

“PERSPECTIVE”  
1963-1976

YVES GAUCHER

Peintures et gravures

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN

MONTRÉAL

7 Octobre - 7 Novembre 1976



N  
.G375  
Q4  
1976  
et. 2

## Introduction

La portée de l'oeuvre gravé et peint d'Yves Gaucher, dans la création artistique contemporaine, est reconnue depuis longtemps au Canada. Elle s'est imposée par de nombreuses expositions, tant à Montréal que dans les principales villes du pays, qui ont pu suivre le développement de son langage pictural à travers de nombreuses expositions de gravures, dont des participations à des biennales internationales, qui le couronnèrent plusieurs fois comme l'un des graveurs les plus novateurs sur le plan international.

Les peintures d'Yves Gaucher ont été présentées dans des expositions individuelles non seulement à Montréal, Vancouver, Edmonton, mais à Edimbourg, Londres, et New-York, ou au printemps de 1975, le "New-York cultural

center" organisait une présentation d'oeuvres s'échelonnant de 1963 à 1975.

"Perspective", que le Musée d'art contemporain est fier de présenter au public québécois, consiste, plutôt qu'en une rétrospective de l'oeuvre, en une sélection de tableaux récents, de gravures de 1963 à 1965, et de la série de grands tableaux gris de 1968-1969. Ce choix permettra au public de comparer trois thématiques principales de la création de l'artiste, sélectionnées de manière à en faire saisir les points forts, et les relations mettant en évidence l'unité et les constantes de l'oeuvre, dans ses différentes expressions.

Afin de permettre au public d'enrichir sa connaissance de l'artiste, et sa perception de

l'exposition, nous avons, dans les pages ci-contre reproduit (le cas échéant en traduction) les articles de critiques d'art renommés de la presse artistique canadienne et internationale, et reproduit des articles parus il y a quelques années à Montréal même, articles qui par la justesse de leur analyse aident à établir le dialogue entre le spectateur et une oeuvre complexe, dense et riche de sens pour qui sait la regarder.

Enfin, nous aimerions remercier Madame Mira Godard et la galerie Marlborough Godard, la Banque d'oeuvres d'art du Conseil des arts du Canada, et tout particulièrement Yves Gaucher, pour leur aimable collaboration à la présentation de cette exposition.

Alain Parent, Directeur des expositions



Dialogue lors d'une exposition de

## LA SÉRIE GRISE DU PEINTRE YVES GAUCHER

par John Noël Chandler

Un jeune homme qui se trouvait là et n'avait sans doute rien de mieux à faire aborda une personne bien connue dans le monde des arts, et lui posa les questions suivantes.

- Comment devient-on critique d'art?
- Comme on devient autre chose, probablement. C'est une simple question de choix.
- Mais encore, quelle formation doit-on avoir reçue, et comment débute-t-on dans la carrière?
- On commence, on se lance, voilà tout; mais qu'entendez-vous par le terme de "critique"? À votre avis, que fait le critique?
- J'imagine que c'est quelqu'un qui écrit au sujet des arts -- quelqu'un comme vous.
- C'est que je ne me considère pas un critique au sens courant. En fait, je suis plutôt un spectateur attentif, un commentateur. Je vois et revois les oeuvres, deux fois, parfois trois; puis, avec le recul que cela permet, je fais le compte rendu de ce que j'ai vu, à la façon d'un témoin oculaire; je renseigne, fais connaître... Par opposition au critique traditionnel, je ne m'érige

pas en juge; je n'établis pas à l'avance de critères, normes, règles ou principes pour ensuite poser un verdict.

- Est-ce à dire que, en dépit de toute la connaissance que vous avez du domaine, vous n'avez pas de goûts bien définis?
- Au contraire, je sais très bien ce qui me plaît; en fait, je n'écris qu'à propos de ce qui me plaît. Mais autrement, je ne vois pas pourquoi je devrais imposer mes goûts aux autres. Je ne veux pas être dans le cas du cuisinier qui force ses convives à aimer ses plats -- bien que, naturellement, rien ne l'empêche de les servir.
- Peut-on dire, alors, que vous vous contentez de décrire ce que vous voyez?
- Sans doute. Remarquez que je ne suis pas du tout certain que l'art non figuratif puisse être regardé et commenté en termes figuratifs, ce que, d'ailleurs, j'essaie d'éviter.
- Servez-vous d'interprète des oeuvres?
- L'art s'exprime-t-il donc en une langue étrangère?

- Vous expliquez les oeuvres, alors?
- Peut-on rendre une surface plane plus plane? Peut-on la simplifier?
- Mais enfin, que faites-vous?
- J'incite les gens à regarder attentivement les oeuvres.
- En quoi vos objectifs diffèrent-ils de ceux d'un critique ordinaire?
- Le critique ordinaire, lui, attend de son lecteur qu'il adopte son évaluation des oeuvres; quant à moi, tout ce que je demande au lecteur est de regarder indépendamment et d'évaluer la justesse de mes propos en les mettant en parallèle avec l'opinion qu'il s'est formée de ces oeuvres.
- Doit-on conclure que vous vous opposez à la critique telle qu'on la pratique généralement?
- Non. Les oeuvres exposées ici ont déjà fait l'objet de critiques sévères de la part d'une personne qui connaissait exactement le but que se proposait l'artiste, son évolution, sa méthode,

- son apport personnel à l'art et la mesure précise de son succès ou de son échec dans la réalisation de sa vision picturale. On ne peut guère demander davantage, vous ne trouvez pas?
- Et qui est donc ce critique?
  - Yves Gaucher.
  - Mais il s'agit du peintre lui-même! Comment pourrait-il être son propre critique?
  - Justement. C'est lui qui a fait le choix des oeuvres qui devaient figurer à l'exposition, qui a dû mettre de côté toutes celles qui ne répondaient pas à ses normes. En fait, il a lui-même effectué l'accrochage des tableaux et dirigé l'impression du catalogue, qui est de sa conception. Si vous désirez faire l'apprentissage de la critique, je vous conseille de travailler avec Gaucher.
  - Mais ce que j'avais en tête, c'était d'écrire au sujet des oeuvres, non d'en être l'auteur.
  - On ne devrait jamais faire l'un sans l'autre.

- Vous voulez dire qu'on ne devrait pas écrire à ce sujet sans être soi-même peintre ou sculpteur?
- C'est plutôt qu'on ne devrait pas se permettre d'écrire à propos d'art à moins d'être écrivain, c'est-à-dire un artiste dont les mots sont le médium d'expression. L'écrivain doit être passé maître dans l'agencement des mots, doit savoir l'effet qu'ils produiront une fois juxtaposés, et les rythmes qu'il fera naître en les enchaînant les uns aux autres.
- Vous pourriez m'apprendre cette forme de critique d'art?
- Cela ne s'enseigne pas, mais peut-être pourrais-je vous aider à regarder vraiment. Venez, allons voir les tableaux.
- Mais, je ne vois rien!
- Regardez bien.
- C'est que tout ce que je vois, ce sont des tableaux gris, dépourvus d'images, de contrastes, de formes, de couleurs. Le peintre n'a-t-il pas poussé la réduction trop loin?

- Rien n'a été oublié, rien de superflu n'a été conservé. Regardez de nouveau.
- Je vois quelques bandes horizontales grises, qui semblent flotter en surface. Attendez. Je commence à distinguer d'autres lignes, moins accentuées et plus étroites que les autres. Serait-ce que sont présents et forme et fond?
- C'est cela. Et il existe un rapport étroit et dynamique entre les deux -- tantôt de tension, tantôt de détente.
- Regardez encore.
- Si je promène mon regard à la surface du champ, ces lignes apparaissent -- prennent du relief -- mais si je me fixe sur une autre zone, elles se fondent et d'autres apparaissent nettement. C'est comme si elles obéissaient à un mouvement d'approche et de recul, une sorte de rythme cardiaque ou respiratoire.
- Et quel effet ont ces lignes sur le champ?
- Elles y introduisent une sorte de modulation. Là où elles sont placées, la couleur, ou plutôt la luminosité et l'intensité du champ de couleur, change.

- Et le champ n'est pas simplement gris. Il est d'un gris-rose, le suivant, d'un gris-vert, alors que de l'autre côté, j'aperçois un tableau gris-bleu. Les nuances sont extrêmement subtiles.
- Et les rapports des lignes entre elles?
- Si je me concentre sur une ligne, j'en aperçois aussitôt une autre du coin de l'oeil, qui attire mon attention, puis une autre qui a le même effet. Mon regard est constamment sollicité d'une zone à une autre, et à une autre encore.
- Les lignes moins accentuées attirent-elles votre attention?
- Je ne sais pas bien, mais c'est comme si je m'attendais à voir une ligne là où il n'y en a pas; puis, quand je regarde, j'en trouve une. Suis-je sur la bonne voie?
- Il n'y a pas une voie spécifique à suivre. Je ne peux absolument pas vous dire ce que vous, vous voyez.
- Mais laissons le détail. Passons maintenant à l'ensemble du tableau. Pouvez-vous le voir en entier, d'un seul regard?

- Il me paraît trop vaste. Je ne peux en voir qu'une partie, ou peut-être deux à la fois.
- Vous regardez de trop près.
- Que voulez-vous dire?
- Vous faites trop d'efforts. Vous essayez de déchiffrer, comme s'il s'agissait de lire plutôt que de voir. Laissez simplement le tableau vous faire face, s'imposer.
- Cela m'étourdit.
- Laissez-vous aller.
- Je commence à distinguer l'espace qui se trouve entre le tableau et moi. Il est animé, en mouvement, comme la poussière dans un rayon de lumière, ou la chaleur montant de la chaussée au soleil.
- Bien, mais ne vous laissez pas distraire. Détendez-vous et contemplez le tableau.
- L'espace qui me sépare du tableau semble se dilater et se contracter, quand mon regard va du tableau à l'espace et inversement.

- Cela s'explique par le fait que quand vous regardez l'espace, il ne s'y trouve rien pour retenir votre attention, mais quand vous revenez au tableau, vous vous sentez forcé, prédisposé, à vous concentrer. Il est possible de déchiffrer un tableau, mais cela n'est pas nécessaire. Regardez le tableau comme vous regardez l'espace -- dans un état de réceptivité, comme à vide.

Un jour que je rendais visite à Yves, chez lui à Montréal, il me fit entendre un enregistrement (clandestin) au moyen d'écouteurs. Je pris soudain conscience que j'avais deux oreilles. Les pulsions sonores devaient parvenir à chacune des oreilles distinctement et établir ainsi un dialogue, une relation dynamique. L'audition de cet enregistrement vint renforcer certaines idées que j'avais eues à propos de la structure des tableaux. Par exemple, le pouvoir qu'à un ensemble de phénomènes ou d'événements dissociés dans le temps de polariser notre champ de conscience sensoriel. Et, pour revenir à notre sujet, le fait que j'avais deux yeux également s'imposa à moi de façon éclatante.

- Qu'est-ce que tout cela a à voir avec le fait de regarder un tableau?
- Jusqu'ici vous avez regardé le tableau pour vous renseigner sur ce tableau. C'est ce qu'on entend par "déchiffrer". Quand on lit, on se concentre sur un mot ou un détail à la fois, ou peut-être un ensemble de détails, mais sans voir le tout, précisément à cause de cette attention axée sur ses parties. Et, comme l'on sait, le tout est souvent plus considérable que la somme de ses parties.
- Dans les tableaux de Gaucher, la différence entre la forme et le fond est très subtile. Si la forme était totalement absente, ma façon de percevoir le tableau serait-elle différente?
- Il y aurait une différence, naturellement, mais non dans la perception.
- Je ne vous comprends pas.
- Je veux dire que l'activité que vous accomplissez lors de la **perception** resterait de même nature, même si l'objet de la perception était différent. Une peinture sans forme propre-

ment dite devient elle-même forme, et le mur sur lequel elle se détache lui sert de fond. C'est probablement ce qui a conduit à donner une forme autre que rectiligne aux toiles. Ces toiles se perçoivent comme des objets; Gaucher lui-même s'est déjà rapproché de cette tendance, une fois qu'il avait accroché des tableaux de forme carrée selon leur axe diagonal. Il reste qu'il ne peut y avoir de perception si l'on ne retrouve et forme et fond. Mais il y a toujours sensation.

- Quelle différence faites-vous entre sensation et perception? Celle-ci ne constitue-t-elle pas une sorte de traitement des données provenant de celle-là?
- Voilà une formule assez heureuse, avec la réserve qu'il y a toujours un grand nombre de données que nous ne prenons pas la peine de soumettre au "traitement" de la perception, ou que nous mettons de côté parce que nous les jugeons sans valeur, comme les bruits de la rue pendant une conversation. Dans le cas de la perception, nous nous servons de nos sens pour de l'information sur un objet. Si nous sommes

attentifs à l'objet que nous percevons au moyen de nos sens, certaines constantes se font jour. Ainsi, un grand carré gris reste constant, même si l'on se dirige obliquement vers le tableau, ou si l'on cligne des yeux. Cependant, nos sens continuent à recevoir beaucoup d'autres éléments d'information, qui ne concernent pas l'objet et ne sont pas des constantes, mais des variables. Nous avons tendance à rejeter ces éléments, à les traiter comme du bruit et à ne pas nous y arrêter.

- Mais si ces éléments ne se rapportent pas au tableau, le critique ou le spécialiste devrait-il en faire cas?
- J'ai toujours eu la conviction que les artistes les plus importants étaient ceux qui, d'une façon ou d'une autre, réussissaient à aider les autres à élargir leurs horizons, à approfondir leur vision -- à leur faire voir ce qui leur avait échappé auparavant. Voilà bien une tâche exceptionnelle; et il est bien rare que celui qui y réussit affecte la façon de voir du public, ou même des critiques et des autres connaisseurs. En général, son influence s'exerce plutôt sur les autres ar-

tistes, qui au bout d'un certain temps transmettent son message d'une manière plus accessible.

- Vous croyez que Gaucher est l'un de ces artistes exceptionnels?
- Il fait partie du groupe restreint d'artistes dont la démarche est en voie d'ajouter une autre dimension à notre mode de voir la peinture.
- En attirant notre attention sur des éléments d'information se rapportant à autre chose que le tableau?
- Autre chose que le tableau pris comme objet, oui.
- Vous dites que la perception se fonde sur des sensations porteuses d'information sur l'objet perçu, et que la sensation dépend de stimuli sensoriels porteurs d'information autre -- se rapportant à quoi?
- À n'importe quel sujet, mais plus particulièrement au rapport établi entre l'objet et celui qui le regarde et à la sensation elle-même. La perception est conscience de l'autre; la sensation, conscience de soi.

- Pouvez-vous me donner un exemple? Cela me semble un peu abstrait.

- J'étends la main, disons dans l'obscurité, et je touche un objet. Je remarque certaines de ses constantes -- sa texture, ses dimensions, sa forme, la qualité de sa surface. Je perçois qu'il s'agit d'une main, la reconnais comme la main de telle personne, si je la connais. Mettons que je sois récemment devenu amoureux et qu'il s'agisse de la main de celle que j'aime. Je ressentirai en ce cas une sensation étrange, électrisante, qui me bouleversera. Et j'aurai davantage conscience de la sensation que de la main comme objet. La perception est de nature clinique, objective; au contraire, la sensation, fluide et volatile, la conscience du rapport qui intervient entre moi et l'objet, la conscience du sens du toucher lui-même, cela est subjectif.
- Et comment tout cela se rattache-t-il aux oeuvres de Gaucher?
- Si l'on cherche dans ces tableaux des éléments d'information au sujet des tableaux comme objets, on a vite fait d'en faire le tour. C'est pour-

quoi certains leur ont appliqué le terme de "peinture minimale".

- C'est peut-être aussi pourquoi beaucoup de gens entrent, jettent un rapide coup d'oeil et s'en vont aussitôt?
- C'est bien possible, quoique s'ils étaient à la recherche d'information, il y avait là énormément plus qu'ils n'ont perç perçu!
- Comprenez-moi bien: les tableaux de Gaucher sont tout à fait substantiels, même si l'on s'en tient au simple niveau perceptuel. J'ai seulement l'espoir que vous saurez les voir de façon subjective également, que vous saurez également regarder de nouveau.
- J'essaierai, mais d'abord, je voudrais faire une critique de l'exposition, et il y a quelques questions au sujet desquelles j'aimerais avoir votre avis.
- Comment allez-vous pouvoir en faire la critique sans l'avoir d'abord regardée attentivement?
- J'y viendrai. Mais avant tout, une première question. On a beaucoup écrit et parlé à propos

de la relation de ces tableaux avec la musique; pour ma part, je pense que c'est là une idée en l'air, vous ne trouvez pas? Bien sûr, je sais que Gaucher aime beaucoup la musique et qu'il suit en ce moment un cours de composition en musique électronique; de plus, je n'ignore pas qu'il a intitulé certaines de ses oeuvres "Hommage à Webern" et certaines autres "Alap" pour souligner une prétendue correspondance avec la musique indienne. Mais la musique est un art temporel, qui s'inscrit dans le temps, est inséparable de la durée, et se sert de sons. Certains ont même parlé des sons et des silences de ces tableaux, mais là je crois qu'on tombe dans l'exagération. Qu'en pensez-vous?

- Il me semble que vous touchez à plusieurs questions à la fois.
- Et j'en ai encore plusieurs autres à poser.
- D'abord, disons que certaines choses sont difficiles à décrire, notamment les sensations. Il y a des écrivains qui se servent d'analogies, ce qui est un procédé souvent utile, puisqu'il tente d'expliquer l'inconnu par le familier. On peut

fort bien parler des sons et des silences des tableaux de Gaucher, mais cela me paraît dangereux, car tous ne font pas la distinction entre analogie et identité. En effet, les ondes sonores ne sont pas identiques aux ondes lumineuses, même si la différence se réduit à une question de longueur.

- Pourtant, je ne crois pas utile d'expliquer ces tableaux au moyen d'analogies.
- Peut-être avez-vous raison. Mais la musique est bien davantage que son et silence; elle comporte et quotients et proportions, pour ne nommer que ces éléments. Pythagore a découvert que le quotient des rapports de fréquences définissant l'octave était égal ou voisin de 2:1, et que ceux des deux autres "consonances parfaites", la quinte et la quarte, étaient de 3:2 et 4:3, respectivement. Saint Augustin, le néo-platonicien, fut ravi de constater que ces quotients de rapports se retrouvaient dans le cube, avec ses 12 arêtes, 8 angles et 6 faces; le rapport entre les arêtes et les angles étant de 12:8 ou 3:2, le rapport entre les arêtes et les faces, de 2:1, et le rapport entre les angles et les faces,

de 4:3. Les néo-platoniciens du 12<sup>e</sup> siècle de l'école de Chartres étaient à ce point convaincus que ces correspondances reflétaient les lois mathématiques ayant guidé Dieu dans la création de l'univers, qu'ils bâtirent une cathédrale selon ces principes.

- Cela nous permet-il de conclure qu'il existe un rapport entre l'architecture gothique et la musique?
- Je pense que oui.
- Dans ce cas, on pourrait dire qu'il y a une correspondance analogue entre ces tableaux et la musique, même si ce n'en est pas forcément une fondée sur des consonances parfaites ou des rapports comme ceux qu'on retrouve dans le cube.
- Je le suppose. Il y aurait alors une correspondance?
- C'est mon avis, particulièrement entre ses oeuvres et la musique électronique contemporaine occidentale et la musique orientale.
- Quels éléments ont donc en commun la musique électronique et la musique orientale?

- Un Indien a dit un jour que la musique occidentale était comme un oiseau, sautant de branche en branche. Le fait qu'elle ne possède que douze demi-tons dans un octave explique qu'elle semble ainsi à un Oriental, dont l'oreille est habituée à une gamme de nuances beaucoup plus étendue. L'art occidental est depuis assez longtemps un art fait de forts contrastes. Avec la musique électronique, nous avons accédé à un degré de subtilité beaucoup plus grand, et Gaucher a appliqué aux arts visuels cette finesse de nuances.

- En effet. Il a fait la démonstration du peu de différenciation nécessaire au sens, n'est-ce pas? On pourrait dire que si la plupart des tableaux semblent hurler, les siens chuchotent.

- Et moi qui croyais que vous étiez ennemi des analogies sonores? Une correspondance plus importante encore entre ces tableaux et la musique électronique est celle de structure. Cette correspondance comporte plusieurs aspects, tous plutôt complexes. Peut-être devrions-nous en remettre la discussion à plus tard?

- Pourriez-vous m'en donner une idée maintenant?

- Très bien. Considérons les gravures qu'il a intitulées "Transitions". Dans ces huit oeuvres on retrouve une transition de l'ordre visuel à l'ordre temporel, pour aboutir à un désordre apparent; de la discipline à l'intuition. Dans la gravure numéro 1, il produit un effet de miroir bien connu en art visuel, la symétrie bilatérale. La gauche reproduit la droite et le haut, le bas. Dans la gravure numéro 3, on voit encore cet effet de miroir gauche-droite, mais les "signaux" plus brefs ont été transposés de haut en bas, de la droite supérieure à la gauche inférieure. Dans la gravure numéro 4, Gaucher utilise certainement un type d'effet en miroir courant en musique, du moins en composition sérielle et en musique baroque. En musique, cette symétrie en miroir se décrit au moyen de quatre termes: originale, rétrograde (l'original renversé, comme si un miroir se trouvait à la droite du pôle), inversion (comme si le miroir était placé contre la limite supérieure du pôle), et inversion rétrograde (l'original à l'envers et

retourné). Dans la gravure numéro 4, la gauche supérieure est en symétrie originale, la droite supérieure, en rétrograde, la gauche inférieure, en inversion, et la droite inférieure, en inversion rétrograde.

Dans la gravure numéro 5, il ne subsiste aucun effet de miroir gauche-droite; le peintre en a exclu toute symétrie visuelle (bilatérale). Le bas constitue l'inversion rétrograde du haut, sauf que les lignes du milieu ont été raccourcies et les première et dernière allongées. On constate un phénomène semblable dans la gravure numéro 6. Enfin, dans la gravure numéro 8, aucune trace de symétrie en miroir ne demeure.

- La composition du numéro 8 est-elle entièrement aléatoire?

- Aucunement. Je doute même qu'il s'y trouve un seul élément dû au hasard. Au contraire, les éléments ou signaux ont été disposés avec la précision de celui qui sait intuitivement quel endroit chacun doit occuper pour produire l'effet désiré.

- Cette oeuvre n'est toutefois pas ordonnée?

- Ce n'est pas exactement cela. L'ordre, ou la discipline, est comparable au véhicule, au bac qui revient sans cesse dans les écrits bouddhiques. Si l'on veut traverser sur l'autre rive, il faut avoir recours au bac, à la discipline; mais une fois arrivé, il serait absurde de transporter le bateau sur son dos.
- À quoi sert-il d'acquérir la maîtrise d'une certaine discipline, si l'on doit la mettre de côté aussitôt acquise? N'arriverait-on pas au même résultat si on ne l'avait jamais possédée?
- La différence est aussi grande que celle qui existe entre celui qui reste sur la rive et celui qui s'est rendu de l'autre côté. La peinture se prête encore à une autre comparaison avec la musique. Plusieurs contemporains envisagent le son non pas comme linéaire, mais comme fait de particules: "particulaire" et corpusculaire. Des groupements de ces particules sont lancés dans l'espace, qu'elles activent. Les configurations ne nous apparaissent pas, puisqu'elles s'effectuent dans le temps. Je crois que c'est ce que Gaucher veut dire quand il parle de modifier notre conception des éléments

naturels en les voyant comme des "phénomènes énergétiques", se produisant dans le temps. Les tableaux de Gaucher ne se révèlent pas instantanément. Je trouve leur rythme spontané et vigoureux; ils me touchent beaucoup. Mais vous devriez vraiment retourner les voir. Tous ces propos sur la musique n'empêchent pas que ce soit des tableaux dont on doit faire l'expérience.

- Je suivrai votre conseil, mais permettez-moi de vous poser une dernière question. Ces tableaux ont été qualifiés de "contemplatifs". Pensez-vous que le terme soit justifié?
- Oui, mais j'ignore si je serais d'accord avec ceux qui l'ont utilisé -- ce qu'ils veulent dire par là, les connotations qu'ils y rattachent. Je crains que certains n'emploient ce terme dans un sens dépréciatif, ou du moins "condescendant" -- si vous voyez ce que je veux dire. Je pense aussi qu'ils veulent dire que les tableaux produisent une impression de calme ou de sérénité. Pour moi, ces tableaux sont tout le contraire de calmes, ils sont de véritables stimulants. Le but de la contemplation n'est pas la sérénité, mais

**l'extase.** Non pas perception ou conception, mais sensation intense. Mais n'oubliez pas, retournez les voir.

Traduction: Micheline Sainte-Marie

Imaginez trois tableaux très grands, unis et gris: le plus grand, au centre, de neuf pieds de côté, les deux autres sur ses flancs mesurant sept pieds sur dix. Quoique les peintures soient bien disposées, il ne faut pas accorder d'importance à l'alignement un peu solennel qui frappe immédiatement: ce n'est pas là un triptyque à résonances religieuses ou hiérarchiques. Trois peintures distinctes sont face à nous dans l'isolement matériel, reliées seulement par la juxtaposition, la similarité de forme et la sévérité du gris qui leur est commun, dense et ininterrompu d'un bord à l'autre de chaque tableau. Vous les voyez avec la plus grande objectivité, dans les conditions prosaïques, un peu froides, mais justes de la simple lumière du jour, modifiée et légèrement atténuée par un plafond de mousseline jeté entre les fenêtres supérieures de la salle de sorte que les tableaux baignent dans la lueur vaguement sous-marine d'une lumière froide et uniforme.

Après un moment, il devient apparent que les trois peintures sont toutes d'une couleur légèrement différente: le gris se précise à mesure que l'oeil s'accommode et la peinture de gauche se révèle d'un gris rose chaud, la peinture carrée du centre d'un gris bleu-vert ou gorge-de-pigeon tout à fait neutre et un peu plus claire que la peinture plus chaude à sa gauche ou que la toile plus froide, d'un gris un peu verdâtre à sa droite. Les tableaux sont tous trois égayés de quelques lignes pâles, de longueur différente, mais toutes épaisses d'environ un demi-pouce. L'oeil découvre finalement qu'il existe des correspondances entre la longueur des lignes, celles du haut et du bas, par exemple, ou celles des côtés. Ces peintures, qui s'animent et intriguent l'oeil dans la mesure où on s'y attarde, livrent l'information de base

qui vient d'être donnée ici en un temps à peu près égal à celui qu'il a fallu au lecteur pour se rendre jusqu'ici.

Il n'y a pas de fausses pistes: les surfaces sont unies et anonymes, le grain de la toile est caché et s'il n'y a pas de teinture, il n'y a pas non plus d'empâtement. La surface ressemble à un papier Whatman de couleur.

C'est à ce moment, quand l'oeil commence vraiment à travailler, à sonder les secrets de ces peintures assourdies et puissamment tempérées - car elles nous font attendre une révélation imminente et nous donnent l'impression de cacher, à fleur de surface pour nous faire languir encore plus, des connaissances mystérieuses de quelque marque nouvelle et imprévue de l'activité humaine - c'est à ce moment donc que les peintures commencent à captiver l'imagination et à retenir l'oeil. Car quelquefois les lignes touchent presque les bords de la toile, ou flottent à l'intérieur et, à une occasion, donnent l'impression de se déplacer, de dériver de droite à gauche parce qu'elles sont toutes plus proches de la gauche que de la droite. Beaucoup de lignes en "correspondance" se révèlent inégales; elles sont toutes plus ou moins colorées: tantôt un blanc chaud, tantôt un blanc froid, et à l'occasion un blanc bleu ou un blanc rose clair. Elles dialoguent entre elles et deviennent très vite aussi concentrées et signifiantes que les couinements venant du lent mouvement de quelque bande de musique nouvelle, produite avec des moyens tout à fait inconnus.

Le titre de chacune des trois peintures est **Alap**; il s'agit d'une allusion à la séquence d'improvisation, sans rythme et au hasard, que comporte un

raga hindou, avant que le tambour ne commence et que les progressions rythmiques ne s'affirment. Ces tableaux sont l'oeuvre d'Yves Gaucher, un montréalais de trente-quatre ans qui, avec une série de peintures programmées systématiquement et dont chacune porte la trace indubitable d'une imagination lyrique et rayonnante, produit les peintures peut-être les plus belles, les originales et aussi les plus imposantes qu'il m'ait été donné de voir depuis l'arrivée de Pollock et de Rothko.

Bryan Robertson, "Eminence Grise at Edinburgh", *Spectator*, 23 août 1968

---

Les qualités fondamentales de concision et de concentration, souvent remarquées dans ses gravures ou ses peintures, s'étendent à tous les aspects de son art: sa production, son évolution, les processus mentaux et physiques de sa création, ses mouvements - sur les plans conceptuel, stylistique et technique - sont caractérisés par la conscience et la critique du soi, la clarté, l'esprit de décision. Il convient maintenant de souligner l'indéniable analogie avec la musique contemporaine qui sous-tend la production de ces peintures. En tant que structure abstraite analogique et non en tant que **représentation**, ses signaux sur un champ ressemblent à des sons reliés dans l'espace-temps par la force de la complexité rythmique et des silences mesurés, parfois à intervalles très atténués. La couleur est contenue entièrement dans le gris "sans couleur" et c'est là une gamme très étroite de valeurs. Les peintures en tant qu'ensemble, et malgré des variations importantes quant aux dimensions et aux proportions, possèdent une homogénéité

particulière qui, à elle seule, crée une situation affective. Encore plus que dans l'oeuvre antérieure de Gaucher, la signification de chaque peinture est amplifiée par le fait qu'elle est vue dans le contexte formé par l'ensemble. Les gris des **fonds** sont mélangés avec d'autres teintes, gris pourpre, gris violet, gris bleu, etc., mais avec tant de subtilité que les teintes sont à peine perceptibles sans le contexte. Les gris des **lignes** sont sans teinte, c'est-à-dire ne sont mélangés qu'avec du noir et du blanc, mais ils sont eux aussi travaillés sur une gamme de tons où les différences sont minimales. Par exemple, dans une gamme de trente gradations entre le blanc et le noir, il emploie de huit à dix valeurs, dans la partie intermédiaire ou claire de la gamme. Le blanc et le noir eux-mêmes ne sont plus jamais utilisés. Ces huit à dix valeurs sont presque indiscernables, mais dans le contexte tranquille d'une peinture donnée leurs différences s'accusent. À partir de 1965, Gaucher en est venu à voir dans le gris la couleur la plus riche, parce que c'est elle qui réagit le plus à ce qui l'entoure. Dans la série présentée, il cherche non pas à éliminer la couleur, mais à la réaliser par l'"absence de couleur", afin d'établir un contexte d'une précision telle que la moindre teinte produit un effet. Gris, un silence de couleur dans lequel les gris se font entendre. Gaucher émet des idées plutôt qu'il ne fabrique des objets. Les toiles, comme les gravures intitulées **Transition**, ont une qualité d'objet, une existence matérielle minimales. Elles ne s'imposent pas à l'attention avec fracas ni ne s'intéressent au choc visuel. Le spectateur qui se laisse gagner a l'impression de les ressentir par les sens, comme son et mouvement tout autant que comme chose vue, et aussi sur le plan extra-sensoriel, dans la mesure où elles font naître un état de contemplation plutôt qu'un chatouillement ou une

vibration des sens. Il ne s'agit pas de nier leur caractère pictural positif: le rectangle uni est toujours là, la configuration de la ligne reliée étroitement au champ gris par sa tension superficielle, mais au moment même où l'on fixe la surface, elle se dissout en espace et en ouverture pendant que les toiles s'affirment au plan symbolique tout autant que pictural. À la lecture, les signaux apparaissent fixés dans la matrice du fond, mais aussi pourvus d'une dimension symbolique: signes de quelque communication à haute fréquence et aussi partie d'une constellation de cette énergie qui repose, balance, se meut — dans le gris et sur le gris de la toile, laquelle devient une portion d'un continuum spatial infini. Dans cet illusionnisme abstrait insaisissable, le référent ne peut être nommé, ni décrit, ni rationalisé, mais la sensibilité contemporaine nous le fait saisir et comprendre immédiatement. Les dimensions et les rythmes propres à ces peintures sont les dimensions et les rythmes d'aujourd'hui, mais convertis par les sens et les sentiments de l'artiste en images riches et poétiques.

Doris Shadbolt, conservateur de la Vancouver Art Gallery, introduction du catalogue préparé à l'occasion de l'exposition des peintures et gravures de Gaucher, organisée par la Vancouver Art Gallery et présentée aussi à l'Edmonton Art Gallery et à la Whitechapel Gallery (avril 1969- janvier 1970).

---

En 1967, Yves Gaucher a entrepris une importante série de peintures, conçue comme un ensemble de toiles d'un grand format par rapport à sa production antérieure, 9 pieds sur 15 pieds; cela était rendu possible grâce à

une bourse du Conseil des Arts du Canada et à l'offre faite par la Vancouver Art Gallery d'exposer l'ensemble de la série, une fois qu'elle serait terminée. Ces gestes "officiels" de confiance rassurent les artistes canadiens d'une façon à la fois précieuse et clairvoyante. À 35 ans, Gaucher est l'une des figures les plus respectées de la peinture canadienne, mais son oeuvre n'est pas à la portée de la foule. Elle est trop logique, trop austère, trop tempérée.

[ . . . ] L'évolution de Gaucher, sous certains aspects, ressemble à celle de plusieurs autres peintres montréalais de sa génération - un apprentissage dans l'informel suivi d'un passage à l'autre extrême: langages exclusivement formels, configurations géométriques et des couleurs crues et contrastées combinées avec des éléments d'op'art. Mais son évolution est venue relativement tard et par une autre discipline. Jusqu'en 1965, Gaucher avait fait presque exclusivement des gravures, qui lui avaient valu une réputation internationale pour son invention technique et pour la richesse de sa texture et de son imagerie. Sous l'influence conjuguée d'une lecture du livre **Interaction of Colour** d'Albers et des conceptions qui sous-tendent la musique de Webern, il en vint à adopter, au cours de l'année 1963-64, un langage entièrement formel. Son retour à la peinture fut préparé par une série de gravures "géométriques" opposant la couleur pure à la blancheur du papier, ce qui a probablement influencé son attitude ultérieure à l'égard de la relation entre la figure et le fond. Ses premières toiles étaient en forme de losanges et d'une couleur contrastée qui s'harmonisait bien avec l'énergie angulaire du format. Mais la sensibilité de Gaucher (car il ne s'agit pas que d'une rigueur puriste) s'est développée dans le sens d'une sorte de quiétisme

## Gaucher: prélude à une exposition

LA PRESSE, MONTREAL, SAMEDI 4 JANVIER 1969  
par Normand Thériault

méditatif. Le format est inévitablement devenu rectangulaire, parfois carré; la couleur a pâli: le dynamisme des éléments géométriques et heurtés s'est restreint à quelques lignes horizontales minces.

Le titre des peintures grises, **Alap**, vient du mouvement lent dans le raga hindou (lui-même musicien, Gaucher relie expressément un tournant stylistique capital à la pensée musicale, et ce pour la deuxième fois). Il s'agit essentiellement de variations sur sa conception de la peinture comme "contemplation d'un certain état de couleur", dans la mesure où elles se concentrent sur les nuances et tons du gris en tant que sensation de la couleur et, dirait-on, sans couleur à proprement parler. Sur ce fond uniforme flottent des barres minces de tonalité légèrement plus foncée ou plus claire -- si elles "flottent", c'est à la fois que Gaucher, pour la première fois, dispose ses éléments linéaires de façon asymétrique et que leur présence introduit de subtiles ambiguïtés dans la lecture de l'espace sans lieu que constitue la surface. Cette simplicité si discrète, dans ce grand format, produit un silence visuel qui aiguise la perception avec plus d'intensité et de poésie que le matraquage rétinien des langages classiques de l'"op'art minimal". On n'en trouve aucun équivalent dans la peinture canadienne et un petit nombre ailleurs.

David Thompson, "A Canadian Scene", **Studio International**, octobre-novembre - décembre 1968.

YVES GAUCHER est sans doute un des artistes qui, à l'intérieur d'une peinture que l'on définirait "minimale" (à savoir, dont la structure et les éléments sont extrêmement simples), a atteint un point ultime dans ses recherches. Et ce, non pas seulement dans les limites de l'art québécois (ce qui serait facile), mais en jugeant à un niveau mondial.

C'est ce qui explique pourquoi sa peinture a si fortement emballé Bryan Robertson à l'occasion de l'exposition d'Edimburgh, "Canada 101". Et ce qui explique aussi le succès relatif qu'il obtient au Québec.

Pour nous, Gaucher était surtout l'auteur de ces gravures aux riches textures qu'il fabriquait à la fin des années 1950. Et il étonnait alors par la beauté des textures et la maîtrise technique qu'il manifestait. Mais ce que lui a osé faire en rompant complètement tout lien plastique avec les productions de cette époque, certains se sont refusés à le faire ou même à accepter ce geste.

Mais pour lui, cette époque est bien révolue. Et il est loin aussi des gravures de 1963, "Hom-

mage à Webern", qui rappelaient une musique et un concert de ce compositeur, qu'il avait entendu en 1961 à Paris. L'audition l'avait bouleversé et sa gravure, comme la musique sérielle, était le fait de quelques signes sur un champ défini par la feuille de papier. Et l'intensité était donnée par le relief (positif ou négatif) ou par la couleur et la forme du trait.

Dans une étape ultérieure, les peintures de 1965 laissaient voir quelques bandes minces de couleur disposées selon une structure pré-établie sur un fond monochrome. La symétrie était alors importante. À la suite cependant de ces tableaux, Gaucher opta pour des rythmes plus complexes. Les bandes, qu'il appelait alors des "signaux", s'organisaient horizontalement de part et d'autre d'un champ médium qui devenait le lieu privilégié des relations. La couleur y avait une grande importance et l'opposition des bandes sur le fond créait une dynamique qui pouvait faire voir sa peinture comme le lieu de transformations énergiques de la couleur.

Mais ce n'était pas là le but premier de ses recherches et il le montra avec "Transitions", une

série de huit lithographies publiées à la Galerie Godart-Lefort cet automne. La surface, blanche, n'est ponctuée que par quelques traits, très étroits, et qui vont du noir au gris très pâle, jouant sur sept tonalités subtiles.

Chaque trait, ou "signal", selon sa situation, son intensité et sa dimension, détermine son impact. Et l'effet créé se mesure, non pas dans une transformation des couleurs, mais dans la relation que le spectateur (pour ne pas dire le créateur) établit avec la gravure. Et pour montrer les multiples possibilités du dialogue, pensons que "Transitions" est fait non pas comme un ensemble de huit oeuvres mais pour être envisagé et regardé comme une seule et même chose qui aurait huit éléments.

Si l'on pense plus que jamais à un art dont le principe soit identique à la musique sérielle, on ne le fait pas à tort. Car depuis quelque temps Gaucher travaille au laboratoire électronique de l'Université McGill à des bandes magnétiques. Et si jusqu'ici, il s'est intéressé à la production de sons électronique, la voix humaine commence à l'intéresser comme domaine de ses recherches.

Dans cet ordre d'idées, et cela paraîtra étrange, il définit ses dernières peintures comme "lyriques". Bien sûr, le mot est pris dans son sens le plus large et ne fait pas référence à un style pictural. On le comprend, lorsque l'on voit ces toiles.

Elles forment un ensemble impressionnant, car elles sont d'une couleur unique, de gris, et les seules variations qui existent entre elles sont dans les tonalités, qui peuvent être de rose, de mauve, de bleu et ainsi de suite. Et, sur les fonds monochromes, toujours les "signaux", qui sont de gris ou de blanc, ou d'une couleur intermédiaire.

Mais ils n'ont plus comme au début une organisation rigide. Ils sont et surtout dans les dernières toiles, disposés librement et le rythme de l'arrangement est de plus en plus difficile à percevoir. D'ailleurs, il s'agit moins de découvrir le principe organisateur que de se laisser emporter par l'effet de l'ensemble. Même, dans une des toiles, les bandes disparaissent. Si, de par leurs dimensions réduites, on fait plus les sentir que les voir dans les autres tableaux, ici, elles de-

viennent des limites qui cernent un champ vide à l'intérieur duquel s'opère l'action du regard, créant une "musique" particulière à chaque spectateur.

Car finalement la toile n'est plus ce qui est accroché sur le mur. Par la participation du spectateur, l'espace se situe devant elle et le jeu qui la fait vivre est dynamique sans être d'abord dépendant des transformations dans le coloris. Quant aux variations, elles se mesurent difficilement et on ressent plus qu'on ne comprend l'action qui se passe.

Et c'est ce que vise Gaucher: "De plus en plus, je préfère le murmure au cri, car lorsqu'il s'élève dans le silence, il prend une dimension et devient alors vraiment présence". Nous sommes alors loin des gravures du début et si l'exploration qui est faite ramène encore à des phénomènes dont l'effet est intensifié, le procédé est autre. Avant, l'oeuvre était l'expression d'une découverte qu'avait faite l'auteur. Maintenant, Gaucher organise un espace où le spectateur aura un rôle actif en devant "découvrir" à partir de quelques "signes". Et l'on comprend que Gaucher se

désigne lui-même comme un auteur "d'environnement conditionné". Car sa toile, une fois installée dans un milieu, ne se dévoile pas immédiatement mais force les gens du lieu à continuellement y revenir: le gris la fait s'imposer et la façon dont le spectateur envisage les traits blancs ou gris crée des formulations continuellement renouvelées.

Et ce, lorsqu'une seule toile se trouve accrochée sur les murs. Car l'effet est autre dans le cas d'un ensemble. Alors, c'est le gris qui varie dans ses teintes et, selon la situation du tableau, c'est la couleur du fond qui se trouve transformée. Cet effet de l'ensemble, il sera obtenu au maximum lors de l'exposition que Gaucher présentera à la Whitechapel Art Gallery de Londres.

Initialement prévue pour février, elle sera probablement retardée jusqu'en septembre. Mais elle comprendra peut-être alors une quarantaine de toiles au lieu des 25 initialement prévues. Et toutes de grandes dimensions, allant normalement à du 9 sur 12 et même plus.

Auparavant, l'exposition ira à Vancouver et fort probablement à Chicago. Pour nous, Montréalais, nous pourrons juger de cette peinture par l'exposition qui débute mardi chez Godard-Lefort. Si les formats seront alors moins spectaculaires, les toiles ne sont pas moins intéressantes. Car, comme Gaucher l'affirme, "ces toiles sont beaucoup plus libres. Et j'ose alors plus que je ne le fais dans les autres".

De plus, si Gaucher souhaite l'ouverture de l'exposition, car elle lui permettra de faire le point, il nous faut nous aussi l'espérer. En plus d'être une des manifestations majeures de la saison, elle nous donne la chance de voir les dernières productions d'un artiste dont l'art a sa propre unité et où le spectateur est un des éléments dynamiques.

# YVES GAUCHER

## rêverie de l'absolu

Michel RAGON

Vie des Arts - 1973

Yves Gaucher est typiquement le genre de peintre, dont on n'aime ou l'on n'aime pas le travail, mais à propos duquel il est difficile d'écrire. La peinture de Gaucher est aussi imphotographiable qu'elle est irracontable. Pour défier le problème de la reproduction de ses oeuvres, le catalogue de son exposition au Musée de Vancouver, en 1969, s'ouvrait sur une photo d'atelier où l'on voyait six grandes peintures **neutres**; c'est-à-dire aux formes et aux couleurs non fixées par la pellicule, des peintures **effacées** puisque irréproduisibles.

Laisser après le nom: Yves Gaucher, quelques pages blanches à la libre disposition de la méditation et de la rêverie du lecteur est également tentant. Mais si Gaucher est toujours à la limite du presque rien, du presque sans couleur, du presque sans forme, il y a néanmoins quelque chose, quelques couleurs, quelques formes, sur ses toiles. Et voilà que l'on me donne la tâche, malaisée, d'essayer de les traduire par des mots.

Yves Gaucher s'apparente au Hardedge, au Suprématisme, au Monochromisme. Il fait parfois penser à un Rothko qui serait géométrique, à un Barnett Newman qui serait clair. C'est-à-dire qu'il se situe, dans la technique et dans l'expression, tout à fait à un pôle opposé de celui de Rothko et de Newman. Mais dans la rêverie de l'absolu, ils se rejoignent. Yves Gaucher est un peintre de la retenue, un peintre tranquille. Ses toiles sont des grandes plages de méditation. Si l'on n'aime pas, on trouve que tout cela est vide. Si l'on aime, on est envahi, envoûté. Personnellement, j'aime beaucoup la peinture d'Yves Gaucher.

Dire comment il travaille peut éclairer son oeuvre. Il a dans son atelier trois ou quatre toiles sur lesquelles il peint en même temps, se reposant de l'une sur l'autre, profitant des changements d'échelle, utilisant une même gamme de couleurs. Chaque tableau est repris infiniment, jusqu'à comprendre trente couches superposées, sans que le résultat donne une impression de matière. Il ne s'arrête que lorsque les trois ou quatre toiles sur lesquelles il travaille parallèlement sont **mûres**; qu'ils a en tout cas, lui, peintre, l'impression d'une maturité, de ne pas pouvoir aller plus loin, d'avoir touché sa limite.

L'oeuvre propre à Yves Gaucher commence en 1963 avec ses gravures sur Webern. Gravures singulières, à la fois en creux et en relief et qui devaient donner à l'artiste une sérieuse réputation de graveur le conduisant à devenir professeur de gravure à l'Université Sir George Williams de Montréal. Mais, depuis que Gaucher est devenu professeur de gravure, il ne grave plus. Tout comme, après avoir beaucoup écrit, il n'écrit plus. Le silence de la toile vierge l'a pris tout entier.

C'est en 1962 qu'il prend conscience à Paris de ce qu'est la musique de Webern. Comme d'autres ont eu leur vision du monde bouleversée après avoir vu une exposition de Cézanne, Gaucher, après sa rencontre avec la musique de Webern, n'est plus le même. Tout naturellement, il tente de transposer le langage musical dodécaphonique en peinture. Il travaille même au laboratoire de musique électronique de l'Université McGill. Mais il s'aperçoit vite que la transposition est impossible et que l'on n'arrive qu'à de relatives équivalences.

Échec? Non. Car c'est de ces expériences, de cette confrontation avec le musicien qui est sans doute le plus difficile et le plus parfait du XXe siècle, que Yves Gaucher sort tranfiguré. En 1965, il travaille à des tableaux carrés, présentés comme des losanges, sur la pointe d'un côté, et où n'apparaissent que des lignes jaunes, géométriques. En 1966, un tableau, intitulé éloquentement **Silences**, est tout bleu, avec des barres vertes et grises (le gris devenant marron par le voisinage avec le bleu). En 1967, Gaucher fait un dernier tableau coloré, immense, d'un jaune éclatant, où treize petites barres roses et bleues jouent leur musique de chambre. Mais après ce coup d'éclat, Gaucher se voue au gris. De grands tableaux gris, peints au rouleau. Certains de ces tableaux gris sont immenses (4 mètres sur 3). De minces petites barres blanches sont le seul événement qui intervient sur ces surfaces monochromes.

En 1969, il remet de nouveau tout en question, un grand tableau rouge intervenant à la fin de l'année. Après ce nouveau tableau-rupture, les formes qui apparaissent sur ses tableaux sont seulement horizontales. Ces lignes / barres s'allongent jusqu'à diviser le tableau en trois parties. Gaucher joue sur le thème des deux tons divisés par une ligne blanche. Certains tableaux sont composés de cinq tons parallèles, du blanc au gris, sur un fond bleuté. Trois lignes, deux gris; deux lignes, trois gris. Un jeu optique se forme, une rythmique spatiale. La couleur, bien que peu haute, finit, dans les toiles récentes, par devenir envahissante, envoûtante. D'autant plus envoûtante qu'elle est d'une extrême discrétion. Ce sont les ruptures de tons ou de couleurs qui divisent la toile, non les lignes/barres réduites à un simple accord blanc.

À partir de ses gravures sur le thème de la musique de Webern, Yves Gaucher a donné ses effets par un procédé de renversements et de retournements. Plus tard, il en est venu à l'asymétrie. Maintenant sa peinture est plutôt une équivalence de la musique aléatoire.

Une telle perfection dans le langage pictural n'est possible qu'avec la grande lenteur avec laquelle Gaucher opère; mais aussi en raison de son exigence. Une semaine après avoir terminé ses tableaux, il procède à de cruelles destructions. Si bien que sa production montréalaise est extrêmement faible.

Pas de titres pour ses oeuvres récentes. Rien qui ne cherche à accrocher le spectateur. Certains Québécois croient trouver dans la peinture de Gaucher des **gris nordiques**. C'est une manière de s'accrocher à un naturalisme qui me paraît ici hors de cause. En fait, Yves Gaucher, s'il travaille à Montréal, pourrait aussi bien être d'ailleurs. Sa peinture est en dehors du temps et des lieux, comme peuvent l'être Mallarmé, Webern et John Cage.

## BIOGRAPHIE

- 1934 Naissance à Montréal
- 1954 Études à l'École des Beaux-Arts de Montréal
- 1956 Renvoi de l'école pour insubordination. Il continue à travailler par lui-même
- 1957 Première exposition individuelle (peintures et gravures) à la Galerie l'Échange de Montréal
- 1959 Voyage en auto-stop au Mexique. Il passe l'hiver à faire de la voile aux Bahamas.  
Prix de gravure, Salon de la jeune peinture, Montréal
- 1960 Il achète sa propre presse. Premières expériences avec l'eau-forte en relief et en creux  
Il travaille comme vendeur de brosses Fuller
- 1961 Première publication d'eaux-fortes en relief et en creux  
Il participe à l'Exposition internationale de gravures de Ljubljana  
Il épouse à la Biennale de Paris  
Premier prix de la National Print Competition, Burnaby  
Premier prix des Concours artistiques du Québec  
Deuxième prix de la National Print Competition, Vancouver  
Il se joint à la Galerie Godard Lefort de Montréal
- 1962 Voyage en Europe  
Exposition en duo, Benjamin Galleries, Chicago  
Prix avec garantie d'achat, The Winnipeg Biennial  
Bourse du Conseil des Arts du Canada
- 1963 Son oeuvre devient entièrement formelle; début de la série Webern.  
Premier prix des Concours artistiques du Québec, pour la deuxième fois. Mention honorable, Première biennale américaine de gravures, Santiago  
Deux prix avec garantie d'achat, Salon du printemps de Montréal  
Prix de l'exposition, The Thomas More Institute, Montréal  
Première exposition individuelle à la Galerie Godard Lefort, Montréal  
Première exposition individuelle à la Moos Gallery, Toronto  
Première exposition individuelle à la Martha Jackson Gallery, New York
- 1964 Il se consacre tout entier à la gravure  
Deuxième prix, Triennale de la gravure en couleurs, Granges (Suisse)
- 1965 Il se marie avec Germaine Chaussé  
Il revient à la peinture et s'installe dans un grand atelier à Montréal  
Exposition à la Galerie Godard Lefort, Montréal  
**Vibration II**, Martha Jackson Gallery, New York  
Prix de l'exposition, Vente aux enchères du comité féminin, Musée des Beaux-Arts de Montréal

- 1966 Il expose à la XXXe Biennale de Venise  
Expositions individuelles à la Gallery Moos de Toronto, et à la Martha Jackson Gallery de New York  
Il est nommé professeur assistant de beaux-arts à l'université Sir George Williams, Montréal
- 1967 Voyage en Europe.  
Il expose à l'Expo 67 de Montréal  
Publication d'un album de huit lithographies intitulées **Transitions**  
Il commence les peintures grises auxquelles il travaillera jusqu'en 1969  
Exposition à la Galerie Godard Lefort de Montréal  
Bourse du Conseil des Arts du Canada
- 1968 Il participe à **Canada 101** au festival d'Edimbourg  
Bryan Robertson l'invite à exposer à la Whitechapel Gallery de Londres  
Grand prix, **Sondage 68**, Musée des Beaux-Arts de Montréal  
Naissance de son premier fils, Benoît
- 1969 Exposition à la Galerie Godard Lefort de Montréal  
Exposition itinérante composée de trente grandes toiles: Vancouver Art Gallery, Edmonton Art Gallery et Whitechapel Gallery à Londres; un catalogue accompagne cette exposition  
Il expose à Expo 70 d'Osaka (Japon)

- 1970 Il devient professeur agrégé à l'université Sir George Williams de Montréal  
Naissance de son deuxième fils, Denis  
Exposition à la Moos Gallery de Toronto
- 1971 Exposition à l'université du Manitoba de Winnipeg
- 1972 Il passe à l'enseignement supérieur  
Exposition à la Galerie Marlborough-Godard, Toronto  
Exposition à la Galerie Godard Lefort de Montréal  
Bourse du Conseil des Arts du Canada
- 1973 Membre de divers jurys et comités d'attribution de bourses au Canada  
**9 peintures bleues**, Galerie Marlborough-Godard, Montréal
- 1974 **Thirteen Artists from Marlborough Godard**, Marlborough Gallery, New York
- 1975 Exposition individuelle à la Galerie Marlborough-Godard, Toronto  
Année sabbatique accordée par l'université

#### Prix et bourses

- 1959 Prix de gravure, Salon de la jeune peinture, Montréal
- 1961 Premier prix de gravure, Concours artistiques de Québec  
Deuxième prix, National Print Competition, Vancouver  
Premier prix, National Print Competition, Burnaby (C.-B.)

- 1962 Prix avec garantie d'achat, The Winnipeg Biennial  
Bourse, Conseil des Arts du Canada
- 1963 Premier prix de gravure, Concours artistiques de Québec  
Deux prix avec garantie d'achat, Salon du printemps de Montréal  
Prix de l'exposition, The Thomas More Institute Exhibition, Montréal  
Mention honorable, Première biennale américaine de gravures, Santiago (Chili)
- 1964 Prix de l'exposition, Hadassah Exhibition, Montréal  
Deuxième grand prix, Triennale internationale de la gravure en couleurs, Granges (Suisse)
- 1965 Prix de l'exposition, Vente aux enchères du comité féminin, Musée des Beaux-Arts de Montréal
- 1967 Bourse du Conseil des Arts du Canada
- 1968 Grand prix, **Sondage 68**, Musée des Beaux-Arts de Montréal
- 1972 Bourse du Conseil des Arts du Canada

#### Expositions individuelles

- 1957 Galerie l'Échange, Montréal
- 1963 Galerie Godard Lefort, Montréal  
Moos Gallery, Toronto  
Martha Jackson Gallery, New York

- 1965 Galerie Godard Lefort, Montréal
- 1966 Winnipeg Art Gallery, Winnipeg  
Moos Gallery, Toronto  
Martha Jackson Gallery, New York
- 1967 Galerie Godard Lefort, Montréal
- 1969 Vancouver Art Gallery  
Edmonton Art Gallery  
Whitechapel Gallery, Londres  
Galerie Godard Lefort, Montréal
- 1970 Université Sir George Williams, Montréal  
Moos Gallery, Toronto
- 1971 University of Manitoba, Winnipeg
- 1972 Galerie Godard Lefort, Montréal  
Galerie Marlborough-Godard, Toronto
- 1973 Galerie Marlborough-Godard, Toronto
- 1975 Galerie Marlborough-Godard, Toronto

#### Sélection d'expositions collectives

- 1961 Biennale de Paris  
**IVe Exposition internationale de gravures**, Ljubljana (Yougoslavie)

- 1962 **VIIe Exposition internationale de gravures**, Lugano (Suisse)  
 Exposition biennale internationale de gravures, Tokyo  
**10 Canadian Printmakers**, Pratt Institute, New York  
**Exposition itinérante d'art canadien**, Afrique  
**Contemporary Canadian Art**, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo
- 1963 **Art contemporain des Amériques et d'Espagne**, Madrid (et circuit en Europe)  
**Junge Kunst der Welt**, Vienne  
 Exposition internationale de gravures, Osaka (Japon)  
**Ve Exposition internationale de gravures**, Ljubljana (Yougoslavie)  
 Collection internationale de gravures, Graphische Sammlung Albertina, Vienne  
**Première biennale américaine de gravures**, Santiago (Chili)  
 Members' Loan Gallery Acquisitions, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo
- 1964 **Contemporary Painters as Printmakers**, Museum of Modern Art, New York  
 Triennale internationale de la gravure en couleurs, Granges (Suisse)  
**Graveurs canadiens**, Lima (Pérou)  
**Canadian Prints**, Victoria and Albert Museum, Londres
- 1965 **Art To-Day**, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo  
**Vibration II**, Martha Jackson Gallery, New York  
**The Deceived Eye**, Fort Worth Art Center, Fort Worth (Texas)
- Optics, Illusion and Art**, University of Kansas, Lawrence  
**Optics and Kinetics**, Ohio State University, Columbus  
**I plus II Equal Three**, University of Texas, Austin  
**VIe Biennale internationale de gravures**, Ljubljana (Yougoslavie)
- 1966 **Sélection internationale de gravures**, Musée d'art moderne, Prague (Tchécoslovaquie)  
**le Biennale internationale de gravures**, Cracovie (Pologne) Biennale de Venise
- 1967 **Jeunes artistes du monde**, Tokyo  
**Canadian '67**, Institute of Contemporary Art, Boston
- 1968 **Canada 101**, Festival d'Edimbourg (Ecosse)  
**Canada - Art d'aujourd'hui**, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles
- 1969 **Hommage au silence**, Innsbruck (Autriche)  
**VII International Dibux Joan Miro**, Barcelone  
**19 Artistes canadiens**, Paris, Rome, Genève
- 1970 **Drawings Reconsidered**, Institute of Contemporary Art, Boston  
**Expo 70**, Osaka (Japon)
- 1974 **Aspects of Canadian Art**, Members Gallery, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo
- 1974 **Thirteen Artists from Marlborough-Godard**, Marlborough Gallery, New York



### **Oeuvres dans les collections suivantes**

Robert Hull Fleming Museum, University of Vermont, Burlington  
Art Institute, Chicago  
Museum of Contemporary Art, Dallas  
Kansas State University, Manhattan (Kansas)  
American Potash and Chemical Corporation, New York  
Museum of Modern Art, New York  
International Minerals and Chemicals Corporation, Stoki (Illinois)  
Bundy Art Museum, Waitsfield (Vermont)  
Rose Art Museum, Brandeis University, Waltham (Massachusetts)  
Library of Congress, Washington (D.C.)  
Confederation Art Gallery, Charlottetown (Île-du-Prince-Édouard)  
Art Gallery, Edmonton  
William Humphrey's Gallery, Kimberly (Afrique du Sud)  
Agnes Etherington Art Center, Kingston (Ontario)  
Victoria and Albert Museum, Londres  
University of Western Ontario, London (Ontario)  
Willistead Art Gallery, London (Ontario)  
Université de Moncton, Moncton  
Canadian Industries Limited, Montréal  
Kensington Industries Limited, Montréal  
Musée d'art contemporain, Montréal  
Musée des Beaux-Arts, Montréal  
Université Sir Georges Williams, Montréal

Le Conseil des Arts du Canada, Ottawa  
Ministère des Affaires extérieures, Ottawa  
Galerie nationale du Canada, Ottawa  
Musée du Québec, Québec  
Norman MacKenzie Art Gallery, University of Saskatchewan, Regina  
Regina Public Library, Regina  
Mendel Art Gallery, Saskatoon (Saskatchewan)  
Musée d'art moderne, Skopje (Yougoslavie)  
Art Gallery of Ontario, Toronto  
Hart House, University of Toronto, Toronto  
York University, Toronto  
Vancouver Art Gallery, Vancouver  
University of British Columbia, Vancouver  
Winnipeg Art Gallery, Winnipeg



