

Pour une iconographie de l'expérience esthétique dans l'oeuvre d'Yves Gaucher

Jean-Émile Verdier

Volume 45, Number 184, Fall 2001

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/52962ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

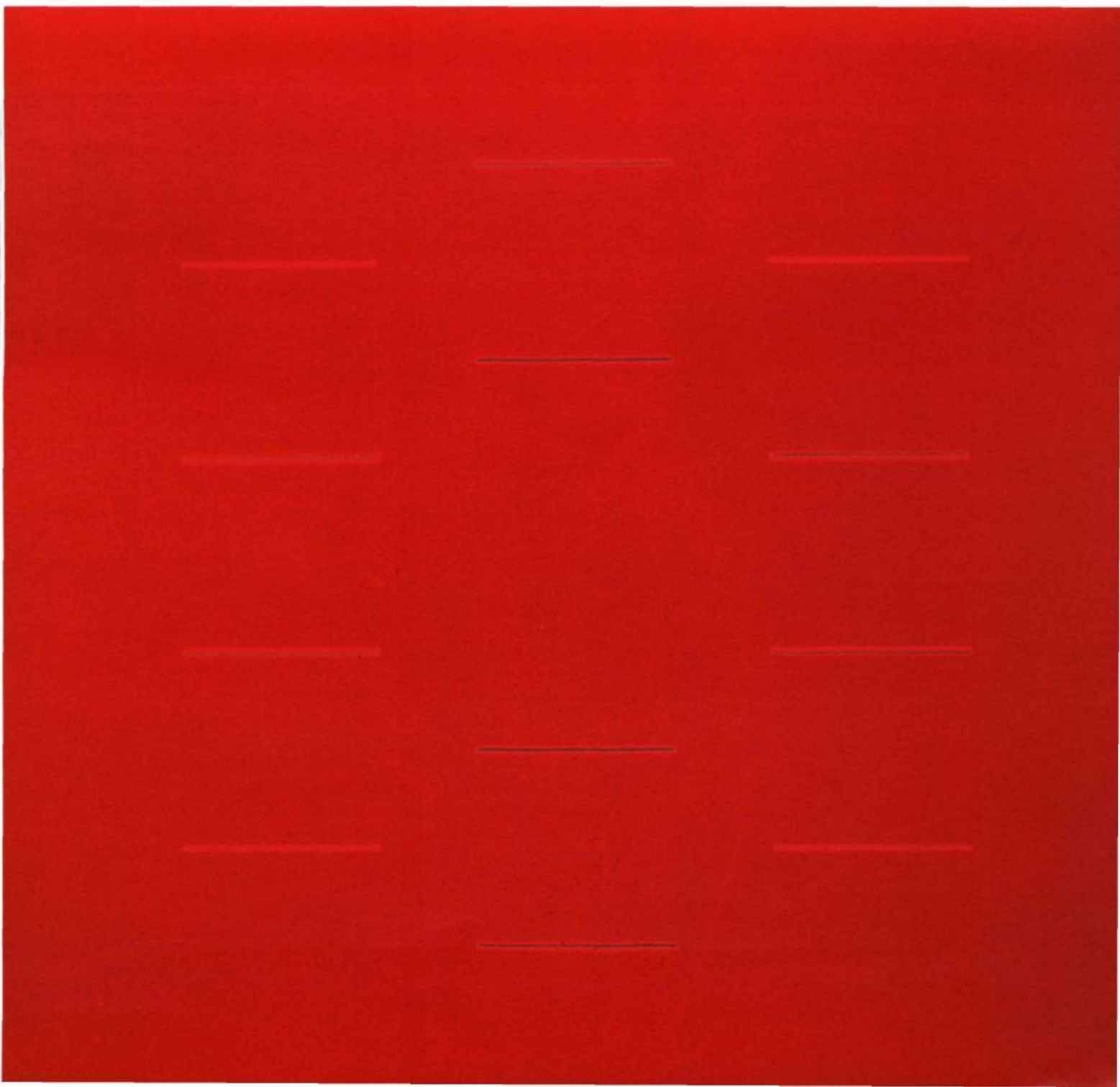
Cite this article

Verdier, J.-É. (2001). Pour une iconographie de l'expérience esthétique dans l'oeuvre d'Yves Gaucher. *Vie des Arts*, 45(184), 47–50.

Pour une iconographie de l'expérience esthétique dans l'œuvre **d'Yves Gaucher**

Jean-Émile Verdier

Signals Red Heat (été 66), 1967-1968
183 cm x 183 cm
Acrylique sur toile



JEAN-ÉMILE VERDIER DONNE SUITE ICI
 À UN PREMIER ARTICLE SUR L'ŒUVRE
 D'YVES GAUCHER PARU DANS LE N° 181
 DE VIE DES ARTS. L'AUTEUR Y FAISAIT
 L'HYPOTHÈSE QUE LES ŒUVRES
 D'YVES GAUCHER ÉVEILLEN À CHAQUE FOI,
 LE SAVOIR ENGOURDI DE L'EXPÉRIENCE
 ESTHÉTIQUE QUE TOUT UN CHACUN CONNAÎT
 POUR AVOIR ÉPROUVÉ AU MOINS UNE FOIS
 DANS SA VIE, LE SENTIMENT QUE SUSCITE
 LA CONTEMPLATION D'UN BOUT DE CIEL,
 LA NUIT. SON ARGUMENT ? UNE GRAVURE
 DE 1960, *NOCTURNE* OÙ IL Y RECONNAÎT
 LES DÉBUTS D'UNE EXPLORATION PICTURALE
 DE L'EXPÉRIENCE D'UN TEL SENTIMENT.
 SELON L'AUTEUR, YVES GAUCHER
 NE CESSERA PLUS DE MULTIPLIER AU FIL
 DE SA VIE DES MOTIFS PICTURAUX PROPICES
 À RAVIVER UN TEL SENTIMENT. UNE
 ICONOGRAPHIE DEVIENT DÈS LORS POSSIBLE.



Blue Raga, 1967
 122 cm x 122 cm
 Acrylique sur toile

Je n'ai pas vraiment choisi de parler de l'œuvre d'Yves Gaucher en termes d'iconographie, cela s'est imposé. Cela s'est imposé après que j'eus fini d'examiner le propos du discours savant émis à l'endroit du travail du peintre. Il n'y aura jamais été question de l'épreuve que je faisais à chaque fois devant les tableaux, à l'exception d'une description de Pierre Landry qui, à propos des *Ragas* et de la série des *Signals*, a parlé d'une « dérive du regard ». Mais il faudra plutôt parler, je vais y venir, d'une dérive de l'entendement canalisée par ce que le peintre donne à voir pour rendre possible chez le spectateur une expérience qui ne cède justement pas au discours. Que faire de cette expérience ? Cela dépend de l'éthique de celui ou celle qui en fait l'épreuve.

LE CHAMP BALISÉ DE LA PEINTURE QUÉBÉCOISE DES ANNÉES SOIXANTE

On a dit d'Yves Gaucher qu'il s'inscrivait dans la pratique artistique des années soixante¹. Yves Gaucher, peintre des années soixante. Qu'est-ce que cela signifie ? Que veut dire peintre des années soixante ? Quel sens cela suppose-t-il ? « En ce temps-là, tout semblait possible »². « En ce temps-là... », le combat pour laisser être le possible. Le possible de quoi ? Che Guevara, Kennedy,

Mao, De Gaulle, Nehru, Jean XXIII. Le possible de la réalisation d'idéaux. « Années de rêves ». Quel rapport avec la pratique de la peinture me demanderiez-vous ? Je n'en ai pas la moindre idée. Je puis dire cependant que ces « années soixante » sont une forme imaginaire inventée par l'historien d'art pour rendre compte, faute de mieux, de l'art d'Yves Gaucher. Car rien n'est dit des conditions scientifiques qui légitimeraient la réduction de l'art d'Yves Gaucher à un soi-disant état d'esprit des années soixante. Tout au plus peut-on parler d'un rapprochement affine ou d'un voisinage.

On reconnaît l'infondé sur lequel un tel rapprochement se sera construit. La peinture abstraite est née dans un contexte politique et social européen fort tourmenté dont le renversement de régime par la Révolution russe ou la Première Guerre mondiale sont des conséquences directes. Le contexte politique et social du Québec de la fin des années cinquante et des années soixante connut des transformations telles qu'on n'hésita pas à parler de révolution, non sans confondre « révolution » avec « réforme »³. De là à s'autoriser d'associer abstraction picturale et climat réformiste, il n'y avait qu'un pas qui fut souvent franchi sans que

rien ne soit dit de l'apport du travail du peintre. Yves Gaucher, « peintre des années soixante »; il y a derrière cette affirmation une théorie de la causalité entre pratique artistique et idéologie régnante dont rien n'est révélé.

Chose certaine, il ne fait aucun doute qu'Yves Gaucher est loin de subir une quelconque influence du climat politique et social de son époque. Nous sommes là dans la contingence dont Yves Gaucher a su prendre la mesure; il est pour cela homme de son temps. Et s'il en témoigne, c'est de savoir s'y inscrire, et non pas de s'y plier. La question n'est pas de faire abstrait parce qu'il s'agit là d'une forme picturale révolutionnaire à travers laquelle l'artiste revendique et soutient le vent de réformes politiques et sociales de son époque. La question est plutôt d'arriver à peindre à l'horizon des normes qui quadrillent le champ de la pratique artistique à cette époque.

Ces normes sont au nombre de trois. La première qu'Yves Gaucher, « peintre des années soixante », rencontre, c'est l'existence de l'Automatisme. Pendant la période qui s'échelonne entre la fin des années 1950 et le début des années 1960, période durant laquelle Yves Gaucher se forme à la pratique artistique, tout artiste peintre au Québec sait qu'il lui faut entrer en dialogue avec la proposition automatiste s'il veut que son travail ait un certain accueil. L'Automatisme, pour être bref, désigne ce contexte où peindre, dessiner, graver, sculpter même, n'a pas d'autres fondements que la liberté du geste à marquer une surface ou à entamer un volume. Or, Yves Gaucher semble clair sur cette question: « J'ai toujours eu envie de peindre, mais au début je trouvais que pour moi la peinture me laissait trop de liberté »⁴. « En plus, précise Roald Nasgaard, Gaucher indiqua qu'il éprouvait un certain malaise à l'idée qu'un simple coup de pinceau pouvait changer un tableau »⁵. Alors il se tourna vers l'estampe.

Dans les années soixante au Québec, le peintre est aussi aux prises avec un autre phénomène incontournable: l'argument moderniste d'autoréférencialité, c'est-à-dire

la mise en scène, la représentation, en acte, des conditions essentielles sans lesquelles on ne saurait parler du médium peinture; on connaît la chanson, pas de peinture sans une ouverture sur un espace purement optique et frontal où sont révélées, dévoilées, en acte, les conditions de possibilité de l'action de peindre⁶. Marie Carani reconnaît à ce propos une nette résistance de la peinture d'Yves Gaucher à un tel argument.

UNE DÉMATÉRIALISATION DE L'APPARENCE

« [...] Gaucher propose dans ces premiers travaux à l'acrylique une peinture qui s'attache à l'impersonnalité, à la non-matérialité, la couleur y étant appliquée au rouleau, et qui veut ainsi effacer l'évidence de la texture ou du support. C'est dire que, dès l'abord, l'œuvre dématérialise son apparence, ce qui la démarque tout à fait des intentions de matérialité pure véhiculées alors par la peinture américaine [...] »⁷.

Ces remarques très justes conduisent en effet à penser qu'Yves Gaucher procède à une « dématérialisation » de l'apparence pour se « démarquer » de l'argument moderniste d'autoréférencialité. En témoigne Marie-Sylvie Hébert qui reconnaît que la peinture d'Yves Gaucher arbore une image tout à fait assimilable au mouvement des Plasticiens tout en s'en distinguant.

« [...] la période de 1965 à 1970 est cruciale dans l'histoire du mouvement plasticien au Québec et au Canada. C'est autour de Guido Molinari que se forme le noyau de ce qu'on appellera le groupe des seconds Plasticiens dont feront partie Claude Tousignant puis Jacques Hurtubise. Cette seconde vague plasticienne s'affirme lors d'une exposition en 1959 intitulée *Art abstrait*. On retrouvera également, dans cette « deuxième vague » géométrique, dans la peinture québécoise entre autres, les peintres Fernand Leduc, Jean Goguen, Denis Juneau, Marcel Barbeau (tous engagés dans le mouvement plasticien) ainsi qu'Yves Gaucher⁸. »

« [...] ainsi qu'Yves Gaucher [...] » On sent là une hésitation chez Marie-Sylvie Hébert d'inscrire le travail d'Yves Gaucher

dans la droite ligne des seconds Plasticiens. Quelque chose de l'œuvre certainement l'en dissuade. Quelque chose que Pierre Landry aura pressenti dès lors que, selon lui, les propositions picturales d'Yves Gaucher, aux côtés de celles de Jacques Hurtubise, Charles Gagnon, Paterson Ewen et Jean McEwen, renouvelaient les propositions des Molinari et Tousignant⁹. Il est en effet notable que les œuvres d'Yves Gaucher répondent toujours au formalisme de cette seconde vague des Plasticiens. N'est-ce pas là en effet, pour un peintre « des années soixante », une autre norme à respecter sur la scène de la pratique artistique québécoise? — la troisième dans l'énumération que je suis en train d'en faire. Le travail d'Yves Gaucher suppose en effet à chaque fois une image foncièrement abstraite qui ne trahisse en aucune manière la nature essentielle d'une image, c'est-à-dire celle d'un objet qui n'existe que pour la vue, qui soit radicalement bidimensionnel et se présente exclusivement en frontalité, et où il ne saurait y avoir de dessin que dans la couleur¹⁰. Yves Gaucher semble s'être donné comme directive de ne jamais peindre au-delà de telles limites. Mais là encore Yves Gaucher mesure la contrainte sans s'y assujettir. En parlant des *Ragas* et de la série des *Signals*, Pierre Landry dit des travaux d'Yves Gaucher que: « [malgré] leur extrême rigueur, [ils] proposent une dérive du regard à l'intérieur du matériau couleur bien davantage qu'une stricte mise en relation des couleurs présentes »¹¹. La couleur témoigne à la fois d'une matérialité et d'une luminescence dont la coexistence, ma foi, dérange. Pierre Landry poursuit en disant que « tout en refusant les effets de texture, [*Blue Raga*] n'en accorde pas moins une certaine présence à cette matière. »¹² La même ambiguïté fut exprimée quant à la coexistence d'un effet de profondeur dû au fond coloré des tableaux, sans toutefois perdre de vue la « choséité » de l'objet-tableau si je puis dire. Le tableau avait à la fois la matérialité d'un support et l'immatérialité d'un fond sans fond. « Le pouvoir captif du fond monochrome » contre « le caractère d'objet peint »¹³. Magnifique fin de Pierre Landry qui déclare:



Nocturne, 1960
35,3 cm x 27,6 cm
Eau-forte

« Il faudrait, pour qualifier les multiples facettes de cette esthétique, avoir recours à une logique qui tienne compte des fondements théoriques ayant marqué la modernité picturale (qu'il s'agisse de recherche de la planéité ou de valorisation de l'inconscient), tout en composant avec les contradictions que ces derniers ont fait naître. Car, de fait, entre le code et le brouillage s'insère ici une troisième voie, qui convoque à la fois ordre et désordre, surface et profondeur, matière et illusion, sans jamais que l'un ou l'autre de ces termes ne puisse, à lui seul, résumer l'expérience proposée¹⁴. »

VERS UNE ICONOGRAPHIE DE LA SENSATION

Sensible à des motifs reconnaissables, non pas à ce qu'ils représentent, mais au sentiment d'ambiguïté qu'ils suscitent, Pierre Landry souhaiterait comprendre la logique de l'esprit du temps à laquelle le peintre obéirait, qu'il le veuille ou non, quand il conçoit et construit ses images de peinture à partir de tels motifs. Pierre Landry exprime là un fort désir d'iconographie. Mais l'historien se pliera, et souscrira du même coup, à un interdit généralisé qui règne dans le discours sur la peinture abstraite; un interdit qui exclut la possibilité de comprendre le motif iconographique au-delà de sa définition stricte: *Un fait de*

peinture qui ne vaut pas pour lui-même mais pour une chose évoquée qu'il rend présente en en mimant l'apparence.

Les œuvres d'Yves Gaucher n'en proposent pas moins à chaque fois un fait de peinture très singulier qui plonge le spectateur dans une expérience dont Pierre Landry rend bien compte à son insu. Il s'agit de l'expérience d'un motif iconographique précis dont il faudrait maintenant suivre les variations pour comprendre avec plus d'acuité le sens qu'Yves Gaucher donnait à son travail. Ce motif donne lieu à une « dérive du regard », pour reprendre l'expression de Pierre Landry. Je parlerais pour ma part d'une iconographie du désir du peintre de ne pas céder aux démonstrations automatiste, autoréférencielle ou plasticienne. Une iconographie qui, du coup, s'avère sentie plus que perçue. Toujours est-il que ce désir d'Yves Gaucher de ne pas céder au discours n'a pas été une fin en soi, mais un moyen pour que l'expérience soit préservée du contrôle que le discours, qu'il soit religieux, métaphysique ou scientifique, tente et tentera toujours d'avoir sur la raison d'être de l'expérience. Car l'expérience est cette ouverture abyssale par où surgit un excès de subjectivité tout en étant à la fois la voie royale pour un accès à l'élaboration du savoir susceptible de contenir cet excès.

Le legs d'Yves Gaucher aura été, me semble-t-il, d'avoir su, d'un savoir de peintre, comment rendre compte, en peinture, de l'expérience autrement que comme un débordement de subjectivité. Le legs d'Yves Gaucher intéressera, j'en ai l'intuition, tout honnête savant pour qui l'expérience est d'abord et avant tout ce qui reste inassimilé par le discours et non pas précisément ce qui le légitime.

Car Yves Gaucher aura su peindre l'expérience sous une forme interrogative, si je puis m'exprimer ainsi. Comment? Eh bien en ne cessant jamais d'interroger l'articulation entre l'espace et la couleur¹⁵ non pas du point de vue de la perception mais du point de vue de la sensation. À quoi j'ajouterais que c'est bien le secret de cette

articulation, imperceptible mais néanmoins saisissable, qui rend énigmatique l'observation nocturne d'un bout de ciel. □

¹ C'était en 1988, à l'occasion d'une exposition au Musée d'art contemporain de Montréal, Paterson Ewen, Charles Gagnon, Yves Gaucher, Jacques Hurtubise, Jean Mc Ewen. *À propos d'une peinture des années soixante* [24 février-22 mai 1988].

² Marcel Brisebois, Paterson Ewen, Charles Gagnon, Yves Gaucher, Jacques Hurtubise, Jean Mc Ewen. *À propos d'une peinture des années soixante* [cat.], Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1988, p. 6.

³ « Au sens strict, la Révolution tranquille désigne habituellement la période des réformes politiques, institutionnelles et sociales réalisées entre 1960 et 1966 par le gouvernement libéral Jean Lesage. » Paul-André Linteau, Renée Durocher, Jean-Claude Robert et François Ricard, *Histoire du Québec contemporain. Le Québec depuis 1930*, tome 2, Montréal, Éditions Boréal, 1989, p. 421.

⁴ Yves Gaucher cité par Roald Nasgaard, Yves Gaucher, 1963-1978. *Une perspective de quinze ans* [cat.], Toronto, Musée des Beaux-Arts de l'Ontario, 1979, p. 28.

⁵ Roald Nasgaard, *op. cit.*, p. 28.

⁶ Cet argument a été développé par Clement Greenberg, et largement appliqué par Michael Fried, à l'endroit de la peinture abstraite nord-américaine des années 1950 et 1960. Voir Clement Greenberg, « Modernist Painting », *Art Yearbook IV*, 1961, repris dans Gregory Battcock ed., *The New Art. A Critical Anthology*, New York, Dutton, 1973, p. 66-77, et *Three American Painters*, Kenneth Noland, Jules Olitski and Frank Stella [Fogg Art Museum, Cambridge, 21 avril - 30 mai 1965], Cambridge, Massachusetts, Fogg Art Museum and Harvard University, 1965. Une traduction de ce texte a été produite par Claire Stoullig-Marin et publiée dans la *Revue d'esthétique*, 1976, n°1, p. 240-338, une traduction préfacée par Louis Marin.

⁷ Marie Carani, « Le formalisme géométrique : positions des peintres formalistes québécois » dans *Les Arts visuels au Québec dans les années soixante. La reconnaissance de la modernité* [Francine Couture dir.], Montréal, VLB Éditeurs, Francine Couture et alii, Collection « Essais critiques », 1993, p. 123.

⁸ Marie-Sylvie Hébert, « La réception de la peinture formaliste », dans *Les Arts visuels au Québec dans les années soixante. La reconnaissance de la modernité*, *op. cit.*, p. 136.

⁹ Je réfère ici au texte de Pierre Landry dans Paterson Ewen, Charles Gagnon, Yves Gaucher, Jacques Hurtubise, Jean Mc Ewen. *À propos d'une peinture des années soixante*, *op. cit.*, p. 11-15.

¹⁰ C'est là la trouvaille des seconds Plasticiens que d'imposer la couleur comme champ d'investigation du dessin. Il est ainsi tout à fait possible de peindre selon les acquis des Automatistes, c'est-à-dire de peindre libéré de toutes les contraintes qui ne soient pas les contingences du médium, tout en rencontrant l'argument moderniste d'autoréférencialité et tout en échappant aussi à une assimilation des créations québécoises au courant nord-américain de la pratique picturale.

¹¹ Pierre Landry, *op. cit.*, p. 15.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Je remercie Madame Thérèse Gaucher, compagne de toujours du peintre, pour m'avoir soufflé là ce qui s'avère être au fondement même de la peinture de son mari.