

ETC

... de quelle avant-garde? : Yves Gaucher

Jean-Pierre Gilbert

... de l'avant-garde
Numéro 8, été 1989

URI : id.erudit.org/iderudit/36418ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC

ISSN 0835-7641 (imprimé)
1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gilbert, J. (1989). ... de quelle avant-garde? : Yves Gaucher.
ETC, (8), 20–22.

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

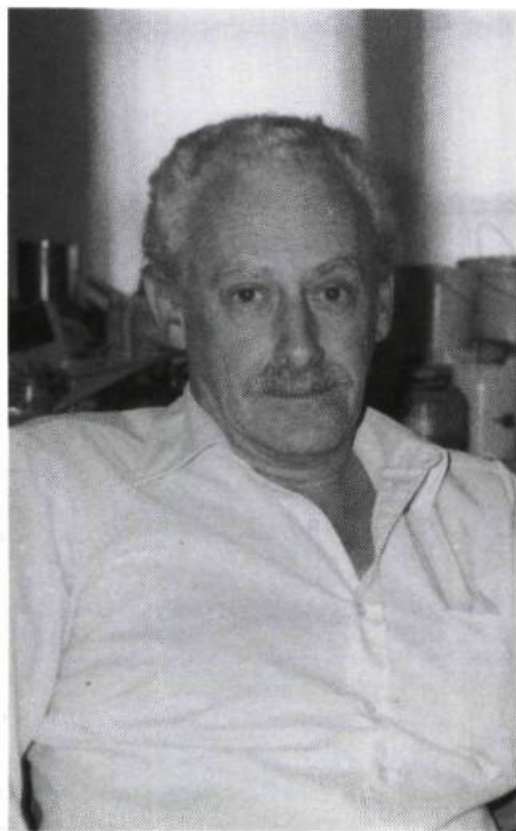
Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]



Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

... de quelle avant-garde ? Yves Gaucher



Yves Gaucher, 1988

Jean-Pierre Gilbert : *Qu'implique pour vous la notion d'avant-garde ?*

Yves Gaucher : Avant de parler d'avant-garde, il faut parler de catégories. L'avant-garde russe, par exemple, était un mouvement très spécifique dans un contexte social et culturel donné. On peut faire un parallèle, si l'on veut, avec les avenues du mouvement de l'art féministe qui, à bien des égards, concernait dans son ensemble tout le monde, et non seulement les femmes qui adhéraient à cette forme d'art. Ça, c'est une portée de la notion d'avant-garde qui a bien peu à voir avec le contexte des avant-gardes dites « officielles » — des avant-gardes « agitées » qui adoptent des positions de girouettes parce qu'elles ne savent pas vraiment où aller. Mais l'avant-garde, qu'est-ce que ça veut dire exactement ? Les anglophones peuvent traduire ce terme par *forerunners*, c'est-à-dire la position de l'éclaireur. C'est cette dimension-là qui m'intéresse le plus en ce sens que les éclaireurs sont ceux qui précèdent, qui sont à l'avant de tous les autres, sans pour autant qu'ils aient pour devoir de tous courir dans la même direction.

J.P.G. : *Si l'on plaçait ces éclaireurs dans le contexte d'un schéma militaire, cela voudrait donc dire que chacun des éclaireurs travaillerait pour son armée et seulement son armée...*

Y.G. : Le rôle de l'éclaireur consiste à chercher là où personne n'a encore mis les pieds afin de tracer des voies, des pistes de découvertes. Cet aspect-là de la notion d'avant-garde me plaît beaucoup parce qu'elle définit ce qu'est la fonction d'un artiste en terme de recherche individuelle; je crois que l'avant-garde devrait toujours être perçue comme relevant d'un esprit individuel. Si tous les artistes vont dans la même direction, ce ne sont plus des éclaireurs mais un peloton. Je crois qu'aujourd'hui, la fausse notion d'avant-garde se trouve précisément coincée par cette idée de peloton. Lorsqu'un individu parvient à une découverte qui lui est personnelle, les autres se l'accaparent et créent ce que je nommerais du « pelotonisme ». Cela explique en partie pourquoi (dans le contexte de l'art d'ici, et cela depuis maintenant de nombreuses années) cette notion ne fonctionne pas parce qu'elle repose essentiellement sur le leurre des modes et non en profondeur au sein des démarches individuelles.

J.P.G. : *Contextuellement, qu'est-ce que ce leurre a généré ?*

Y.G. : Dans les années 50 et 60, nous avons vécu une succession de modes, des « avant-gardismes » dont l'exemple le plus représentatif serait l'expressionnisme abstrait. À New York à un certain moment, il y avait quelque chose de fantastique qui se passait, mais immédiatement derrière ces pratiques, il y a eu une foule d'adeptes qui se sont mis à répéter des gestes, par maniérisme, parce qu'ils s'imaginaient pouvoir faire partie d'une avant-garde. Après l'expressionnisme abstrait nous avons eu droit au *Pop Art* avec cette importante exposition de 1962 au Musée d'art moderne de New York qui s'intitulait *Assemblage*. Cette exposition de l'avant-garde du *Pop Art* regroupant tant des artistes européens qu'américains comme Jasper Johns ou Rauschenberg, tenait à un esprit tout à fait original; dès que l'exposition a eu lieu, tout le monde s'est mis à faire des « bébelles » en se revendiquant de l'esprit *pop*. Au moment même où le *Pop Art* prenait son élan, nous sommes immédiatement entrés dans le « pelotonisme ». À un certain moment, il y avait tellement d'émules qui figuraient au peloton, sans que ne soit formulé un art qui allait en profondeur, que le mouvement s'est autodétruit dans la notion même d'avant-garde. Un processus de banalisation qui a versé dans l'insignifiance.

Immédiatement après nous avons eu droit à l'*Op Art* qui a été encore plus insipide en tant que phénomène de mode et qui aura eu une durée de vie encore plus brève. Dans ce cas précis, l'*Op Art* reposait sur des bases assez artificielles et dans un registre, il faut le reconnaître, très limité : le phénomène rétinien. Un certain groupe a voulu imposer cette pratique comme une avant-garde en tentant de rallier à sa cause des

"Aesthetic is for the artist as ornithology is for the birds" Barnett Newman

artistes qui travaillaient déjà depuis longtemps sur la question du phénomène rétinien (Albers en est le meilleur exemple). Avant même que n'ait lieu l'exposition qui devait consacrer ce «nouveau mouvement», cette avant-garde était elle-même désuète.

À l'époque, il y avait dans l'air une rumeur au sujet de la prochaine avant-garde qui, en toute hypothèse, devait être le mouvement «érotique». Un mouvement qui s'est éteint de lui-même, dans l'œuf. Au début des années 60, plusieurs soutenaient avec raison un retour à une forme de figuration en peinture. Alors que la peinture abstraite avait développé un marché, le *Pop Art* est arrivé... Je me souviens des mots de Martha Jackson qui disait que cette forme d'art allait tuer le marché... L'autre ironie c'est encore celle du tableau de Jasper Johns qui vient d'être vendu au prix de 17 millions de dollars aux enchères!

J.P.G. : *Quels sont, selon vous, les responsables de la mise en place des enjeux définissant l'avant-garde ?*

Y.G. : En ce qui concerne ceux qui manipulent le projecteur, nous verrons cela plus loin... Après le *Op* nous avons eu droit à une accumulation de toutes sortes de mouvements dont l'art minimal, conceptuel et tant d'autres. Au moment où des artistes sérieux formulent un art intègre et engagé intérioritément, le projecteur se précipite sur eux et à la fois sur un tas de «pelotonneux de parade». Ce dont le public ne se rend pas toujours compte lorsque le projecteur s'allume c'est que ces éclairateurs, ces artistes qui sont réellement les chefs de file de révolutions individuelles, travaillent souvent depuis déjà très longtemps à une recherche personnelle.

J.P.G. : *Avez-vous été appelé à faire partie d'une avant-garde dite officielle ?*

Y.G. : Cela, je me le suis toujours refusé, intérieurement et publiquement. Mais curieusement, que tu le veuilles ou non, si tu proposes un travail qui s'appareille de quelque façon à un esprit, on te met immédiatement dans le même sac. À l'époque, en 1963, alors que je présentais ma première exposition à New York, je connaissais déjà les travaux de quelques artistes canadiens, américains ou sud-américains : travaux qui, d'une certaine manière, développaient à distance et dans l'ombre une position formaliste. Cela existait comme mouvement spontané mais non comme avant-garde. Dans le contexte d'ici, à Montréal en particulier, il y avait un mouvement plasticien qui défendait une idéologie stricte, à mon sens limitative, et à laquelle je n'ai jamais voulu adhérer. Physiquement ou intellectuellement, je me suis toujours refusé à l'idée de me conformer à des dogmes car ce que je voulais avant tout, c'était préserver ma liberté. Le public a souvent tendance à croire que, parce que deux artistes proposent des formes qui s'apparentent, qu'ils veulent par là dire exactement la même chose. Ce n'est réellement pas le cas (pas plus que les trois pommes de Rembrandt expriment la même chose que les trois pommes de n'importe lequel peintre flamand). Faire

partie d'un groupe ou d'une idée plus ou moins précise de l'avant-garde m'horripile. L'artiste n'a pas à se limiter dans sa fonction, il a besoin de toute sa liberté d'éclairer afin de pouvoir, s'il le désire, changer de sentier, sans avoir à se justifier face aux autres éclairateurs. Je n'ai jamais voulu défendre aucune cause idéologique ou formelle concernant quelque forme de peinture que ce soit. Je veux défendre un travail individuel.

Lorsque Martha Jackson a accepté de présenter ma production pour la première fois elle s'intéressait alors à des gravures qui étaient très différentes de l'approche des tableaux que j'allais bientôt lui montrer. Face à ces nouvelles œuvres qui présentaient un aspect formel très synthétisé, elle n'était plus tout à fait convaincue au début... Ce qui l'a fait changer d'avis ce fut le premier achat d'un tableau de la série *Webern* par Alfred Barr, le grand manitou de l'époque du Musée d'art moderne de New York. Par la suite, des galeries comme Martha Jackson, Moos à Toronto ou Agnès Lefort à Montréal (qui deviendra par la suite la galerie Mira Godard) ont accepté de suivre mon cheminement et de défendre mon travail parce que, simplement, elles l'aimaient.

J.P.G. : *Comment expliquez-vous l'apparition du mouvement d'avant-garde de l'expressionnisme abstrait ?*

Y.G. : D'abord il y avait l'expression d'une crise, une contestation qui se manifestait par un déchirement du cœur. Il y avait chez les Américains le désir de s'identifier à une peinture américaine. Ils se cherchaient une âme. Il y a eu une série de peintres qui sont retournés à la pictographie des Amérindiens dans l'esprit de développer une écriture indépendante de toutes les influences de la peinture européenne (il me vient aussi à l'esprit les *Wigwam* de Borduas, mais pour d'autres raisons...) Le plus curieux dans tout cela, c'est qu'ils étaient très nombreux, ces peintres américains, à être de souche européenne! L'intérêt d'un tel mouvement a justement été la révélation d'une dynamique qui pourrait leur appartenir en propre.

Dans le contexte de l'époque, l'expressionnisme abstrait demeure pour moi une volonté de changement dans la continuité, non pas une rupture, mais bien une remise en question absolument incontournable. Je pense qu'il est essentiel pour une génération de repenser ce qui a été fait avant elle; ça, c'est quelque chose de bien différent du désir de former une avant-garde. Le public a voulu voir une avant-garde dans la remise en question de l'expressionnisme abstrait parce qu'au bout d'un processus, il y avait des résultats (il faut souligner que la critique a également été pour beaucoup dans cette volonté de forger l'avant-garde). Personnellement, je vois là un processus de générations (d'inspiration, d'expiration, d'expiration et d'inspiration) où ce qui ressort de plus clair, c'est précisément le désir d'interroger ses antécédents. La rupture a parfois une allure violente, par la négation, ce qui permet souvent

de redéfinir les valeurs, ses valeurs. Une fois le processus accompli, on se rend compte que tout cela s'inscrit dans une continuité — après coup seulement — comme la rupture du cordon ombilical, la rupture avec ses parents, pour mieux y revenir ensuite, une fois que la métamorphose est terminée.

Une attitude qui a eu cours à Montréal fut celle de blâmer une certaine peinture dite «structurée» qui, selon les opinions, opprimait toute la peinture de l'époque. Personnellement, je crois qu'il s'agissait davantage de quelques individus plus extravertis que d'autres et plus affirmatifs lorsqu'ils exposaient publiquement leurs choix; ce qui, en réalité, n'a pas interdit aux autres la possibilité de s'affirmer. Ce mouvement formaliste, qui a entre autres trouvé des opposants à l'École des beaux-arts de Montréal, a en un sens favorisé l'émergence de son contraire, la figuration (qui d'ailleurs n'avait pas encore pris pied à New York). C'est là, à mon avis, l'expression d'un jeu d'oppositions des plus bénéfiques. La rigueur (et cela plusieurs artistes d'ici l'ont démontré) ce n'est pas seulement faire des lignes bien droites, mais c'est aussi fondamental dans l'abstraction que dans la figuration. C'est pour cela que j'en viens à dire que la notion d'avant-garde demeure davantage un processus de survie et non pas un terme accommodant qui voudrait englober les pratiques.

J.P.G. : *Plus près de nous, ya-t-il un mouvement qu'il faudrait observer pour saisir ce qui se produit actuellement ?*

Y.G. : La seule avant-garde pour moi, dans le sens d'une avant-garde, c'est-à-dire celle qui déplacerait en tous points le régionalisme, c'est le mouvement de l'art féministe. Ça, pour moi, c'est une évidence. Je crois que le sort qui a été réservé à ce mouvement est déplorable parce qu'on lui a fait suivre le chemin des autres avant-gardes et cela, pour les mêmes motifs que je mentionnais auparavant; c'est-à-dire à cause des parasites qui n'avaient rien de profond à apporter à ce mouvement. Ce rituel de banalisation est tout à fait regrettable.

J.P.G. : *Quelle sont pour vous ces différences essentielles dans la position de l'art féministe ?*

Y.G. : Il est très délicat de répondre actuellement à cette question. Je n'oserais pas me prononcer là-dessus parce que les retombées des poussières sont loin d'être terminées. Il y a ici de nombreux adhérents au culte du neuf pour le neuf, la nouveauté à tout prix; je préfère attendre que tout soit sédimenté afin qu'apparaisse l'essentiel de ce qui s'est produit. Le mouvement féministe est un travail de fond dont on n'a pas fini d'entendre parler et représente aussi une contribution qui est loin d'être terminée. C'est pourquoi, si l'on tente de cerner de façon préméditée toutes les avenues d'un tel mouvement, on risque fort une récupération de bonne conscience à l'égard du neuf pour le neuf — ce qui serait une démarche pitoyable. Actuellement, il

peut être bénéfique que les projecteurs se soient déplacés loin du mouvement de l'art féministe. Il faut que la pensée se sédimente et surtout, que cette pratique reprenne la charge d'une autre étape significative.

J.P.G. : *Qu'y a-t-il derrière les projecteurs ?*

Y.G. : ...Je pense qu'un artiste apprend son métier en regardant le travail des autres et surtout en regardant le travail qui est très différent de celui que l'on fait soi-même. Dans ce contexte, je n'ai pas voulu m'attarder aux conditions de quelque avant-garde que ce soit parce que, comme je l'ai dit, ce qui m'intéresse ce sont les cheminements individuels.

...Il y a deux ans, alors que j'avais des travaux exposés à la Foire de Cologne, j'ai profité de l'occasion pour me rendre en Allemagne et pour satisfaire ma curiosité face au travail de Beuys, mais également en ce qui concerne tout l'art du néo-expressionnisme allemand. Il faut dire que nous n'avons pas ici de travaux majeurs de ces artistes ni de documents «signifiants» pour comprendre tout ce que cela représente comme phénomène. Je n'étais encore jamais allé en Allemagne, alors pendant une dizaine de jours, j'ai observé. J'ai compris que tout ce qu'on nommait *néo-eci* ou *post-cela* ne représentait que des attributs qui ne correspondaient pas toujours au travail de ces artistes; travail qui s'est écrit d'une façon toute naturelle et très profonde à l'égard de l'expressionnisme allemand depuis le début du siècle. Je n'ai vu aucune rupture, au contraire, j'ai découvert toute une continuité historique et culturelle des plus impressionnantes. Beuys reflète vraiment l'âme allemande. Dans tous ses apports formels, il poursuit, en essence, le cours de l'expressionnisme allemand. Devant mes réactions, la notion d'«avant-garde» m'est apparue comme complètement vide parce que ce sont là des démarches purement individuelles. Beuys va sans doute demeurer le plus grand, sinon l'un des plus grands artistes de la seconde moitié du XX^e siècle... c'est indéniable. Ceux qui aujourd'hui se réclament de Beuys auraient avantage à faire preuve d'humilité et à revoir le sens de son travail. C'est souvent trop facile de revendiquer une appartenance à la voie de d'autres artistes; il est curieux de voir des artistes s'engager dans des démarches revendicatrices pour appartenir, par exemple, à l'*Arte Povera* (l'art pauvre) alors que l'on sait que cette formule artistique est devenue l'une des plus «riches», des plus opulentes d'Europe... La notion d'appartenance à un groupe, à un mouvement ou à une culture déterminée n'est pas une notion que l'on peut désirer; elle existe intrinsèquement, implicitement et explicitement, c'est tout... Cette appartenance se manifeste, qu'on le veuille ou non. Pour moi la vraie notion d'avant-garde c'est l'image de l'artiste face à lui-même, c'est l'artiste comme éclairer de lui-même.