensera nettement à des structures géométriques dont la schématisation n'enlève pourtant rien à l'expression lyrique. Cette mutation, qui vient accentuer le côté minimal des œuvres de Goguen, se vérifie par des tableaux-clés. «En 1952, alors que je travaillais dans l'industrie des colorants, je peignis quelques tableaux afin d'illustrer jusqu'à quel point le dynamisme chromatique d'une surface pouvait dégager un ou plusieurs foyers d'énergie. Quelle ne fut pas ma surprise en observant un mince coin du tableau que j'avais oublié de peindre. Le contraste, obtenu fortuitement, dégagait une telle énergie oscillatoire que je décidai de restructurer le tableau en fonction de l'effet produit par ce petit carré non peint.» Cette expérience lui donna le moyen de vérifier l'utilisation qualitative et quantitative du même tableau. Cette équation permet de contrôler l'effet produit chez le spectateur par un dosage approprié afin d'en arriver à l'effet désiré.

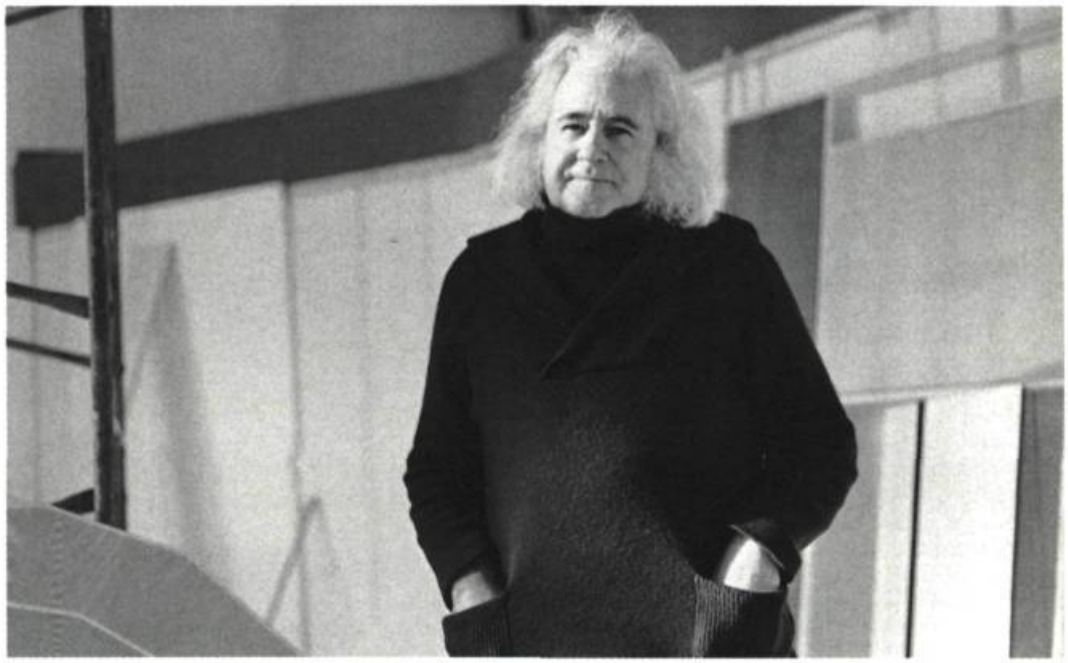
«Cette aventure me fit reprendre toutes les interrogations qui peuvent surgir de l'œuvre de Mondrian et d'Albers, dont les recherches demeurent au centre de notre peinture moderne.» A partir de ce point de référence, l'équilibre quantitatif et qualitatif deviendra chez Goguen, une sorte de hantise qui sera à la source de toute une recherche formelle. Mais ces préoccupations dépassent largement le domaine pictural pour prendre un caractère scientifique et même spirituel, dans la mesure où les éléments de la forme, de la couleur et de la matière deviennent des microcosmes qui participent au grand tout.

Hommage à Claude Gauvreau constituait un point de référence dans cette élaboration d'une plastique pure, jamais tout à fait atteinte selon Goguen. Dans cette toile, les nombreuses formes qui s'opposent et se complètent établissent une dynamique pulsionnelle. L'utilisation d'un grand nombre d'éléments relativise la situation des points dynamiques de la toile et conditionnent, par le fait même, le regard du spectateur. Une telle structuration fera dire à Goguen que la surface de la toile est aussi importante que les éléments qui y figurent.

Dans *Lyrisme rose*, de 1966, Goguen fait appel à plusieurs structures superposées qui conditionnent la lecture même du tableau et posent résolument la notion de formes dans un espace autre. Cette problématique sera reprise dans d'autres tableaux dont la surface monochrome sera traversée par des bandes blanches et rouges, afin d'explorer le potentiel oscillatoire de toute la surface d'un tableau.

A travers ses œuvres subséquentes, Goguen cherche donc à minimiser le plus possible cette référence à l'espace traditionnel. Puis vint le silence; espace libre, à l'intérieur duquel l'artiste rejoint sa création comme un élément de sa vie qu'il explore pour en saisir toute la densité et, surtout, pour trouver le point à partir duquel jaillira le renouvellement[1].

2. Jean Goguen dans son atelier.



1. Voir aussi les articles de Jacques Folch-Ribas, de Fernande Saint-Martin et d'Yves Robillard, dans *Vie des Arts*, III, 14, 30 et XI, 44, 44 et 51.