

ETC



Yves Gaucher : la tranquille révolution de la peinture

J.-P. Gilbert

Volume 1, numéro 1, automne 1987

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/36173ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Gilbert, J.-P. (1987). Yves Gaucher : la tranquille révolution de la peinture. *ETC*, 1(1), 33–35.

VISITES D'ATELIER

Yves Gaucher La tranquille révolution de la peinture



33

Nous avons rencontré le peintre québécois Yves Gaucher et lui avons posé la question suivante : «*Que reprenez-vous de l'évolution du contexte artistique canadien depuis les vingt-cinq dernières années ?*» Nous transcrivons ici une partie de ses réflexions.

De la fin des années 50 au début des années 60, j'ai l'impression que la société québécoise avait besoin de se fabriquer une âme. À cette époque, l'engagement politique colorait fortement le décor national et la notion de culture était différente de celle que nous avons aujourd'hui. Je n'ai jamais pu m'expliquer pourquoi il fallait absolument se confectionner une image culturelle; j'ai toujours été perplexe quant à ce besoin de définition, de différence. Personnellement, je n'ai jamais senti le besoin de faire de profession de foi en ce qui touche l'indépendance du Québec ou l'indépendance de notre culture. Je n'ai pas travaillé à brandir un drapeau national envers et contre tous, parce

que je ne retrouvais pas là une façon d'évoluer en tant qu'individu. Le parti que je défendais vivement, puisqu'on en a tous un, c'était celui de la curiosité de soi, de la recherche personnelle comme entité à déchiffrer. La révolution tranquille formulait artificiellement une identité qui n'avait besoin que du temps pour évoluer.

À la fin des années 50, alors que j'étais dans la vingtaine, j'ai décidé de partir sur le pouce jusqu'au Mexique. Ce qui m'attirait, c'était simplement un besoin de satisfaire ma curiosité et surtout d'aller voir ailleurs ce qui se passait : c'était ma recherche d'identification. De la même façon, j'étais attiré par New York où, comme plusieurs, j'allais très fréquemment, mais vraiment *très fréquemment*. L'élément principal qui m'a mené à New York fut la musique de jazz et, après ma formation à l'École des Beaux-Arts de Montréal, j'ai commencé à m'intéresser aux musées et aux galeries. Vers 1961, ma situation économique me permettait d'y faire de fréquents séjours et je pouvais me «taper» tout ce qui m'intéressait. C'est Agnès Lefort, de la galerie du même nom, qui s'occupait de la diffusion de mes gravures, autant à Montréal, à Vancouver, qu'à

Toronto. Ces premiers débouchés ont en quelque sorte éclairé mes recherches, mes découvertes.

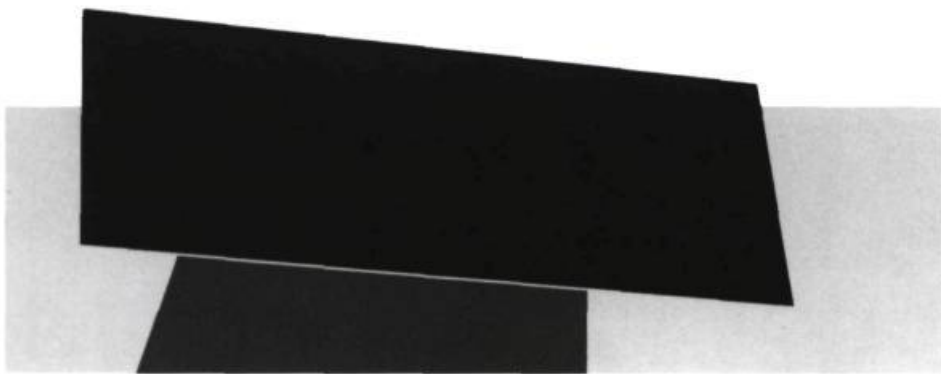
L'évolution de mon travail de peintre s'est faite dans l'œuvre elle-même et je n'ai jamais voulu planifier ou énoncer une théorie, un discours pour essayer ensuite, tant bien que mal, de trouver des références visuelles. Pour moi, l'acte de peindre est en soi un langage et cet acte justifie le discours. Le début des années 60 mesurait encore la portée des manifestes à travers des polémiques où, d'un côté, il y avait les automatistes et, de l'autre, les plasticiens qui s'opposaient sans aucune possibilité d'entente. Ces gens-là ne voulaient pas s'écouter. De mon point de vue, alors que je sortais de l'École des Beaux-Arts avec la génération des Hurtubise, Daglish, Saxe, Nesbitt..., nous avions tous ensemble appris à miser sur une pratique personnelle, en dehors des dictats qui ne nous étaient alors d'aucun secours. À cette époque, de 1959 à 1963, mes gravures avaient un aspect très organique où les formes n'étaient pas totalement dépourvues de références «figuratives». C'est seulement à partir de 1963 que j'ai épuré mon langage et que j'en suis venu à des contours réguliers pour une simple recherche de clarté, d'une clarté du langage. Dans cette recherche, je ne sentais pas le besoin d'être identifié à un groupe ou à un autre, de la même façon qu'on ne mettait pas dans le même sac Mondrian et Malevitch. J'avais choisi de m'isoler et de m'éloigner de mes chapelles, dont celle de Dumouchel, ce qui ne m'empêchait pas de m'impliquer autrement. Je n'ai jamais voulu être identifié comme plasticien, j'entends le groupe des plasticiens de l'époque, parce que je ne voyais pas l'intérêt de me poser des dogmes qui ne correspondaient pas toujours bien aux œuvres à faire. Je ne voulais surtout pas me limiter dans ma pratique, ni dans mon discours; je voulais affirmer mon individualité. Dans un contexte où tout était à faire, il me semblait absurde de se battre les uns contre les autres pour des idées qui n'avaient même pas l'occasion d'être vérifiées. Dans cette préhistoire non figurative, il y avait cependant quelques occasions de montrer des œuvres : chez Agnès Lefort, chez Denyse Delrue, au Salon du printemps du Musée des beaux-arts ou même dans le corridor de l'École des Beaux-Arts.

Certains «succès» dont le prix national de gravure à Vancouver en 1961, ou, la même année, le prix du Concours artistique de la province de Québec dans la section «autre» (on venait de faire une place à la gravure), m'ont permis d'occuper *une place*. Mais à partir de 1964, je me suis plutôt consacré à la peinture, ce qui, pour moi, n'était qu'un prolongement plastique de mes préoccupations.

J'avais choisi de travailler avec la galerie Agnès Lefort alors que le Tout-Montréal courtisait Denyse Delrue pour faire partie de sa galerie. De Lefort je suis passé à Mira Godard et, contrairement à la tendance générale, je ne tenais pas à être partout mais je préférais

m'investir à fond dans une ligne. J'ai eu la chance d'entrer chez Martha Jackson, l'une des plus importantes galeries de New York. Martha était très au courant de ce qui se passait à Montréal, elle avait déjà exposé Borduas et Riopelle et présentait maintenant deux Canadiens : Jean McEwen et moi. À New York, il n'était pas question de brandir des drapeaux locaux, c'était la production des artistes qui intéressait les Américains. À ce moment, ils avaient déjà commencé à mettre les étrangers dehors (en particulier les Européens) pour s'affirmer sur le marché national et international. On assistait à une montée de pouvoir de la peinture américaine et ce que je côtoyais à New York ressemblait à une véritable fièvre, une vraie grippe culturelle. Mais en 1966, à la veille de ce qui allait être ma dernière exposition chez Martha Jackson, j'ai dû faire un choix : soit m'installer définitivement à New York et répondre ainsi à la demande de Martha, ou bien rentrer à Montréal et tenter de diffuser mon travail sans l'aide d'une galerie new-yorkaise. Martha avait raison : il fallait être sur place pour être accepté du milieu. Pour diverses raisons, j'ai choisi de rentrer à Montréal. Je me rendais compte des différences, je ne me sentais, en pensée ou en pratique, ni américain ni européen. Je ne cernais pas très bien la nature de cette différence, tout ce que je comprenais, c'était que je n'étais pas de ces écoles. Curieusement, les Européens m'identifiaient comme un peintre américain alors que les Américains m'identifiaient comme un peintre de l'école européenne. Je ne sentais pas le besoin de me définir entre l'une ou l'autre tendance, j'avais simplement une approche, une culture différente. J'ai pu vérifier cette différence en 1967 alors que j'ai parcouru le Canada pour le Conseil des Arts du Canada. Le problème d'identification de l'art d'ici était le même d'un bout à l'autre du pays, on cherchait une façon de se définir par rapport aux autres cultures; les anglophones disaient «je ne suis pas ceci ou cela», tandis que les francophones disaient «je suis ceci et cela»; finalement les philosophies finissaient par se croiser.

Même si je poursuivais ma production en solitaire, cela ne m'a pas empêché de m'impliquer autrement dans la vie artistique d'ici. Au début des années 60, j'ai travaillé à la mise sur pied de l'Association des artistes professionnels; Jean-Paul Mousseau en a été le premier président. En 1965, j'ai œuvré à l'intérieur du comité d'artistes qui a participé à la formation du Musée d'art contemporain de Montréal dont Guy Robert fut le premier directeur. Toujours en 1965, j'ai participé à ce qui allait être le dernier jury du Salon du printemps du Musée des beaux-arts de Montréal; cet épisode controversé a soulevé des tas de polémiques parce que nous avions décidé de retenir 26 œuvres au lieu des 250 que le Salon regroupait ordinairement. Notre décision a fait beaucoup de bruit, la contestation a été vive, et je me demande aujourd'hui si le Musée (qui était alors dirigé par un Américain du nom de David Carter) n'a pas



Yves Gaucher, *M.L.S.P.I.*, 1987

profité de l'occasion pour interrompre, dès l'année suivante, l'événement qui drainait un tas de mécontentements. L'esprit de l'époque était fortement teinté d'émotivité, il était malheureusement courant de discréditer une production aux dépens d'une autre - cette attitude de rejet des différences n'a jamais été ma façon de voir. Baudelaire disait que «l'art c'est d'être absolument soi-même» : voilà ma seule exigence.

La décennie des années 60 a été tellement riche, tellement grouillante - au point de vue social, culturel et politique - qu'il régnait une grande confusion due à des influences de toutes sortes. Dans cette bouillabaisse, la peinture perdait un peu ses armes les plus convaincantes. Pour moi l'œuvre doit dépasser l'immédiat, mais nous avons besoin des bouleversements de mai 1968. Mon état de crise personnel s'est produit en 1963. J'avais à m'interroger sur l'attitude même du spectateur vis-à-vis de l'œuvre. Je ne donnais plus le choix au spectateur, il ne pouvait plus s'esquiver, il devait devenir aussi créateur que possible devant mes tableaux. Mon marché québécois a alors diminué parce que, semble-t-il, mes œuvres devenaient trop «exigeantes».

Le début des années 70 représente pour moi une autre période difficile, une profonde remise en question du travail que je poursuivais. Après la série des tableaux gris, j'ai mis un bâton de dynamite dans le système et cette réflexion a demandé deux années avant que je puisse réenclencher le processus de création. Je ne pouvais à ce moment aller plus loin que les tableaux gris et je me refusais à tomber dans la répétition d'un procédé de fabrication artisanal. J'avais à assumer mes propres contradictions et aucun des nouveaux mouvements artistiques qui proliféraient ne pouvait m'aider à résoudre mon problème. Mais deux ans, somme toute, c'est peu dans une vie artistique. J'avais aussi moins besoin de chocs, j'entends le choc des autres œuvres, car à un moment donné on sent moins la nécessité de se détourner de son œuvre et c'est là qu'une certaine maturité vient à notre aide. Je sais mieux maintenant où aller chercher les stimuli, lorsqu'ils deviennent essentiels, comme cela s'est produit l'an dernier alors que je me suis rendu spécialement à Cologne pour voir une grande exposition des œuvres de Joseph Beuys...; autrement, j'évite d'être submergé par les expositions à la mode.

Toute forme de création est d'abord élitiste, ce n'est pas tout le monde qui est intéressé à la faire ni à la partager. Notre façon d'interroger est nécessairement conditionnée par le milieu dans lequel nous vivons et nous avons besoin de recul pour pouvoir juger de la vraie valeur des œuvres ou des décennies. Se poser la question de la dynamique d'une ligne par rapport à une autre ligne et de l'essence qu'on peut en tirer sur le plan rythmique est en soi un acte de pensée individuel dans lequel l'appartenance à un groupe ou à une idéologie n'est d'aucune aide. En dehors de cet engagement

d'artiste, il y a la diffusion qui n'intervient en rien dans l'œuvre, dans son processus de réalisation.

Les musées sont des institutions publiques qui ont deux responsabilités distinctes. Les formulations anglaises nous aident à montrer ces deux vocations : celle de «museum» et celle de «gallery». Le «museum» collecte, amasse les témoignages et les mets ensemble afin de leur donner un sens historique pour, après coup, lorsque les cendres sont retombées et se sont refroidies, permettre une évaluation de ce qui reste. C'est pour moi un rôle extrêmement important parce que nous évoluons à partir du passé. Ce qu'on nomme «gallery» a une vocation plus immédiate. Elle doit fouiller dans ce qui se passe aujourd'hui et mettre en lumière. C'est à partir de ces éléments qu'on va produire le feu. À l'heure actuelle, on entremêle ces deux rôles dans des régions souvent mal définies où certains croient même pouvoir faire l'histoire avec le feu.

Les galeries commerciales interviennent dans le processus spéculatif des œuvres et ont peut-être le rôle le plus complexe. À une certaine échelle, la galerie commerciale peut prendre une grande importance et concurrencer le rôle de l'institution publique, et l'on discerne encore mal les responsabilités qu'elle aura à prendre à sa charge. Dans les années 60 et 70, c'étaient les musées qui décidaient de l'art qui se faisait. Les musées détenaient les cordons du pouvoir de décision et cette domination ne plaisait guère aux galeries commerciales. Sur le plan des pouvoirs, et dans le courant des années 80, les galeries commerciales ont forcé un transfert de pouvoir qui ne s'est pas fait sans heurt. De plus en plus les musées doivent faire des courbettes aux marchands d'œuvres pour se procurer des œuvres majeures. Ce qui me fait un peu peur dans ce scénario, c'est que nos jeunes musées, en travaillant contre les galeries commerciales, en viennent inévitablement à étrangler le système... Le trafic d'influence sert à bâtir des réputations et l'on aurait tort d'oublier que le marché n'est pas inépuisable.

Je regarde la situation de l'art contemporain un peu comme une lumière concentrée sur une scène : ce qui se voit, c'est ce que les institutions ont décidé de montrer. La lumière qui s'immobilise sur une production, une philosophie ou une tendance, n'exclut pas toute l'activité qui se meut autour. On a tendance à penser que ce qui ne se voit pas n'existe pas ou n'existe plus; comme par exclusion. C'est oublier le principe du pendule où ce qui a jadis passé d'un côté va inévitablement repasser de l'autre. Il n'y a rien qui remplace le temps et la liberté.

Par ailleurs, il y a une nouvelle philosophie qui se développe ici et que je trouve particulièrement positive. On n'attend plus d'être découvert, on va sur place à l'étranger, montrer ce qui se fait de meilleur. Cette attitude n'est plus strictement une recherche d'identité, mais une affirmation !

Propos recueillis par J.-P. Gilbert, été 1987