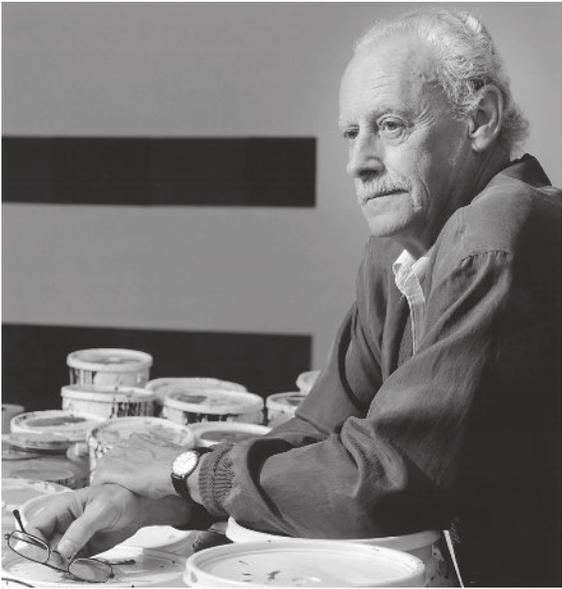


YVES GAUCHER

YVES GAUCHER



YVES GAUCHER

Sandra Grant Marchand

Avec la collaboration de

Roger Bellemare

Danielle Blouin

Jean-Jacques Nattiez

David Tomas

Du 10 octobre 2003 au 11 janvier 2004

Musée d'art contemporain de Montréal

Une exposition organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal et présentée du 10 octobre 2003 au 11 janvier 2004.

Conservatrice : Sandra Grant Marchand
Documentation bibliographique : Éline Bégin
Secrétariat : Maude Tremblay

Cette publication a été réalisée par la Direction de l'éducation et de la documentation du Musée d'art contemporain de Montréal.

Éditrice déléguée : Chantal Charbonneau
Révision et lecture d'épreuves : Olivier Reguin, Susan Le Pan
Conception graphique : Fleury / Savard, design graphique
Impression : J. B. Deschamps

Le Musée d'art contemporain de Montréal est une société d'État subventionnée par le ministère de la Culture et des Communications du Québec et bénéficie de la participation financière du ministère du Patrimoine canadien et du Conseil des Arts du Canada.

© Musée d'art contemporain de Montréal, 2003

Dépôt légal : 2003
Bibliothèque nationale du Québec
Bibliothèque nationale du Canada

Catalogage avant publication de la Bibliothèque nationale du Canada

Grant Marchand, Sandra

Yves Gaucher

Catalogue d'une exposition présentée au Musée d'art contemporain de Montréal du 10 oct. 2003 au 11 janv. 2004.

Comprend des réf. bibliogr.

Texte en français et en anglais.

ISBN 2-551-21836-5

I. Gaucher, Yves, 1934-2000 – Expositions. I. Gaucher, Yves, 1934-2000.

II. Musée d'art contemporain de Montréal. III. Titre.

N6549.G38A4 2003 709'.2 C2003-941331-4F

Tous droits de reproduction, d'édition, de traduction, d'adaptation, de représentation, en totalité ou en partie, réservés en exclusivité pour tous les pays. La reproduction d'un extrait quelconque de cet ouvrage, par quelque procédé que ce soit, tant électronique que mécanique, en particulier par photocopie ou par microfilm, est interdite sans l'autorisation écrite du Musée d'art contemporain de Montréal, 185, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal (Québec) H2X 3X5.

Distribution

ABC Livres d'art Canada / Art Books Canada
372, rue Sainte-Catherine Ouest, bureau 230
Montréal (Québec) H3B 1A2
Téléphone : (514) 871-0606
Télécopieur : (514) 871 2112
www.abcartbookscanada.com
info@abcartbookscanada.com

Page 2 : Yves Gaucher, 1996. Photo : Richard-Max Tremblay



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



La Fondation du Musée d'Art Contemporain de Montréal

Remerciements

Je désire exprimer ma profonde reconnaissance à madame Germaine Gaucher pour sa très grande générosité et sa disponibilité à chacune des étapes de réalisation de l'exposition. Elle a su répondre avec empressement à nos nombreuses demandes au regard de la recherche et du repérage des œuvres, et je lui sais gré de son inestimable contribution.

Je tiens également à témoigner ma reconnaissance aux collectionneurs et aux institutions qui ont accepté notre demande d'emprunt pour cette exposition, ainsi qu'aux auteurs du présent catalogue.

Je souhaite remercier Karine Raynor, stagiaire; Nathalie Garneau, chargée de recherche; Danielle Blouin, pour ses judicieux conseils concernant les données techniques des estampes, et Michèle Grandbois, pour nous avoir permis de transcrire et d'adapter la causerie d'Yves Gaucher prononcée au Musée national des beaux-arts du Québec, le 3 avril 1996.

J'exprime ici ma vive gratitude à tous les autres collaborateurs qui ont été associés à la préparation de cette exposition.

Sandra Grant Marchand

AVANT-PROPOS	8	
		Marcel Brisebois
LE DUR DÉsir DE DURER	11	
		Roger Bellemare
YVES GAUCHER – ESPACES DE SILENCE	15	
		Sandra Grant Marchand
UN GRAVEUR ATYPIQUE	31	
		Danielle Blouin
WEBERN / GAUCHER : L'ÉBRANLEMENT	47	
		Jean-Jacques Nattiez
DE WEBERN AUX HOMMAGES À WEBERN	65	
		Yves Gaucher
L'ÉNIGME D'UN DIALOGUE IMPROBABLE : YVES GAUCHER ET L'ART CONCEPTUEL	71	
		David Tomas
ŒUVRES	79	
REPÈRES CHRONOLOGIQUES	127	
		Martine Perreault
THE GATELESS GATE	167	
		Roger Bellemare
YVES GAUCHER—SPACES OF SILENCE	171	
		Sandra Grant Marchand
AN UNUSUAL PRINTMAKER	183	
		Danielle Blouin
WEBERN/GAUCHER: THE JOLT	193	
		Jean-Jacques Nattiez
FROM WEBERN TO THE HOMMAGES À WEBERN	211	
		Yves Gaucher
THE ENIGMA OF AN IMPROBABLE EXCHANGE: YVES GAUCHER AND CONCEPTUAL ART	217	
		David Tomas
CHRONOLOGY	225	
		Martine Perreault
BIBLIOGRAPHIE	262	
LISTE DES ŒUVRES	271	

AVANT-PROPOS

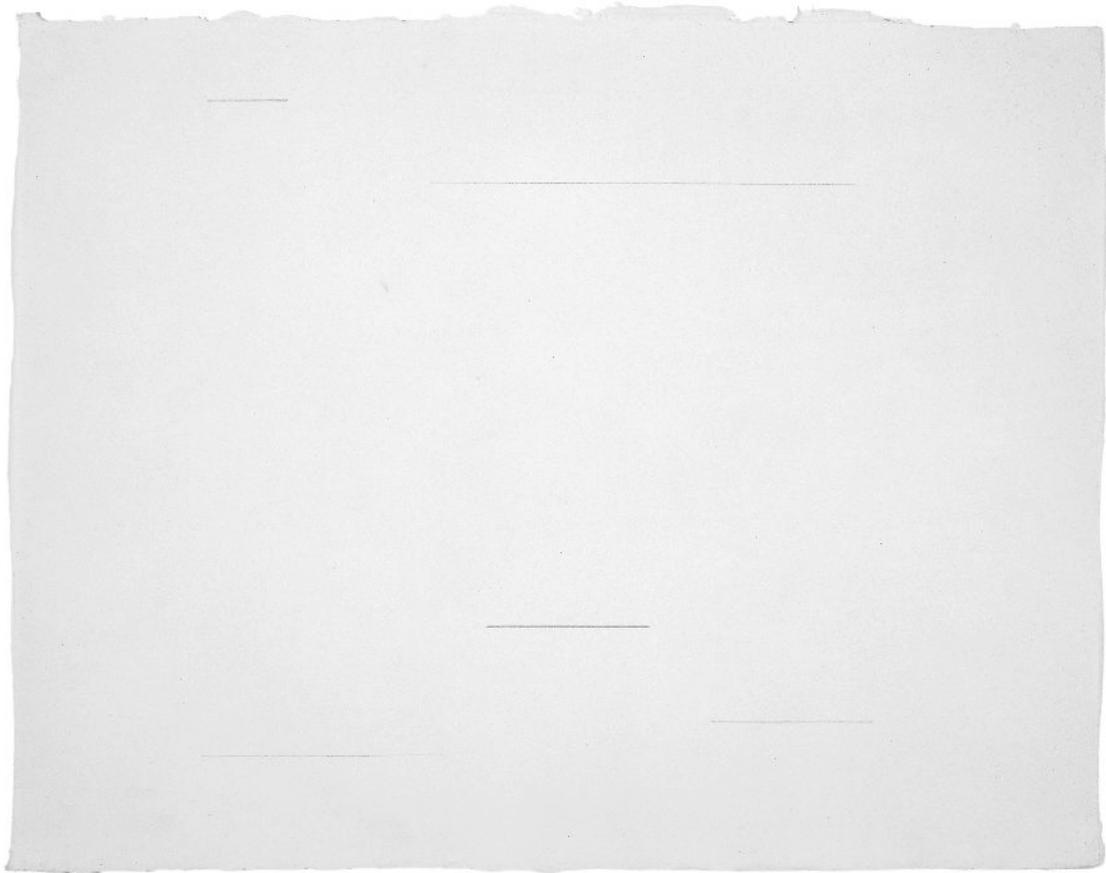
Marcel Brisebois

Cinq ans après sa première exposition en 1958 à la Galerie L'Échange, Yves Gaucher avait déjà acquis une réputation internationale fondée sur sa suite de gravures *En Hommage à Webern*. Jusqu'à la veille de sa mort en l'an 2000, l'artiste aura poursuivi sa quête de la peinture pure tout en partageant avec le public ses questions et les solutions qu'il jugeait appropriées. La tenue de quelque 50 expositions individuelles et la participation à près de 150 manifestations collectives témoignent de l'intensité de son labeur.

Le Musée n'a pas attendu la disparition de l'artiste pour s'intéresser à son travail. Déjà en 1976, il lui consacrait une exposition-bilan. Dans les années qui suivirent, les œuvres d'Yves Gaucher trouvèrent leur place dans de nombreux accrochages thématiques présentés dans ses murs. Plus d'un an avant le décès de l'artiste, le Musée lui avait suggéré d'organiser une exposition qui analyserait son parcours et illustrerait, s'il en était besoin, la place immense qu'occupe son œuvre dans l'histoire de l'art contemporain. Yves Gaucher avait reçu cette proposition avec enthousiasme. Il ne lui aura malheureusement pas été permis de réaliser lui-même cette rétrospective. Mais le départ de l'artiste n'a pas entraîné la fin du projet que madame Germaine Gaucher, son épouse, a bien voulu mener à terme. Elle n'a ménagé aucun effort pour que cette exposition soit conforme aux exigences que requiert la présentation d'une œuvre aussi intense, austère, mais sereine.

On a insisté avec raison sur l'importance de la carrière de pédagogue d'Yves Gaucher. Ce n'est pas un cliché de lui appliquer la définition que Socrate donnait de lui-même : un accoucheur d'âmes. Combien d'artistes lui doivent de s'être révélés à eux-mêmes grâce aux échanges qu'ils ont eus avec un professeur qui refusait d'être considéré comme un maître qu'il fallait suivre ! Pour Yves Gaucher, l'enseignement n'avait pas pour but de modeler des élèves, mais de permettre à des êtres de se découvrir. Il me semble qu'en réalité, la vie professionnelle d'Yves Gaucher ne se divisait pas entre création et enseignement, fussent-ils volets d'un diptyque, mais qu'elle exprimait une profonde exigence de libération selon une ligne de conduite inaltérable.

Je tiens à remercier celles et ceux qui ont rendu cette exposition possible; au premier chef, madame Germaine Gaucher, et madame Sandra Grant Marchand, conservatrice au Musée qui en a assumé le commissariat. Ma gratitude s'étend également aux auteurs qui ont contribué au catalogue qui accompagne cette manifestation : madame Danielle Blouin, monsieur Roger Bellemare, monsieur Jean-Jacques Nattiez et monsieur David Tomas. De plus, je voudrais remercier tout particulièrement la Fondation du Musée d'art contemporain de Montréal pour son exceptionnel soutien financier à la réalisation de cette publication. Je m'en voudrais d'omettre les collectionneurs, publics et privés, qui ont accepté de se départir provisoirement de leurs œuvres. Mes remerciements s'adressent également au ministère de la Culture et des Communications du Québec pour son appui constant. Je tiens aussi à souligner que cette exposition a bénéficié d'une subvention du Conseil des Arts du Canada. Enfin, aux visiteurs de cette exposition, j'exprime ma reconnaissance pour leur fidèle attachement au Musée.



28
Sans titre, 1967
Graphite sur papier
54,1 x 68 cm

LE DUR DÉSIR
DE DURER

Roger Bellemare

Il aura fallu tout réinventer, du début à la fin. Pendant la longue durée centrale aussi, les techniques passaient par la porte étroite d'une exigence souveraine, à l'épreuve de tous les repentirs.

Avec pour seul recours la sensibilité tenace d'un maître artisan, Gaucher savait éclairer la couleur de l'intérieur grâce à une rigueur nullement assujettie aux règles, ou aux modes qui prévalaient.

Ses tableaux-poèmes (je le vois poète) tenaient du haïku. Dire davantage avec moins, faire taire l'éloquence. Silences et pauses.

Insuffler à l'histoire de l'art un retour aux raisons profondes de sa durée : l'alchimie de la couleur savamment liée à une expression formelle sans concessions.

J'ai connu Gaucher à la fin des années 1960, dans des circonstances qui le révèlent peut-être aujourd'hui un tant soit peu. À cette époque, l'inlassable amateur que je suis épuisait ses ressources dans d'intenses visites aux galeries. Je voulais un de ses tableaux gris, mais leur format et leur prix dépassaient de beaucoup mon espace et mon budget. Aussi la directrice de la galerie, madame Mira Godard, peut-être touchée par mon enthousiasme et mon peu de moyens, m'avait promis de me contacter après avoir parlé à Yves. Quelques semaines plus tard, je fus invité à acquérir un tableau gris pour un prix et des à conditions qui me convenaient. Mon enthousiasme était à son comble.

Yves,

Je n'aurais jamais cru, en 1969, quand nous nous sommes rencontrés, qu'un jour je serais appelé à écrire sur ton art et sur toi. Notre compagnonnage, simple et rieur, se dessinait à chaque rencontre, mais nous parlions peu souvent d'art.

La musique nous liait, étrangement; tu me suggérais tel enregistrement plutôt que tel autre; mais dans l'écoute, nous étions silencieux.

Cette autre fois, chez moi au carré Saint-Louis, tu étais passé voir ton grand tableau gris et brun suspendu au plafond, divisant la grande pièce. Ton travail se prolongeait chez quelqu'un, ton tableau vivait autrement que dans ton atelier. Cela te faisait plaisir.

Nous avons encore parlé de Josef Albers pendant une heure; et pendant d'autres longs moments, chez toi où, avec le même enthousiasme que pour Albers, tu partageais le plaisir de montrer tes œuvres précolombiennes.

Webern aussi et Berg : nous comparions. Le voyage que tu souhaitais faire au Yucatan avec Germaine.

Plus tard, beaucoup plus tard, à Montréal Télégraphe, nous nous sommes retrouvés devant une installation de John Heward pendant que les musiciens se préparaient. De temps en temps, tu regardais dans ma direction. Nous savions tous les deux que la musique était bonne. Je savais par Betty que tu n'étais plus tout à fait bien, depuis quelques semaines.

En 1971, j'ouvrais ma première Galerie B à Montréal. Je rencontrai Yves de nouveau, venu nous saluer Betty (Goodwin) et moi, pour son premier vernissage à ma galerie.

Convivial, rieur, détendu, nous avons parlé musique, peinture, littérature. Yves m'invita à son atelier où il me fit cadeau d'un magnifique papier. Il souhaitait aussi me présenter sa famille la semaine suivante.

J'ai toujours le dessin que tu m'as offert, il y a plus de trente ans. Chaque fois que je le regarde, je vois le signe tracé au crayon sur la page, à ta façon. Parfois un peu plus appuyé, parfois pâle, de longueurs différentes, comme une variation sur le souffle et sa durée, avec des vides de vie plein la feuille.

L'autre tableau, poème dense en gris et bleu qu'un collectionneur m'a ravi en me parlant de son amitié avec toi. « On top of that, I am a blue freak ! », m'a-t-il lancé en partant de la galerie.

Nous nous sommes donc revus par la suite, sans jamais de contraintes, pour le bon plaisir de chacun. En société, il parlait beaucoup; trop parfois, avec une exubérance insistante qui pouvait lasser. Cette attitude contrastait radicalement avec l'atmosphère de travail empreinte de calme et de sérénité qui régnait à l'atelier.

Le signe « moins », en longueur, intensité et tonalité variables, qui apparaît souvent dans son travail le plus déterminant, parlait à sa place de sa volonté courageuse d'installer, rythmer et laisser chanter les silences.

Ces « silences » s'inscrivaient dans de vastes champs gris teintés de vert, bleu, rouge, ou violacé. La couleur installée, en quelques sorte, derrière le gris, le traversait.

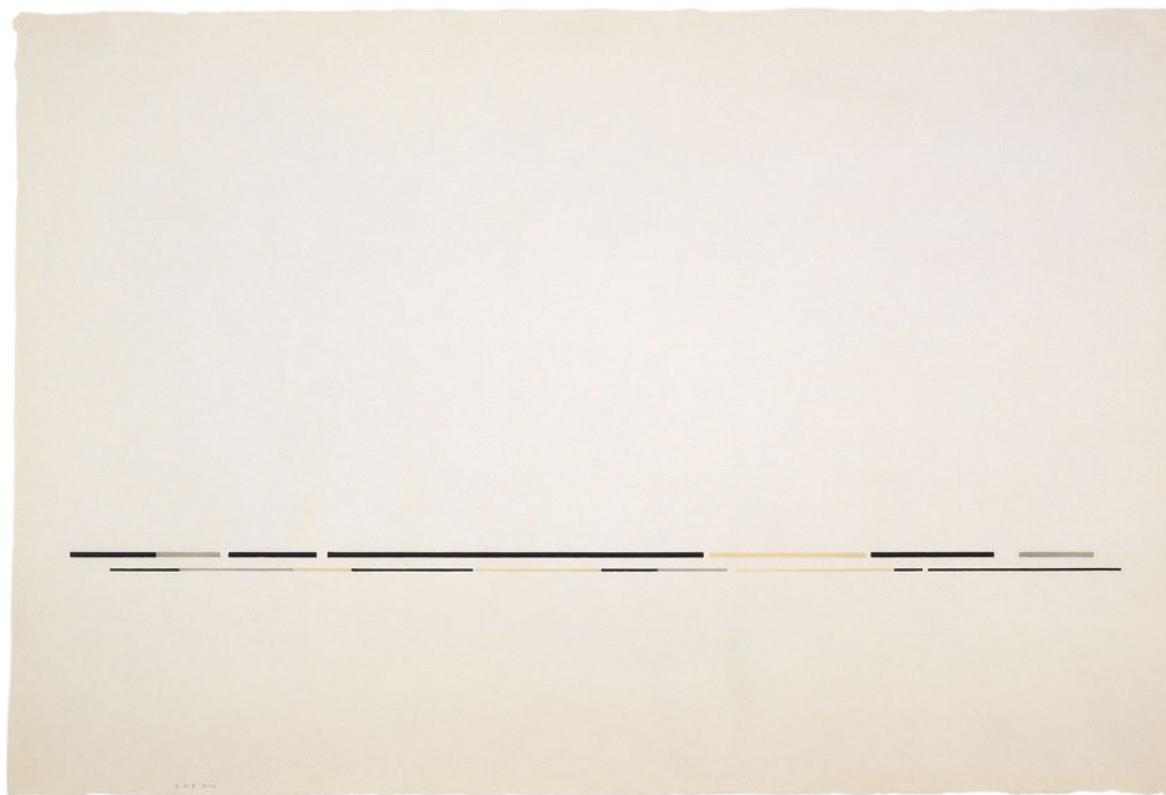
Tu savais établir des contacts très directs et fidèles avec tes amis. Là non plus, pas de concessions. « Je veux que tu voies mon exposition au Musée du Québec; avec Michel Martin, nous avons bien travaillé. Veux-tu qu'on y aille ensemble ? » Et au téléphone, tu me décrivais ensuite chaque mur de la salle avec minutie.

À chaque rencontre je relevais cette exigence pour le travail, pour l'amitié, pour tout. Tu carburais à la perfection et à la rigueur. Aucune sentimentalité apparente. La couleur, c'était la couleur. La ligne, la ligne, et la forme, la forme.

Je n'osais pas avec toi parler de lyrisme, de poésie autre que concrète; pourtant, j'étais saisi de quelque chose à chaque visite, et repartais chaque fois plus tonifié et complet. Comme si la couleur avait fait son chemin en moi et prolongeait sa diffusion. La « poésie » de ton travail, pour moi, tenait à cela; ce qui reste après le « moins ».

Après avoir vu ton exposition 2003, peut-être d'autres visiteurs auront-ils aussi cette impression de quelque chose qui reste, de précieux et d'impalpable, le ton Gaucher et sa résonance qui n'en finit pas.

Artiste multidisciplinaire, directeur de galerie et commissaire d'expositions, Roger Bellemare poursuit son travail de diffusion de l'art actuel et de la poésie chantée (Anne Hébert, Saint-Denys Garneau, Gaston Miron). Il prépare actuellement son premier livre d'artiste : *Voyelles* (d'après Rimbaud).



61
Sans titre, 2000
Gravure sur bois, technique japonaise
Ukiyo-e, sur papiers Moriki laminés,
é. a. l, tirage posthume
64 x 94 cm

Sandra Grant Marchand

*Je suis un coloriste avec ligne*². – EDGAR DEGAS

C'est un art qui essaie d'aller au fond des choses de

*la façon la plus directe possible*³. – YVES GAUCHER

Toujours, chez Yves Gaucher, l'essentiel est dit, comme, dans son art, l'essentiel est réalisé, avec l'acquis d'un œuvre magistral fait de rythme, de structure, d'espace, de durée... Quelques mois avant sa disparition en l'an 2000, Gaucher confiait à une journaliste « avoir été hanté, depuis ses débuts, par la ligne ». « J'essaie de toujours trouver de nouveaux sens à lui procurer⁴ », ajoutait-il. Concis, évoquant l'importance de la ligne – élément formel demeuré fondamental après plus de quarante ans de production artistique – cet aveu nous ouvre finement une *perspective*⁵ sur son art. Du coup, la ligne – sa rythmique, sa couleur, sa fonction – devient le motif au sein de l'œuvre peint, gravé et dessiné; du coup, elle en constitue un leitmotiv, depuis sa genèse jusqu'à l'œuvre ultime⁶, parachevée peu après le décès de l'artiste. Déroutante, cette affirmation de Gaucher provoque notre intérêt et suscite notre questionnement. Qu'en est-il de cette idée de la « ligne », qui arbore sa signification et étale sa justesse ? Qu'en fut-il pour Gaucher de ses « fonctions multiples », parmi les riches composantes de son œuvre complexe, et pourquoi cette « hantise⁷ » si ouvertement ressentie ?

Nous ouvrons donc cette exposition-hommage avec une pointe sèche de 1958, signée Gaucher, et une dernière gravure sur bois de 2000, non signée. Comme pour marquer l'impossibilité de nommer ces traits infimes sur l'étendue du papier, l'une et l'autre, non titrées, se côtoient comme les pôles d'un œuvre inachevé, tout entier inscrit dans la trajectoire de sa propre nécessité. Yves Gaucher était peintre, il était tout autant graveur⁸, et il affirmait être venu à l'abstraction par besoin. Cette ligne d'horizon délimitée à la pointe sèche, dans la première gravure – ligne d'horizon qui se casse et se dédouble en des ondulations de paysage lointain – nous paraît pourtant déjà contenir l'essentiel du langage plastique épuré de l'estampe réalisée à la toute fin. Ici comme là, le rythme accompagne la ligne, et l'espace du vide semble palpable.

Cette cohérence exemplaire au sein de l'œuvre de Gaucher balise l'ensemble de son parcours en autant de cycles fragmentés qui se succèdent et se recourent, se chevauchent et se confondent. Nous tentons de faire naître un même entrelacement thématique dans la suite des tableaux et des estampes, des dessins et des collages de l'exposition qui échappe, elle aussi, à la



1
Non titré, 1958
Pointe sèche sur papier F. G. Head
29,3 x 39,8 cm

stricte chronologie, pour épouser davantage les affinités et les nuances, les rapprochements et les constantes, pour circonscrire également les effets des séries que Gaucher aborda tout au long de sa pratique. Du vocabulaire de l'abstraction qu'il privilégia depuis les importantes estampes de la série *En hommage à Webern* de 1963, des expérimentations en gravure qui les ont précédées – travail acharné de résolution plastique –, nous retenons la convergence de l'expression et des moyens au service d'une quête insatiable. Inépuisable de par sa raison d'être et quant à la recherche qui le sous-tend, l'œuvre de Gaucher sollicite amplement les méandres de notre perception à chaque fois renouvelée. L'expérience sensible et la connaissance auxquelles il nous convie deviennent, au travers des médiums et des matériaux, au delà de ceux-ci, la matière même de son art, cet espace sans nom avec lequel il nous est permis de communier, ces espaces de silence vers lesquels ses œuvres nous transportent.

Ces espaces de silence – d'aucuns les nommeraient espaces de contemplation – sont les rythmes visuels que Gaucher compose – leurs lignes, leurs couleurs, leurs espaces, leurs interstices qui laissent transparaître l'écho profond d'une voix, d'un murmure. C'est la présence silencieuse qui définit l'unique réalité plastique ainsi créée. Devant les tableaux grandioses de Gaucher, devant les travaux sur papier dont la grandeur est elle aussi ineffable, nous en venons à reconnaître que la surface, peinte ou dessinée, n'est pas que surface; que la couleur, la ligne et les relations rythmiques trouvent leur plénitude dans l'absence de discours, de symboles ou de narration quelconque; et que seule l'appréhension de l'œuvre dans ses dimensions globales pourra dévoiler ce qu'elle recèle de signification. Ni résumé de prémisses formelles ni mise en forme d'idées préconçues, chacune des œuvres de Gaucher est partie prenante de son actualisation; chacune se

construit dans l'expérience qu'elle révèle, qu'elle exalte, qu'elle transforme. Ce qu'elle commande à Gaucher, ce que Gaucher à son tour permet de se produire, cet échange qui décrit le processus empirique de création, est au cœur des problématiques existentielles qui la rendent possible : « Chercher, essayer de trouver quelque chose à comprendre, parler de l'existence⁹... », voilà ce dont témoigne Gaucher, voilà ce qui motive son travail incessant et nécessaire.

L'œuvre de Gaucher se développe, cumule ses transitions, précise ses allers et retours avec la complicité de celui ou de celle qui l'expérimente, qui s'y livre, avant tout Gaucher lui-même, mais, significativement, le spectateur. Nous comptons ainsi ne pas étayer les références de titres, ne pas départager les connotations, musicales ou autres, ne pas non plus nous exercer au seul vocabulaire des codes formels, mais plutôt traverser l'étendue de l'œuvre de Gaucher dans l'exultation tranquille d'un silence que nous ne pouvons que souhaiter, avec quelques repères, hélas réducteurs, que nous pouvons seulement suggérer.

Les œuvres que nous désignons comme *charnières* dans la pratique artistique de Gaucher se sont dévoilées à nous a posteriori, comme étreintes par les forces tentaculaires d'une production vaste et importante. Pour ces œuvres de transition, nous avons cédé à notre tendance classificatoire et, à leur façon, elles nous ont rendu problématique toute tentative de définition. Œuvres charnières, œuvres d'articulation entre deux, cependant que l'œuvre entier de Gaucher nous apparaît maintenant dessiner une sorte de spirale dans le firmament des recherches et des réalisations, sorte de trajectoire continue que la disparition prématurée de l'artiste n'a fait que décrire avec plus d'évidence. La série *En hommage à Webern*, de 1963, l'album *Transitions*, de 1967, la série *Phases*, de 1981, la série *Trinôme*, de 1996, et la suite des collages et acryliques sur papier de 1998-2000, chacun de ces corpus nous propose des œuvres de résolution formelle, des œuvres qui témoignent avec conviction du désir de Gaucher de découvrir ce qu'il cherchait, d'énoncer clairement et simplement ce que seuls les moyens les plus épurés devaient arriver à atteindre. Dans le chassé-croisé des explorations formelles de Gaucher, ces œuvres témoins articulent des perspectives-clés dans son processus évolutif. Elles nous informent sur les approches qui les ont suscitées et elles ouvrent, de surcroît, sur les voies ultérieures, souvent sublimes, qu'elles auront contribué à tracer.

Pertinentes au regard des notions de ligne, de rythme et d'espace, ces séries, pour la plupart estampes ou du moins œuvres sur papier, deviennent figures du développement et de la cohésion des préoccupations de Gaucher depuis ses premières gravures. Ce sont d'ailleurs quelques observations, que nous partageons ici, glanées sur ces œuvres d'expérimentation des

années 1950 et 1960, qui nous auront permis d'entrevoir l'émergence de la conception de la ligne, telle que nous pouvons la comprendre, comme composante essentiellement liée aux notions de rythme et d'espace chez Gaucher.

Dès ses premières œuvres, alors que Gaucher cherchait audacieusement sa propre voie, l'espace embryonnaire qu'il développera plus tard dans toute son articulation signifiante sera présent, sinon compris, et révélateur du processus intuitif qui l'a toujours servi. Avant tout échapper au chaos que représente la feuille blanche de l'estampe; posséder ensuite les acquis de la gravure traditionnelle pour en conquérir la matière, pour la transcender, telles sont les tâches de l'apprenti graveur qu'est Gaucher en cette fin des années 1950. Gaucher posera le « pourquoi » de la gravure bien avant le « comment ¹⁰ », et dira avoir établi, « pour la première fois », un contact avec lui-même lorsque se révèle à lui l'imagerie paysagiste d'une pointe sèche de 1957 : « Quelque chose d'extrêmement simple, épuré mais qui parle de façon claire ¹¹ ». Les deux estampes non titrées de l'exposition, datées respectivement 1958 et 1959, n'exhibent-elles pas, elles aussi, leurs fragiles tracés que pour rendre visible enfin cet autre espace, non gravé ?

Cet espace autre, Gaucher voudra bientôt le matérialiser autrement que dans les limites de la plaque, lui conférer une pulsation comparable à celle des formes (devenues rocheuses) qui investissent dès à présent la troisième dimension, sous l'effet du martelage du cuivre. *Asagao* (qui signifie *gloire du matin*), de 1961, ou encore *Naka*, de 1962, donnent lieu à cet espace dynamisé par les formes telluriques ¹² qui peu à peu se rompent et s'individualisent. Entre les reliefs s'immiscent de minces passages, sorte de hiatus dans la matérialité – brèches pour notre regard –, qui nous retiennent dans les détails énigmatiques de leur espace ténu.

Sgana, de 1962, introduit « la ligne noire en creux qui manquait ¹³ », segment vertical qui vient fendre l'espace, intervenir là où il n'y avait que rapports dynamiques, d'un lyrisme expressif. Cet ancrage inattendu libérera Gaucher qui entrevoit dès lors la suite – la poursuite, pourrions-nous rappeler, de sa recherche personnelle : « J'essayais de trouver ce que j'avais à dire ¹⁴. » Et ce sera par l'affranchissement de l'espace traditionnel de la gravure qu'il traduira d'abord sa volonté de comprendre le langage qu'il avait choisi. L'espace béant de *Sa*, de 1962, aux dimensions vertigineuses pour la gravure de l'époque, sera retenu pour peu de temps encore entre les formes pierreuses, avant de céder aux exigences de la ligne qui sertira le vide de *Houda* et de *Sono*, toutes deux de 1963. Ici, ce sont les lignes, horizontales ou verticales, continues ou discontinues, simples ou doublées, fines ou larges, opaques ou diaphanes, qui structurent l'espace dans lequel se juxtaposent les formes en séquences rythmiques. Ces lignes qui émergent du labeur des

3

Sonate pour gris, non daté
Eau-forte et pointe sèche, 9/10
35,9 x 25 cm



papiers laminés, quelle fonction Gaucher cherchait-il à leur attribuer, alors qu'il réalisait ces deux gravures après l'expérience marquante des œuvres de Webern, entendues à l'occasion d'un concert à Paris ¹⁵, à l'automne 1962, et qui lui révéla une nouvelle spatialité, une façon de voir, d'entendre et de comprendre ¹⁶ qui changera le cours de sa vie ?

Le nouveau souffle qu'il donnera à son vocabulaire de l'abstraction, il le discernera dans la série des estampes intitulées justement *En hommage à Webern*, réalisées à la fin de l'été 1963 ¹⁷, et qui, toutes d'épuration et de clarté, allaient confirmer l'utilisation de la ligne dans la structuration de l'espace. « Une cellule se développant dans l'espace, prenant son expansion de façon naturelle ¹⁸ » : combien majeure fut pour lui cette réflexion au sujet de la musique de Webern ! Et combien les éléments formels, brefs et détachés, linéaires et croisés, en relief ou en creux de la série parcourent-ils ainsi l'espace, épousant un rythme à construire ! « J'avais finalement trouvé ce que je cherchais : dans la suite des trois, un passage de la symétrie à l'asymétrie où j'ai réussi à synthétiser tous les éléments ; à rassembler le rythme, la dynamique, la structure, l'espace, la durée ¹⁹... » Les lignes brisées (virtuelles) que dessinent ces signes sur la surface du papier tour à tour instaurent l'équilibre et tentent le déséquilibre : angles droits et diagonales imprègnent notre mémoire dans le va-et-vient de la répartition des petits carrés, des petits traits et des longs traits.

Ce que nous retenons d'emblée, c'est l'attachement de Gaucher aux œuvres de cette série, la signification avouée qu'elles conserveront pour lui plusieurs décennies plus tard. C'est par là qu'elles nous éclairent sur les thèmes qui ont depuis lors guidé sa production, sur les problématiques qui se sont entrecroisées au travers de ses réalisations, et aussi sur la genèse et la résurgence des questions probantes qui fondent son art.

Parmi ces questions, celle du « passage de la symétrie à l'asymétrie » demeurera centrale, car elle implique la notion de fonction rythmique que Gaucher continuera à privilégier dans son œuvre à venir. Nous y voyons le pivot des recherches de Gaucher autour d'un vocabulaire de plus en plus épuré, « une des clés ²⁰ », selon ses propres mots, qui l'ont suivi dans son travail. Rappelant la dichotomie de l'équilibre et du déséquilibre présente dans la série *En hommage à Webern*, nous y associons l'expérience de la perception des rythmes à l'intérieur d'une structure. Autant une œuvre de jeunesse, telle *Sonate pour gris*, une pointe sèche aux relents surréalistes, exprimait timidement le désir de Gaucher d'organiser la surface selon des axes rectilignes, légèrement décentrés, ponctués de repères délicats (petits carrés, rectangles ou autres signes), autant les nouvelles œuvres de « maturité ²¹ », depuis les *Webern*, inscrivent-elles des notations formelles, parfois colorées, dans une structure-champ.

Joués sur le champ blanc de la feuille de l'estampe, ces éléments dynamiques seront rapidement remplacés par des éléments énergétiques joués sur un champ coloré. *Espace activé*, une impression en relief, de 1964, aurait « ramené » Gaucher « directement à la peinture », parce qu'il avait « besoin de champs colorés, d'ouvrir de nouvelles possibilités, de développer [son] vocabulaire ²² ». Retourner à la peinture, réintroduire la couleur, mais résolument « développer [son] vocabulaire » : la ligne devenue couleur génère ses potentialités en tant qu'événement énergétique sur un champ, lui-même activé par la couleur. *Espace activé* nous conduit à *Espace étranger*, de 1965, de la série des *Danses carrées*, de 1964-1965, et *Point-contrepoint*, également de 1965, « dernier relief avant de vendre [sa] grande presse ²³ », nous introduit à la série des *Signals / Silences*, de 1966-1967. Développant la « rythmique visuelle » des éléments-couleurs rigoureusement orchestrés en fonction des « antagonismes chromatiques ²⁴ » (et de la durée de leur perception), Gaucher élabore, selon un ordre symétrique, des espaces picturaux qui, irréductiblement, se libèrent des interventions systématiques pour devenir, avec la série des *Ragas*, de 1967, plus complexes en termes d'axes implicites d'asymétrie. Depuis *Point-contrepoint*, cette répartition des segments linéaires (appelés *signaux*) crée soit l'effet d'un vide dans l'axe central, soit l'effet contraire : d'une part, absence d'événements au centre du champ coloré, absence qui correspondrait, selon Gaucher, à la « plénitude d'être du champ ²⁵ » ; d'autre part, présence d'événements qui, pourrait-on déduire, activeraient une sorte de vide du champ énergétique, en soi une contradiction. La distribution des barres-couleurs sur les surfaces peintes évoluant, jusqu'en 1967, vers une plus grande finesse des rapports chromatiques entre ces signaux et le champ monochrome, Gaucher en nuance et en transforme l'expérience perceptive : de la dynamique angulaire des formats rhombiques des

Danses carrées, de la force d'expansion ou de contraction des champs colorés (ceinturés à gauche et à droite, ou en haut et en bas, par des bandes colorées) des *Signals / Silences*, vers l'énergie lente des *Ragas*, le vertige qu'elles induisent — des « états d'esprit ²⁶ », disait Gaucher à leur sujet.

Paradoxalement, c'est à travers la série des huit lithographies intitulées *Transitions*, réalisées en 1967 à partir de centaines de dessins au crayon de mine, que nous percevons davantage la nécessité ressentie par Gaucher d'explorer plus avant la « plénitude » du champ que ses « mutations rythmiques » lui avaient jusqu'alors révélée. Un principe formulé en 1928 par le peintre Josef Albers nous permet d'envisager la problématique qui s'inscrit au cœur de ces huit estampes de Gaucher : « Un élément plus un autre élément doivent, outre la somme qui en résulte, donner naissance à au moins un rapport nouveau entre ces deux éléments ²⁷. » Ainsi, dans ces lithographies, les lignes viennent habiter la blancheur du papier de leurs tonalités subtiles, qui vont du noir au gris très pâle, et moduler les surfaces selon des axes variables (de la symétrie à l'asymétrie). Le jeu des relations entre ces segments horizontaux, qui vont jusqu'à s'estomper sous notre regard scrutateur, nous engage à recréer les tensions qui s'y introduisent du fait de leur emplacement. Encore ici — comme dans les *Webern* — l'équilibre et le déséquilibre composent l'ambiguïté de l'espace, comme si la structure nous échappait, mais pas tout à fait. Et Gaucher d'y spécifier la « transition de limites statiques à une chose libre ²⁸ », « l'expansion de la surface au delà des paramètres »; d'y associer l'idée de « non-impact », de « non-physicalité » et de « dématérialisation de l'œuvre ²⁹ ». Nous y distinguons le parcours obligé qui préparera les espaces de silence des *Tableaux gris*.

Ces *Tableaux gris* qui déploient leur magnificence au sein du processus évolutif de Gaucher, ne sont pas que *tableaux*, ne sont pas que *gris*. « Ma peinture existe entre le blocage et l'obligatoire ³⁰ », affirmait Gaucher, et nous ne pouvons qu'admettre que cet « obligatoire » a été atteint dans sa plus pure expression entre décembre 1967 et octobre 1969, alors que Gaucher réalisait les œuvres de cette série. Des traits infimes (du blanc au gris), sur des surfaces monochromes (gris-vert, gris-bleu, gris-mauve, gris-gris etc.), ou plutôt des surfaces monochromes transpercées de traits infimes, matérialisent le doute que suscite notre expérience de ces œuvres éthérées. Car si ces surfaces grises représentent encore des « champs d'énergie ³¹ », au même titre que les coloris saturés des séries précédentes, elles opèrent la métamorphose des sensations, des « états émotionnels ³² » du fait même du choix de Gaucher de la *couleur* grise (Gaucher disait que le gris « contient toutes les couleurs et tous les états émotionnels »). « Expérience colorée implicite » donc, « expérience subliminale », « participation créatrice du spectateur ³³ », ajoutera Gaucher,



80
Jericho: A Variation, 1978
Acrylique sur toile
282 x 487,7 cm



37
SA-5, 1985
Crayon de cire sur papier
aquarelle Arches
56,5 x 76,5 cm



39
Non titré, 1985
Acrylique sur carton
aquarelle Arches
57,5 x 76,3 cm

ces gris monochromes sont comme un voile posé par nécessité sur le vide de la toile, un voile qui masquerait finement ces percées linéaires vibrant selon une arhythmie tout aussi nécessaire.

Plus d'une fois, Gaucher énoncera la filiation entre les *Webern*, les *Transitions* et les *Tableaux gris*. Plus d'une fois, l'écho des segments linéaires sur le vide du champ nous conviera à l'expérience fondatrice de l'œuvre de Gaucher, celle de la « rythmique comme essence universelle ³⁴ ». À la fin de 1969, Gaucher « [comprit] qu'il n'était plus possible – avec les mêmes moyens – de contribuer de façon significative à l'élaboration de cette œuvre ». La série des *Tableaux gris* correspondait à un « aboutissement », et il lui fallait accomplir « la rupture totale ³⁵ ».

Dans sa volonté inaltérable « d'arriver à ce qu'il y a d'essentiel ³⁶ », Gaucher accomplit une nouvelle « transition » qui allait marquer de son empreinte son œuvre pictural de la décennie nouvelle. Une analogie évoquée par Gilles Deleuze nous indique la voie empruntée par Gaucher dans la recherche « d'une nouvelle formulation à [son] discours ³⁷ »; elle nous rappelle également à la mémoire cette exultation que provoqueront les prochaines réalisations de cette période : la « têtue géométrie » doit « elle-même passer par la catastrophe, pour que montent les couleurs, pour que la terre monte vers le soleil ³⁸ ». *Rouge, bleu, vert*, de 1971, qui se construit dans l'interaction des lignes et des couleurs, nous offre la délicate présence des lignes horizontales blanches continues et des tonalités subtiles de couleurs qui s'articulent en bandes successives. Et nous pourrions peut-être parler de la *têtue ligne* qui dynamisera les surfaces jusqu'en 1973, et que Gaucher remplacera peu à peu, « en tant qu'élément primordial ³⁹ », par la bande horizontale : ces bandes horizontales de couleur pure (à partir de 1973) où s'exercent alors les tensions chromatiques plus franches, où l'effet *hard edge* est plus percutant, et où le *tableau* s'affirme davantage comme tableau dans « l'expérience de la structure / couleur ⁴⁰ ». De l'asymétrie à la symétrie (1971-1974), de la symétrie à l'asymétrie (1974-1976), ces œuvres moduleront la gamme des couleurs que Gaucher aimait pouvoir « étudier », « comprendre » et « sentir ⁴¹ ». Elles maintiendront la rythmique des tensions horizontales et verticales, et, en 1975, ce sera l'introduction de la diagonale explicite dans *2 Bruns – 2 Grís* qui confirmera pour Gaucher les assises de cette problématique – inhérente à son œuvre depuis les *Webern* –, et qui dès lors se complexifiera. Avec ses triangles tronqués irréguliers qui tranchent sur les surfaces rectangulaires, avec ses rapports structurels de diagonales et de verticales, avec ses énergies chromatiques sombres ou éclatantes, la série des *Jéricho* témoignera de la clarté et de la rigueur de ce cycle mouvant que trace l'œuvre de Gaucher – cycle interrompu et approfondi à travers les périodes, les séries et les médiums.

La diagonale comme « fondement essentiel de l'œuvre ⁴² » de Gaucher traversera de nouveau le champ spatial, cette fois celui de la feuille blanche de l'estampe. La série des pointes sèches intitulées *Phase I, Phase II et Phase III*, de 1981, opérera la véritable transition qui établira le leitmotiv des œuvres picturales des années 1980 et du début des années 1990. Œuvres phares, quintessence de l'expression du langage formel, ces estampes rendent compte de l'ultime possibilité de signification, pour Gaucher, de l'épuration de son vocabulaire. Vecteur oblique qui scinde l'espace, la ligne se prête à notre perception tout autant que l'espace vierge qu'elle vient activer. Volatile par sa précarité apparente, elle semble elle aussi fendre l'espace, interrompre la quiétude du vide. Nous ne sommes pas loin des effets réversibles d'espaces définis par les tensions et la rythmique de leurs composantes. Aucun axe central n'invite notre regard : l'asymétrie persistante nourrit ce regard suffisamment pour susciter l'ambiguïté et pénétrer notre imaginaire.

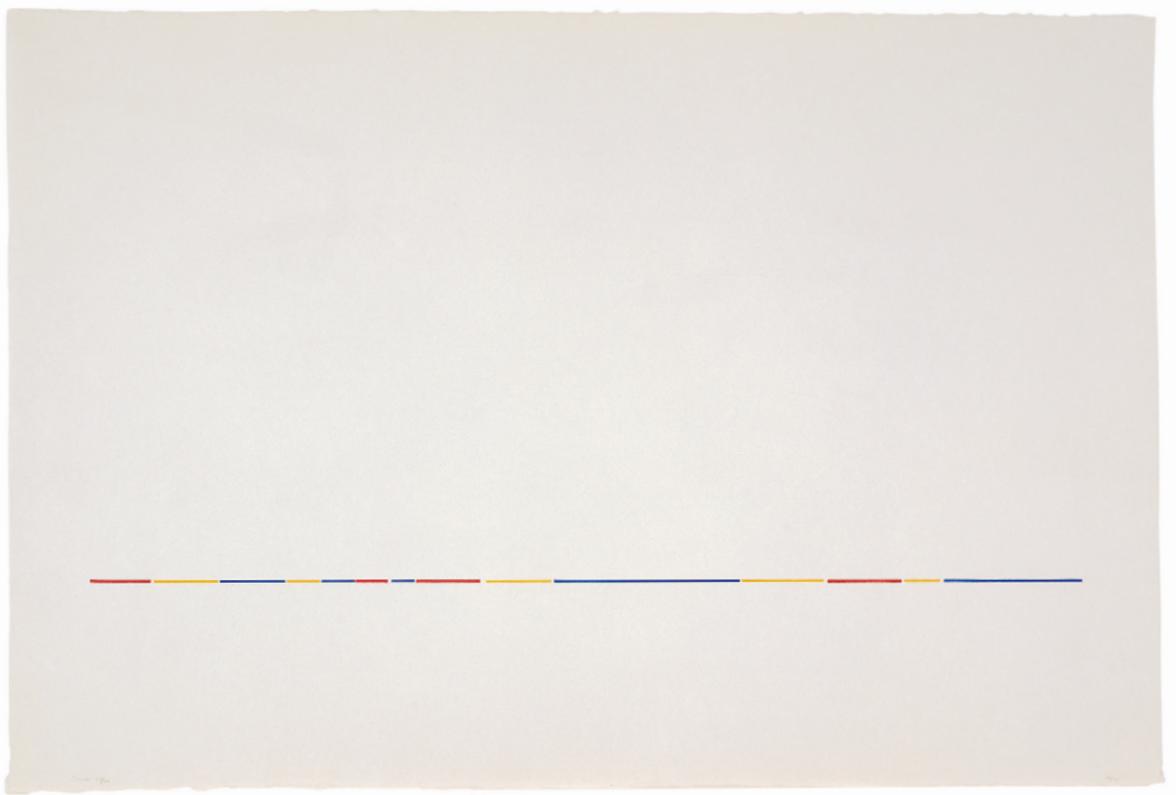
La récurrence de la ligne – signifiante et explicite dans les séries *Transitions et Phases* – nous apparaît aussi probante lorsqu'elle naît, implicite, du « rapport nouveau » entre les éléments dont parlait Albers. Élément du vocabulaire de l'abstraction de Gaucher, la ligne ne peut être envisagée qu'au diapason de ses exigences et de sa quête absolue de la rythmique : « Mon œuvre est né par processus empirique. Je remets continuellement en question mon travail, et toujours je repars à zéro ⁴³. » C'est dire la reformulation constante de son discours, la recherche du langage plastique le plus adapté à sa vision, la transformation de son œuvre et de son expérience. Les *Phases* amèneront Gaucher à pousser plus avant ses propositions au regard des relations énergétiques entre forme, couleur et ligne : la *ligne* comme élément graphique dynamisant l'espace, dans le dessin *SA-5*, de 1985, mais aussi la conception d'un *espace linéaire*, si l'on peut dire, telle cette bande centrale oblique, de la blancheur de son support papier, accentuant la pulsation des bandes diagonales adjacentes, peintes à l'acrylique, dans le *Non titré*, également de 1985. Une lithographie intitulée *Fente*, de 1986, devient à cet effet exemplaire de la pertinence, pour Gaucher, de laisser poindre cet espace (négatif) entre les formes, de la nécessité pour lui de *percevoir* cet espace ténu, contraint dans l'étau des plans monochromes.

« Un tableau est peint parce que j'ai besoin de le voir ⁴⁴ », dira Gaucher en 1988, vers la fin d'une décennie particulièrement marquée par l'enchevêtrement de séries d'œuvres sur papier et d'œuvres picturales. Qu'avait à *voir* Gaucher dans ses tableaux appelés les *Carrés*, de 1983-1986, ou encore dans ses *Tableaux foncés*, de 1986-1988, et enfin dans ses *Tableaux pâles* qu'il réalisait alors ? Problématique à élucider ? Certes pas. Il ne dépend que de *notre* perception que les œuvres de ces séries nous apparaissent désormais sous l'angle de ces arêtes si ténues,

jouant de l'invisible, entre les plans de couleur magistralement orchestrés, dans les nuances les plus précises. À la manière d'une rythmique se perpétuant dans l'espace, la diagonale ponctue les surfaces de ses inclinaisons subtilement variées, créant ces légers désaccords qui nous retiennent. Les couleurs sombres ou pâles nous sont offertes dans l'envergure de leur déploiement (de plus en plus latéral), et les lieux de passage, en filigrane, d'une tonalité à l'autre, nous subjuguent parce qu'insaisissables.

« La lumière est ce qu'il faut révéler, c'est le travail premier et principal de la peinture ⁴⁵ », écrivait Kazimir Malevitch au début du siècle dernier, et elle aura été pour Gaucher sa préoccupation principale dans ses *Tableaux pâles*, de 1988-1992. Cette lumière qui transparait dans la « rythmique de la couleur ⁴⁶ », il en fera sa quête dans la série des impressions sur bois de fil intitulées *Trinôme*, de 1996, elles-mêmes issues de « toute la recherche sur la lumière que permet l'impression sur bois de fil entreprise depuis (l'estampe) *Silences* ⁴⁷ », également de 1996. Les *Trinôme* composent néanmoins une série charnière pour la relance du « discours » de Gaucher sur la structure. Ces variantes de l'horizontal et du vertical sont significatives pour nous, comme si Gaucher cherchait à rompre leur rapport; significatifs aussi, cet équilibre-déséquilibre des masses, ces pleins, ces vides, et toujours, cet espace interstitiel entre les formes géométriques fragmentées. Ici, la déconstruction de la forme magnifie la riche translucidité des surfaces, cependant que la sensualité des tons est circonscrite, en rapport avec un schéma structurel ouvert. C'est l'osmose de la couleur avec la structure qui aura sa résonance nouvelle dans les œuvres picturales à venir : *5 Bleus*, de 1996-1997, est couleur-ligne transmuée dans l'espace de perception ⁴⁸; *Jaune, bleu, rouge IV*, de 1999, le dernier tableau de Gaucher ⁴⁹, est couleur-asymétrie comprise dans l'expression de sa nécessité. L'une et l'autre auront parachevé le cycle d'une pratique picturale sans compromis, celle du « peintre face à lui-même ⁵⁰ ». Gaucher nous en convainc.

À l'exemple de Josef Albers, Gaucher aura compris que « la résolution toujours recommencée de nos problèmes ⁵¹ » pouvait être tributaire du recours au papier de couleur, découpé, collé, assemblé. À partir de 1998, Gaucher réalisera des collages de carrés, de rectangles, de lignes d'acrylique de couleur pure. Au travers de ces œuvres, il réalisera le geste qui porte à son paroxysme l'intervention sur la page blanche, le geste qui laisse béant encore l'espace du vide, pour y inscrire quelques traces rythmiques de la couleur. Avec la gravure sur bois *Traces*, de 1999, issue de ces collages sans nom, la ligne est pure lumière. Avec *Sans titre*, de 2000, la ligne est devenue silence.



57
Traces, 1999
Gravure sur bois, technique
japonaise Ukiyo-e, sur papiers
Moriki laminés
63,5 x 94 cm

- 1 Plusieurs auteurs ont évoqué la notion de « silence » au regard de l'œuvre de Gaucher, et plus particulièrement de la série des *Tableaux gris*. Nous retenons cette phrase de Gaucher qui réfère à l'expérience du spectateur de l'œuvre unique, ou d'un ensemble d'œuvres : « De plus en plus, je préfère le murmure au cri, car lorsqu'il s'élevé dans le silence, il prend une dimension et devient alors vraiment présence. » Cité par Normand Thériault, « Gaucher : prélude à une exposition », *La Presse* (4 janv. 1969), p. 36.
- 2 Edgar Degas, cité par Jill Devonyar et Richard Kendall dans *Degas and the Dance*, New York, Harry N. Abrams, 2002, p. 231.
- 3 Entrevue avec Yves Gaucher, émission *Cargo Express*, CBC, Toronto, le 26 avril 1993.
- 4 Entrevue avec Yves Gaucher réalisée par Christiane Suzor, émission animée par Winston McQuaid, Société Radio-Canada, Montréal, 1999.
- 5 « Une *perspective*, à mon avis, se révèle l'occasion la plus efficace pour témoigner les lignes et les forces essentielles de l'évolution de l'œuvre. Le mot est explicite : c'est un point de vue, ... à une certaine distance, ... dans une position donnée. » Tiré du texte inédit d'une rencontre avec Yves Gaucher intitulée : « Commentaires de Yves Gaucher à propos de l'exposition "Perspective 1963-1976" au Musée d'art contemporain », Montréal, le 27 octobre 1976. Extraits reproduits dans *Parachute*, n° 5 (hiver 1976), p. 34.
- 6 *Sans titre*, 2000. Gravure sur bois, technique japonaise Ukiyo-e.
- 7 Entrevue réalisée par Christiane Suzor citée à la note 4.
- 8 Gaucher affirme, en 1965, que la gravure lui aura permis de développer sa « vision picturale ». Voir à ce sujet l'entrevue d'Yves Gaucher réalisée par May Ebbitt Cutler, « Yves Gaucher », *Canadian Art*, vol. 22, n° 4 (sept-oct. 1965), p. 27. (Notre traduction)
- 9 Yves Gaucher, cité par John Bentley Mays, dans « The Welcome Return of Yves Gaucher », *The Globe and Mail* (9 mars 1985), p. 15. (Notre traduction.)
- 10 Tiré d'une conférence prononcée en anglais par Yves Gaucher, « Yves Gaucher. Meet the Artist », au Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa, le 17 janvier 1999.
- 11 Yves Gaucher, cité par Gaston Roberge dans *Autour de Yves Gaucher*, Québec, Le Loup de Gouttière, 1996, p. 28.
- 12 Gaucher lui-même dit : « Les formes ont perdu leur côté minéral », dans sa causerie intitulée « De Webern aux Hommages à Webern », prononcée à l'occasion d'une *Rencontre entre arts visuels et musique* au Musée du Québec, le 3 avril 1996, à Québec. Voir p. 65 dans le présent catalogue. François Morel fit également, à cette occasion, un exposé intitulé « En hommage à Webern ». François-Marc Gagnon parle de « formes légèrement biomorphiques » dans « Panorama de la gravure québécoise des années 1958-1965 », *Vie des Arts*, vol. 22, n° 90 (printemps 1978), texte anglais p. 87-88, p. 28.
- 13 Causerie de Gaucher citée à la note précédente.
- 14 *Ibid.*
- 15 Voir le texte de Jean-Jacques Nattiez, « Webern / Gaucher : l'ébranlement », voir p. 47 dans le présent catalogue.
- 16 Causerie de Gaucher citée à la note 12.
- 17 Cette période précise est spécifiée par Thérèse Dion, dans *Ascension de trois artistes canadiens sur le marché de l'art : Jack Bush, Yves Gaucher, David Rabinowitch*, 1976, Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures en vue de l'obtention de la Maîtrise ès Arts (histoire de l'art), Faculté des arts et des sciences, Université de Montréal, p. 109.
- 18 Causerie de Gaucher citée à la note 12.
- 19 Yves Gaucher, cité par Gaston Roberge, *op. cit.* n. 11, p. 56.
- 20 Yves Gaucher, dans « Commentaires de Yves Gaucher... », *art. cit.* n. 5.
- 21 Yves Gaucher, cité par Gaston Roberge, *op. cit.* n. 11, p. 56 : « Les Webern, c'était le grand départ. Ma première œuvre de maturité. »
- 22 *Ibid.*, p. 64.
- 23 *Ibid.*, p. 66.
- 24 Expressions tirées d'un texte anglais d'Yves Gaucher intitulé « Rhythm love rhythm life rhythm », publié à l'occasion de l'exposition *Yves Gaucher* à la Martha Jackson Gallery, New York, 1966 (notre traduction). Voir à ce sujet la traduction d'un texte d'Yves Gaucher dans Jacques Folch, « Yves Gaucher », *Vie des Arts*, n° 41 (hiver 1965/1966), p. 42. Repris en français par Roald Nasgaard, dans *Yves Gaucher: A Fifteen-Year Perspective = Une perspective de quinze ans 1963-1978*, [Toronto], Art Gallery of Ontario, 1979, p. 46-47.
- 25 Cité par Bernard Teyssède dans sa conférence intitulée « Coloris et structures chez deux peintres contemporains de Montréal : Guido Molinari et Yves Gaucher », au Musée d'art contemporain, Montréal, le 22 novembre 1967. Extraits reproduits dans *Ateliers*, vol. 5, n° 3 (11 nov. 1976-6 janv. 1977), Ministère des Affaires culturelles, Musée d'art contemporain, p. 1-3.
- 26 Yves Gaucher, cité par Carol Zemel dans « Yves Gaucher », *Artscanada*, vol. 24, nos 6/7, livr. 109/110 (juin/juill. 1967), p. 2.
- 27 Josef Albers, « Josef Albers : enseignement de la forme en atelier », revue du Bauhaus sur la mise en forme, Dessau, seconde année, cahier 2/3, 1928. Cité par Eugen Gomringer, dans *Josef Albers. Son œuvre et sa contribution à la figuration visuelle au cours du XX^e siècle*, Paris, Dessain et Tolra, 1972, p. 48.

- 28 Yves Gaucher, cité par Roald Nasgaard, *op. cit.* n. 24, p. 74. Repris dans Michel Martin, *Yves Gaucher. Récurrences*, Québec, Musée du Québec, 1999, p. 16.
- 29 Yves Gaucher, cité par Normand Thériault, dans « Yves Gaucher. The Last Picture Shown », *Parachute*, n° 6 (printemps 1977), p. 39.
- 30 Yves Gaucher, cité par Normand Thériault, *art. cit.* n. 29, p. 40.
- 31 L'expression est tirée de la conférence de Bernard Teyssède citée à la note 25.
- 32 Yves Gaucher, cité par David Silcox, dans « Yves Gaucher », *Studio International*, vol. 177, n° 908 (févr. 1969), p. 77. (Notre traduction.)
- 33 Yves Gaucher, cité par Normand Thériault, *art. cit.* n. 29, p. 39.
- 34 « 1961. Prise de conscience de la rythmique comme essence universelle (philosophie hindoue, etc.), la rythmique étant définie en tant que ré-occurrence d'éléments dans le temps (et toutes connotations cosmiques, physiques, cycliques, etc.), de là la prise de conscience de la durée d'une œuvre (1963). » Yves Gaucher, cité par Normand Thériault, *art. cit.* n. 29, p. 38.
- 35 Yves Gaucher, cité par Normand Thériault, *art. cit.* n. 29, p. 39. En 1969, Gaucher réalise un tableau de 9 pieds par 15 intitulé *R-69* avec « l'intention spécifique d'exploser [sa] prémisse formelle ». Relevé dans « Commentaires de Yves Gaucher... », *art. cit.* n. 5.
- 36 Entrevue à l'émission *Cargo Express* citée à la note 3.
- 37 Yves Gaucher, dans « Commentaires de Yves Gaucher... », *art. cit.* n. 5.
- 38 Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Éditions de la différence, collection « La Vue le Texte » dirigée par Harry Jancovici, 1981, p. 73.
- 39 Yves Gaucher, cité par Normand Thériault, *art. cit.* n. 29, p. 39.
- 40 *Ibid.*
- 41 Entrevue réalisée par Christiane Suzor citée à la note 4.
- 42 Yves Gaucher, dans « Commentaires de Yves Gaucher... », *art. cit.* n. 5.
- 43 Yves Gaucher, cité par Normand Thériault, *art. cit.* n. 29, p. 40.
- 44 Entrevue avec Yves Gaucher réalisée par Monica Merinat, CBC, Toronto, le 9 mars 1988.
- 45 K. S. Malevitch, *La Lumière et la Couleur, Textes inédits de 1918 à 1926*, traduits du russe par Jean-Claude Marcadé et Sylviane Siger, Lausanne, Éditions de l'Âge d'homme, 1981, p. 64.
- 46 L'expression est d'Yves Gaucher, cité par Claire Gravel dans « Yves Gaucher, peintre de l'abstraction : "Peindre, c'est dire les choses le plus profondément possible." » *Le Devoir* (29 mars 1990), p. C-11.
- 47 Yves Gaucher, cité par Gaston Roberge, *op. cit.* n. 11, p. 78.
- 48 « ...comme si j'avais retiré les lignes de mes tableaux anciens et les avais mises sur le mur en plus grande dimension... » Yves Gaucher en entrevue à l'émission « Tout pour la musique », Radio-Canada, 1^{er} mai 1996.
- 49 Voir, au sujet des versions précédentes de l'œuvre, Michel Martin, *op. cit.* n. 28, p. 20.
- 50 Yves Gaucher, cité par Claire Gravel, *art. cit.* n. 46.
- 51 Josef Albers, *L'Interaction des couleurs*, traduit de l'américain par Claude Gilbert, [Paris], Librairie Hachette, 1974, p. 26. Dès 1963, Gaucher acquiert une copie de l'édition originale anglaise de *L'Interaction des couleurs* de Josef Albers.
- Sandra Grant Marchand est conservatrice au Musée d'art contemporain de Montréal depuis 1978. Elle a conçu et réalisé plusieurs expositions d'envergure dont *British Now : sculpture et autres dessins*, en 1988; *La Collection : Tableau inaugural* (coauteure), en 1992; *Alfred Pellin, une rétrospective* (coauteure), en 1993; *Molinari, une rétrospective*, en 1995; *Culbutes. Œuvre d'impertinence* (coauteure), en 1999, et *Métamorphoses et clonage*, en 2001. Elle a également été commissaire, entre autres, des expositions *Déclaration*, de Jana Sterbak, en 1994; *Osmose*, de Char Davis, en 1995; *Kim Adams*, en 1996; *Trevor Gould : Poser pour le public; Eleanor Bond*, en 1998; *Eulàlia Valldosera*, en 1999; *André Martin. Mes modèles-Autoportrait*, en 2000; *BGL. À l'abri des arbres*, en 2001, et *Nadine Norman. Je suis disponible. Et vous ?*, en 2002.



Bois de *Sans titre*, 2000

**UN GRAVEUR
ATYPIQUE**

Danielle Blouin

*Une imperfection qui n'est pas tout entière
imparfaite, et qui a la perfection pour idéal,
doit passer par une perpétuelle réalisation*¹.

RABINDRANĀTH TAGORE, *Sāghanā*

S'il est une première observation que l'on peut faire sur l'œuvre gravé d'Yves Gaucher, elle concerne l'usage insolite des techniques d'impression qui caractérise l'ensemble de sa production. La terminologie habituellement employée pour la nomenclature des procédés d'impression devient obsolète dès que l'on porte un œil attentif à ses œuvres. Cette dimension non négligeable est révélatrice de la singularité du regard et de la démarche de l'artiste. Gaucher, à la manière d'un autodidacte passionné, développe intuitivement ses outils et ses méthodes de travail en gravure pour transmettre avec le plus d'acuité possible l'unicité de son propos.

Les œuvres produites à l'époque où il fréquentait les ateliers de l'École des beaux-arts de Montréal, animés par Albert Dumouchel (1957-1960), apparaissent essentiellement comme des exercices préparatoires propres à un apprentissage traditionnel des techniques d'impression. Toutefois, l'iconographie paysagiste des premières eaux-fortes et pointes sèches de cette époque évoque déjà l'approche spatiale que Gaucher adoptera dans les œuvres à venir. Lors d'une entrevue réalisée beaucoup plus tard², l'artiste confiait avoir détruit une série de tableaux représentant des oiseaux, des poissons, des natures mortes et des paysages produits au cours de ces années. Mais s'il a fait subir un mauvais sort à ces tableaux, il a en revanche épargné et conservé les petites gravures auxquelles, avec le recul des années, il confèrera une valeur fondatrice dans l'évolution de son œuvre.

Avec *Non titré*, une pointe sèche de 1958, et l'eau-forte *Non titré* de 1959, Gaucher aborde de façon assez timide la matérialité spatiale de la gravure. L'inscription du dessin, dans les deux cas, ne procède pas de la même méthode. Cette distinction d'apparence anodine annonce pourtant les choix futurs de l'artiste. La pointe sèche offre un rapport direct à la matrice de cuivre, puisque le dessin se réalise en interaction avec la résistance du matériau, ce qui donne au trait son aspect feutré caractéristique après impression. Gaucher va délaisser cette technique plus propice au dessin jusqu'en 1981, quand il produira la série *Phases*. Par contre, le dessin réalisé à l'eau-forte ne rencontre aucune résistance lors de son exécution, car il s'agit de dégager graphiquement le



9

Lux, 1961

Eau-forte sur papier Arches, 5/20
65,6 x 49,8 cm

vernis dont est enduite la plaque de cuivre, laissant à l'acide nitrique le soin de ronger le métal mis à nu. Le trait résultant du travail à l'eau-forte présente donc, lors de l'impression sur papier, l'épaisseur matérielle et visuelle de son tracé, puisque l'encre prend la place du métal corrodé. Cet attribut caractéristique de la gravure à l'eau-forte, Gaucher va en faire l'une des composantes majeures de son exploration future.

C'est par la lecture de l'indéniable trace physique de l'empreinte de la matrice que s'amorcent le premier contact avec l'œuvre et l'expérience sensible qui s'en suit : paradoxale légèreté du papier en contact avec les inscriptions de plus en plus volumineuses qui s'accumulent sur le support d'impression. La série des gravures réalisées en 1960 témoigne de cette recherche dans l'épaississement des matières. On perçoit, avec *Quadrène* et *Nocturne*, ce désir d'aller plus loin dans les procédés traditionnels de morsure : par le noircissement au trait et à l'aquatinte, Gaucher grave la totalité de la surface sans laisser de réserves pour les plans lumineux. L'eau-forte *Lux* (1961) sera un point de jonction dans cette exploration, car elle marque la prise de conscience des propriétés volumétriques du relief et de l'épaisseur de la matrice d'impression, ainsi que celles de l'empreinte que cette dernière transfère sur papier. Gaucher procède par l'addition et la superposition d'un réseau de lignes afin d'obtenir une densité modulée dans l'empâtement des creux, donnant ainsi une profondeur additionnelle à l'espace coloré. Avec l'action du brunissage et les

interventions au grattoir sur la plaque, c'est le retour à la lumière d'origine contenue sur la surface lisse et plane. On peut reconnaître une certaine parenté entre ce traitement mécanique de la projection en diagonale de la lumière de *Lux* et ce qu'a fait Rembrandt dans sa gravure *Docteur Faustus* (1652). On sait qu'à cette époque, Gaucher s'intéressait à l'œuvre des maîtres de l'estampe³, tels Dürer, Goya et Villon qui avaient poursuivi une recherche analogue⁴.

Voir est le sujet

Les estampes *État de Quadrène II* (1960) et *Les Crachats de Napoléon* (1960) marquent une étape décisive dans la carrière de graveur de Gaucher. Jusqu'alors, il s'en était tenu aux conventions du métier pour comprendre les limites physiques du médium. L'empreinte matérielle de la matrice obtenue par réduction à l'eau-forte confinait visuellement l'efficacité de ses images, il trouvait ces résultats insatisfaisants. L'ajout de matériaux divers comme la peinture de zinc qui, en se solidifiant, augmente la dénivellation et accentue la gaufre du papier, va lui ouvrir de nouvelles voies. Cette audace n'est pas seulement technique; elle confirme l'autonomie des intuitions de l'artiste et témoigne d'un affranchissement certain des règles du métier. Qualifiée de « crachats de Napoléon » par Dumouchel, cette bizarrerie en creux maintenant devenue relief sur papier va au delà du matérialisme habituellement recherché en gravure. C'est d'une matière structurable et structurante dont il est question, et non de sa représentation; de l'entité spatiale qu'elle occupe dans le champ visuel du papier. *État de Quadrène II* (1960) est à peu de chose près une représentation métaphorique de ce déblocage formel. Ayant constaté qu'à l'impression de *Quadrène*, l'interstice entre les deux plaques créait un espace blanc en relief, Gaucher décida de ronger à l'acide la plaque d'un bord à l'autre : « J'y étais⁵ », dira-t-il. Le radicalisme du geste est celui du franchissement conceptuel, celui de l'abandon du support d'une image illusionniste au profit de l'authenticité de la matérialité de l'objet gravé qui devient, ce faisant, le sujet même de l'œuvre.

C'est à cette époque que Gaucher fait l'acquisition d'une presse et quitte les ateliers de l'École des beaux-arts. S'amorce alors une exploration intensive en solitaire. Le titre des gravures *Ligne, Surface, Volume 1* et *2* (1961) est sans équivoque. Gaucher tente de circonscrire concrètement dans un même espace ces trois unités de mesure spatiale. Le plan de surface, une plaque martelée jusqu'à la déchirure, soutient le volume de l'agrégat central composé lui aussi de cuivre travaillé sur l'enclume; lors de l'impression, l'importante dénivellation de cet échafaudage marque à sa périphérie le papier d'une forme de bourrelet blanc. Une ligne à la pointe sèche cerne le tout. Ces premiers essais significatifs, tant par le choix du titre que par la technique employée,



6
État de Quadrène II, 1960
Gravure en creux sur papier
BFK Rives, état
32,7 x 50,2 cm

7
Les Crachats de Napoléon, 1960
Gravure en creux sur
papier Arches, éd. de 2
33,2 x 24,3 cm

11
Ligne, Surface, Volume 2, 1961
Eau-forte et cuivre martelé sur
papiers Arches laminés, 1/25
50,2 x 34 cm



n'ont pas entièrement rompu avec les conventions de l'estampe. C'est avec *Asagao* (1961) que l'abandon des marges devient définitif, conférant ainsi à l'œuvre la plénitude spatiale qu'elle exige. Le champ visuel de la feuille est dorénavant considéré comme un élément actif de l'image, plus près de la notion du tableau que de celle de l'estampe. L'autre innovation qui aura une incidence importante pour la suite de l'œuvre, et qui évoluera selon les besoins, est l'apparition des « papiers laminés ». On sait qu'en 1960, l'approvisionnement en papiers de qualité pour la réalisation d'estampes restait très limité⁶. L'offre étant conditionnée par la demande, le grammage de la majorité des papiers que l'on pouvait se procurer répondait à une tension « raisonnable » pour le passage sous presse, ce qui correspondait aux besoins de l'époque. C'est en superposant et en collant deux feuilles de papier que Gaucher a résolu le problème et qu'il a pu ainsi accroître physiquement le volume de la charge imprimée. Cette « invention » n'a pas seulement une importance technique. Gaucher allait entreprendre une exploration esthétique dans l'utilisation de cette approche pour la suite de ses œuvres, et ce, jusqu'à la fin.

Amateur de musique, Yves Gaucher échange en 1961, avec le compositeur François Morel, quelques disques de jazz contre un enregistrement récent de l'œuvre intégrale d'Anton Webern dirigée par Robert Craft⁷. Il reconnaît en cette musique la forme synthétique qu'il recherche pour son propre langage visuel. Déjà manifeste dans *Asagao*, on retrouve aussi avec *Naka* (1962) et *Sgana* (1962) ce choix d'une épuration graduelle de la forme. Lors d'une visite à

l'atelier de Gaucher, Morel⁸ voit un état final de *Sgana* en cours de réalisation. Seuls les plans de couleur apparaissent. Lors d'une seconde visite, une semaine plus tard, une ligne droite verticale s'est imposée à l'équilibre de la pièce. L'affirmation de cette ligne droite, gravée dans la surface plane du linoléum, est révélatrice de la recherche de stabilité de plus en plus vertigineuse des éléments formels mis en tension par l'asymétrie de l'image. Ce jeu dynamique des concepts de symétrie et d'asymétrie se fait d'ailleurs de plus en plus présent dans le travail de Gaucher. Au même moment, une bourse du Conseil des Arts du Canada lui permet de transformer et d'agrandir la surface du lit de sa presse et, par le fait même, le format de ses gravures.

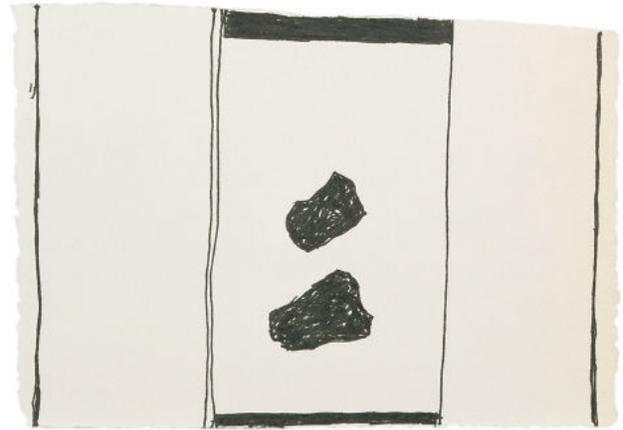
Pour Gaucher, il existe deux types d'estampes : celles que l'on consulte à portée de l'œil et que l'on manipule; et celles qui, accrochées au mur, « tiennent le coup » visuellement à distance. C'est à cette deuxième catégorie que *Par un beau clair de froid – À Maurice Beaulieu* (1962) et *Sa* (1962) appartiennent. Elles figurent sans aucun doute parmi les plus grandes estampes exécutées à l'époque au Canada : 76 cm sur 108. Pour réaliser ces pièces, Gaucher délaisse le travail de façonnage à l'enclume et à la pâte à modeler acrylique pour retrouver le travail de perforation à l'acide déjà amorcé avec *État de Quadrène II*.

Ces gravures sont remarquables tant d'un point de vue esthétique que sur le plan technique. L'utilisation de la couleur, peu présente à cette époque⁹, est un projet en soi. L'encrage en creux et en surface de chacune des fragiles composantes de l'image dans une palette de 12 couleurs, ainsi que leur positionnement dans la page, constituent un véritable défi à l'édition. La luminosité exceptionnelle que conserve l'ensemble est due à la très grande qualité pigmentaire des encres choisies. En disposant librement les formes sur l'image, Gaucher complexifie leurs rapports dynamiques. Les vecteurs rythmiques qui animent l'espace visuel de la feuille prennent place, qu'ils soient asymétriques comme dans *Par un beau clair de froid – À Maurice Beaulieu*, ou symétriques comme dans *Sa*.

En 1962, Gaucher renouvelle l'expérience acoustique de Webern, mais à Paris cette fois, lorsqu'il assiste au concert du Domaine musical; il comprend alors que les « artifices » ne sont plus pour lui¹⁰. Son premier contact avec cette musique a été d'ordre intellectuel, la reproduction discographique amputant l'essentiel de l'expérience musicale, à savoir l'actualisation d'un art de l'espace et du temps dans un lieu donné. Cette compréhension par les sens, il essaie d'en recréer l'essentiel de l'émotion. N'ayant pas totalement rompu avec l'usage des cuivres martelés, il entreprend en parallèle de circonscrire visuellement ce « choc esthétique » dans une suite d'esquisses. Quotidiennement, durant une période de six mois, Gaucher consigne sur des papiers



Aji, 1963
Encre sur papier
15 x 13 cm

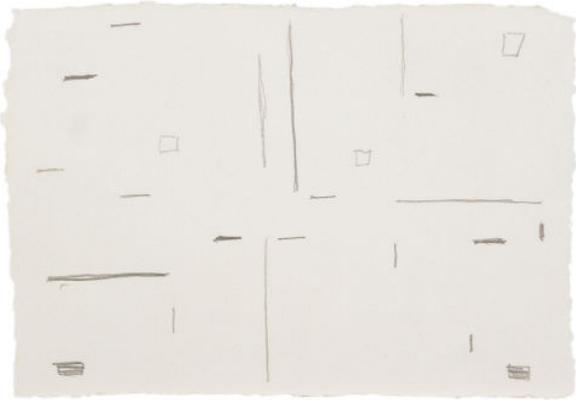


Houda, 1963
Encre sur papier
13 x 15 cm

de format carte postale plus d'une centaine de petits dessins à l'encre. Tout y est, l'ensemble apparaît tel un tableau synoptique de la genèse de ce qui suivra : *Aji* esquissé, les projets de *Sono* et de *Houda*, mais aussi le développement analytique de ce qui deviendra *En hommage à Webern*.

Espaces activés

Comme par effet d'un recentrage, les réalisations de cette époque semblent synthétiser une cristallisation soudaine de tous les moyens et de toutes les idées. L'usage des papiers laminés qui, jusqu'alors, n'avait pour fonction qu'un renforcement matériel, devient le substrat formel des gravures *Sono* (1963) et *Houda* (1963). Inspiré par la technique de la laque japonaise, Gaucher superpose et colle chacune des fines feuilles de papier oriental comme autant de plans structurant l'image. La couleur des unes, l'opalescence et la transparence des autres architecturent l'ensemble en suggérant, par le retrait de la feuille découpée ou réservée, la couleur du plan de dessous. En 1962, Gaucher avait déjà utilisé, pour réaliser *Sgana*, la surface unie du linoléum afin d'éliminer la cuvette du papier lors du passage sous presse. Dans ce cas, les ouvertures pratiquées dans la matière lui permettaient de disposer les plaques de cuivre martelé dans le but d'en soustraire le



En hommage à Webern, 1963
Graphite sur papier
11,2 x 16,2 cm

relief. Dans *Sono*, Gaucher exploite cet effet de gonflement du papier provoqué par la pression pour marquer le relief des trois formes blanches. Par ce procédé ingénieux, il assure en un seul passage sous presse la construction des masses colorées et des reliefs de cette œuvre peu commune.

Il est fascinant d'examiner les estampes de cette époque, puisqu'elles sont l'application d'une synthèse des connaissances pratiques et intuitives de l'artiste dans l'expression la plus libre de son art. Parallèlement à ces réalisations, Gaucher poursuit son processus d'épuration structurelle : les formes se schématisent, les traits émergent et ponctuent l'espace visuel de la feuille. Avec la suite d'estampes *En hommage à Webern* (1963), la dématérialisation atteint un point limite, et c'est davantage par l'expérience perceptive, plutôt que par la lecture signifiante du contenu, que le spectateur en prend conscience. Alors que la prégnance des choix plastiques des premières œuvres s'impose par la charge physique des reliefs, l'évanescence de la forme et des signaux exige maintenant une concentration de la part du spectateur. L'estampe *État de Quadrène II* avait déjà donné sa leçon de lumière avec ses effets d'empreintes concaves et convexes, ses subtiles traces d'oxydation du zinc ainsi que ses gaufrures laissées sur le papier. Pour maximiser la mise en valeur des reliefs des *Webern*, Gaucher choisit un papier japonais exceptionnel pour la qualité lumineuse de ses fibres : le Moriki¹¹. Le choix est important, puisque les signes y sont estampés à même cette matière captatrice de lumière. Seuls certains signaux sont rehaussés pour en ponctuer la tonalité et les graduelles résurgences dans l'espace lumineux. *Point-contrepoint* (1965) complète le cycle de ces estampes à la « physicalité limite », imprimant son signal, son étirement, sa séquence sur une sismographie régulière, comme pour nous en suggérer l'onde infinie. Gaucher délaisse alors le façonnage direct de ses estampes; il vend sa presse pour désormais se concentrer sur son œuvre peint.

La pratique artistique de la fin des années 1960 est marquée par une position philosophique et esthétique prônant la dématérialisation de l'objet d'art¹². Tout en se distanciant du radicalisme idéologique de ce courant artistique, Gaucher adopte, pour la conception de la série

de lithographies offset *Transitions* (1967), des notions analogues à celles qui caractérisent ces approches. Dans les œuvres de cette époque, le concept de temporalité devient la composante majeure : une expérience du temps dans son inscription formelle.

L'idée de la série et de la permutation potentielle de chacune des *Transitions* n'est pas sans évoquer la forme narrative du scénario visuel, alors très présent dans la problématique du livre d'artiste¹³. Œuvre de participation, l'assemblage sous une même couverture qui, en se dépliant, prend la forme d'un lutrin, favorise la manipulation et la monstration des œuvres en connivence avec les a priori du spectateur. Toujours curieux de pousser l'exploration dans le domaine de l'impression, Gaucher choisit un procédé commercial : la lithographie offset, de préférence aux méthodes plus traditionnelles de la gravure. Ce choix n'est pas étranger à la « sensibilité » esthétique de l'époque, mais il suggère surtout, par la légèreté visuelle de l'impression, une forme de disparition. Pour réaliser les dessins à l'origine de la série *Transitions*, Gaucher décide d'exploiter les divers degrés de dureté du crayon à mine de plomb pour inscrire d'un seul geste la densité de chacune des lignes. La subtilité des tonalités de gris de ces fines lignes étant difficilement reproductible en lithographie offset, Gaucher résout le problème en contournant les conventions techniques. Dans ce cas, le trait est considéré comme une masse de couleur de densité variable, mais dans son infinitésimal dénominateur graphique. C'est par l'emploi de trames « grisées » de pourcentages divers, une astuce de l'imprimeur montréalais Claus Unterberger, qu'il sera possible d'en rendre toute la qualité spatiale. L'expérience de la série *Transitions* : l'inscription de la plus simple expression d'une unité formelle dans le blanc de la page, son apparition / disparition selon l'intensité des gris, sa séquence dans son positionnement et le formidable pouvoir de concentration qu'elle active, prépare le terrain pour le cycle des *Tableaux gris*.

Progrès d'une ligne

Ce même pouvoir structurant de la ligne dans l'espace pictural, on va le retrouver dans la série des *Phases* (1981), brève période où Gaucher renoue avec la gravure. Il pousse l'audace du dessin par le tracé d'une simple ligne oblique à la pointe sèche sur chacun des trois cuivres. Grâce à ses connaissances techniques, Gaucher sait que tout tient à la qualité unique de cette ligne, au caractère feutré de l'impression de cette ligne à la pointe sèche, forme ultime de l'expression du dessin : la scarification de l'épiderme du cuivre d'un seul trait, réminiscence d'une ligne jadis tracée sur le cuivre en 1957 lors de l'exécution des *Paysages*. La réalisation des estampes pendant les années 1980 est principalement associée à l'œuvre peint. À l'exception des aquatintes *Inversion 1* et

Inversion 2 (1980) en relation avec le cycle des tableaux *Jéricho*, Gaucher privilégie les techniques de la sérigraphie et de la lithographie pour leur efficacité dans le rendu des couleurs ainsi que pour l'aspect d'aplat à l'impression, ce qui correspond aux caractéristiques de sa peinture.

À l'été 1995, Gaucher reprend sa pratique de graveur; la proposition d'une exposition rétrospective de son œuvre gravé pour l'année suivante lui offre en effet l'occasion de questionner à nouveau le médium. Dans ce dessein, il réalise l'estampe *Silences* (1996), une œuvre repère pour cette synthèse historique, puisqu'elle rassemble visuellement les trouvailles techniques qu'il a mises au point au début de sa carrière, mais suggère aussi les choix qui s'imposeront dans les œuvres à venir. Il travaille donc à nouveau les cuivres, ressort les acides, perfore, fragmente, colle et positionne une dizaine de plaques comme autant d'univers et qui seront encrées individuellement. Alors que la matérialité du relief de l'empreinte était conservée dans les œuvres antérieures, ici, c'est par la transparence des couleurs que l'effet de volumétrie se produit. Il faut d'ailleurs noter la prépondérance qu'occupe la recherche sur la couleur durant cette période, et ce, jusqu'à la dernière estampe que Gaucher exécutera, à savoir la gravure sur bois *Sans titre* (2000). L'expérience des papiers laminés prend aussi une nouvelle direction avec l'introduction de papiers « traités », c'est-à-dire imprimés et éventuellement peints. Dans un premier temps, les plans colorés latéraux de *Silences* sont réalisés à l'aquatinte, mais la charge physique de l'encre alourdit visuellement l'image et le résultat est insatisfaisant. À ce moment naît l'idée d'utiliser l'impression d'une gravure sur bois de fil pour créer les plans de couleurs. L'unicité des qualités vibratoires de la couleur tient à la manière dont agit la physique de la lumière sur cette surface imprimée. C'est la conjonction de l'opacité et de la transparence qui en assure la profondeur. L'opacité d'un premier passage de couleur qui absorbe la lumière et rebondit à travers l'impression d'un glacis transparent. Un peu à la manière des papiers laminés, ces plans de couleur sont la matière première de la série *Trinôme* (1996). Gaucher joue de subtilité avec les nuances qu'a transmises l'impression de la fibre ligneuse sur le papier; il coupe, assemble et lamine¹⁴ le tout sur le papier oriental Goyu. Cette imposante production prend la forme d'une exploration ludique, à la manière du casse-tête chinois « Tangram », où chacun des plans recompose non sans humour un vaste répertoire de figures schématisées. De ces estampes découleront les collages de papiers monochromes peints à l'acrylique.

Les dernières œuvres qu'Yves Gaucher réalise sont deux gravures sur bois à la manière japonaise dite Ukiyo-e. Ces estampes regroupent à elles seules tous les paradoxes techniques et visuels possibles. La méthode d'impression japonaise est indissociable de l'environnement géographique et culturel dans lequel elle s'est développée. Cet art complexe et raffiné est



44

Silences, 1996

Eau-forte sur papier Moriki et
impression sur bois de fil sur
papier Goyu, laminés sur papiers
Usunezumi, Kai et BFK Rives,

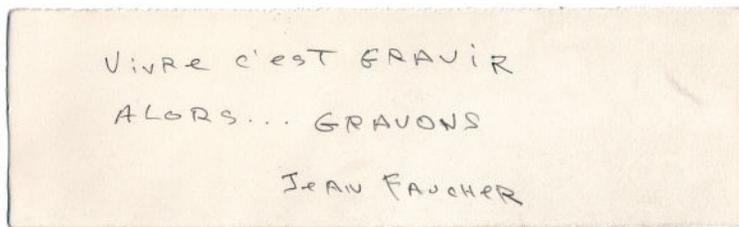
14/75

63 x 90,5 cm

la rencontre de ce que l'usage omniprésent du bois dans le quotidien, la vénération et l'élaboration du Washi, ce fin papier japonais, et de ce qu'un pays baigné dans une humidité constante peuvent produire. Le traitement de la couleur dans la gravure Ukiyo-e est surtout structuré par de grands plans chromatiques translucides où seule l'articulation graphique finale permet la lecture signifiante de l'œuvre. Les couleurs utilisées pour ces impressions sont à base d'eau, soit l'aquarelle et la gouache.

Le défi qu'a posé l'édition de *Traces* (1999) et *Sans titre* (2000) ¹⁵ a été de conserver la spécificité plastique de l'impression Ukiyo-e et d'en adapter le procédé à des œuvres esthétiquement et techniquement aux antipodes de l'estampe traditionnelle japonaise. La formule « L'Est rencontre l'Ouest ¹⁶ » est la plus appropriée pour qualifier le projet. C'est l'hybridation des techniques en provenance des deux sources qui a rendu possible la réalisation de ces pièces. L'emprunt du système de repérage « à l'occidentale » répond à l'exigence de précision que nécessite le chevauchement en continuité des trois couleurs. L'encollage par zones, l'application de la couleur et l'impression sont exécutés « à l'orientale », puisqu'il est primordial de conserver la propriété ligneuse du bois. Les plans chromatiques translucides propres à l'estampe japonaise sont convertis dans leur plus fin dénominateur – une ligne colorée dans sa masse infinitésimale. La recomposition syncopée de ces lignes à densités colorées variables, l'équilibre et la tension entre chacune d'elles et sa voisine viennent affirmer l'unité de la forme – un calibrage chromatique qui résume à lui seul le questionnement fondateur de l'œuvre de l'artiste. Pour l'impression de ces estampes, Gaucher emploie à nouveau le papier Moriki, qui est un peu sa « signature » matérielle et qui a jadis offert ses propriétés luminescentes à la série *En hommage à Webern*.

Rien ne s'achève, seul l'acte de la mise en œuvre se fixe à jamais dans le temps. Parce qu'en perpétuelle réalisation, chacune des gravures d'Yves Gaucher nous rappelle avec quelle intensité l'artiste a cherché à pousser cette réalisation jusqu'à l'absolu. Dès ses premières interventions, on perçoit chez lui une conscience aiguë de tous les aspects du processus de création, que révèle la cohérence exceptionnelle d'un corpus échelonné sur une période de plus de 40 ans. Plus qu'une finalité, l'estampe, chez Gaucher, est prétexte à l'analyse des percepts visuels. L'artiste crée par l'image une forme de laboratoire sensoriel et cérébral auquel il convie le spectateur. S'amorce alors « l'acte de voir », rythmé, silencieux, cyclique, syncopé, immobile.

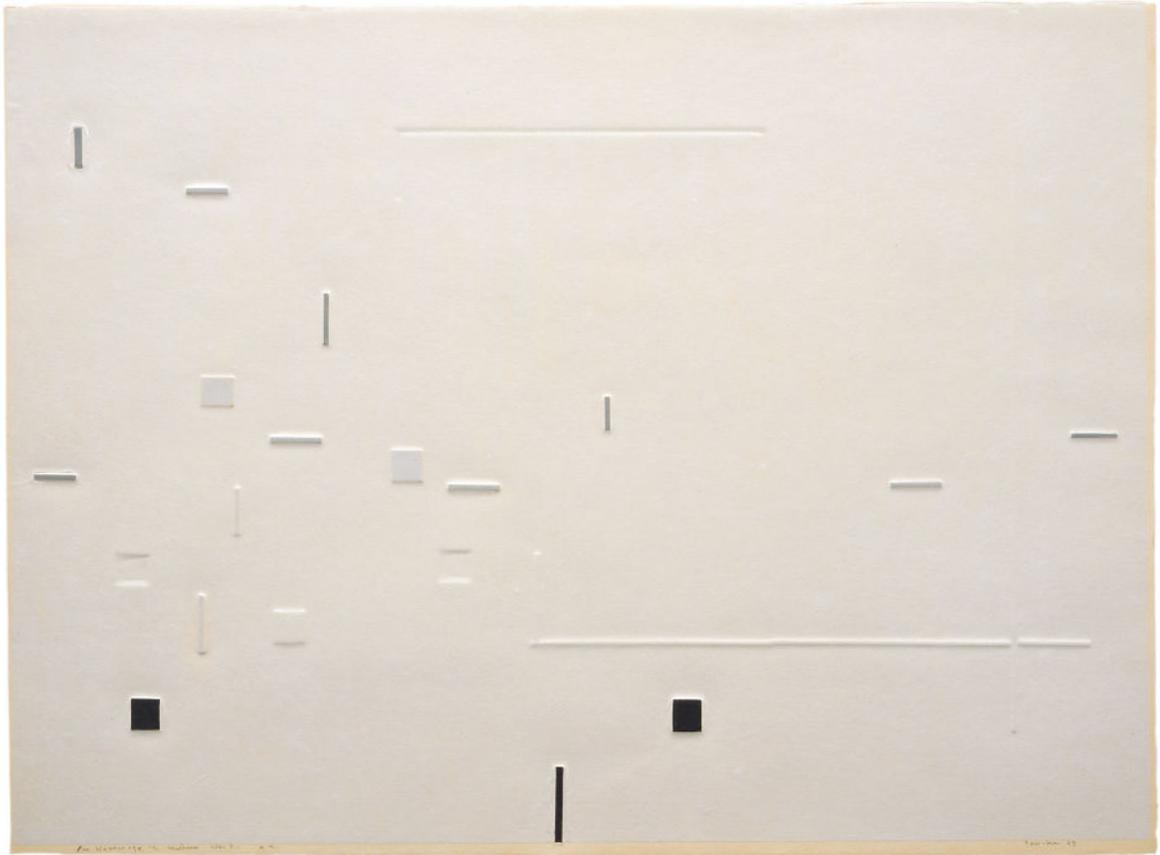


Plaisanterie de Jean Faucher
retranscrite par Yves Gaucher
« Vivre c'est graver, alors gravons. »
1995.

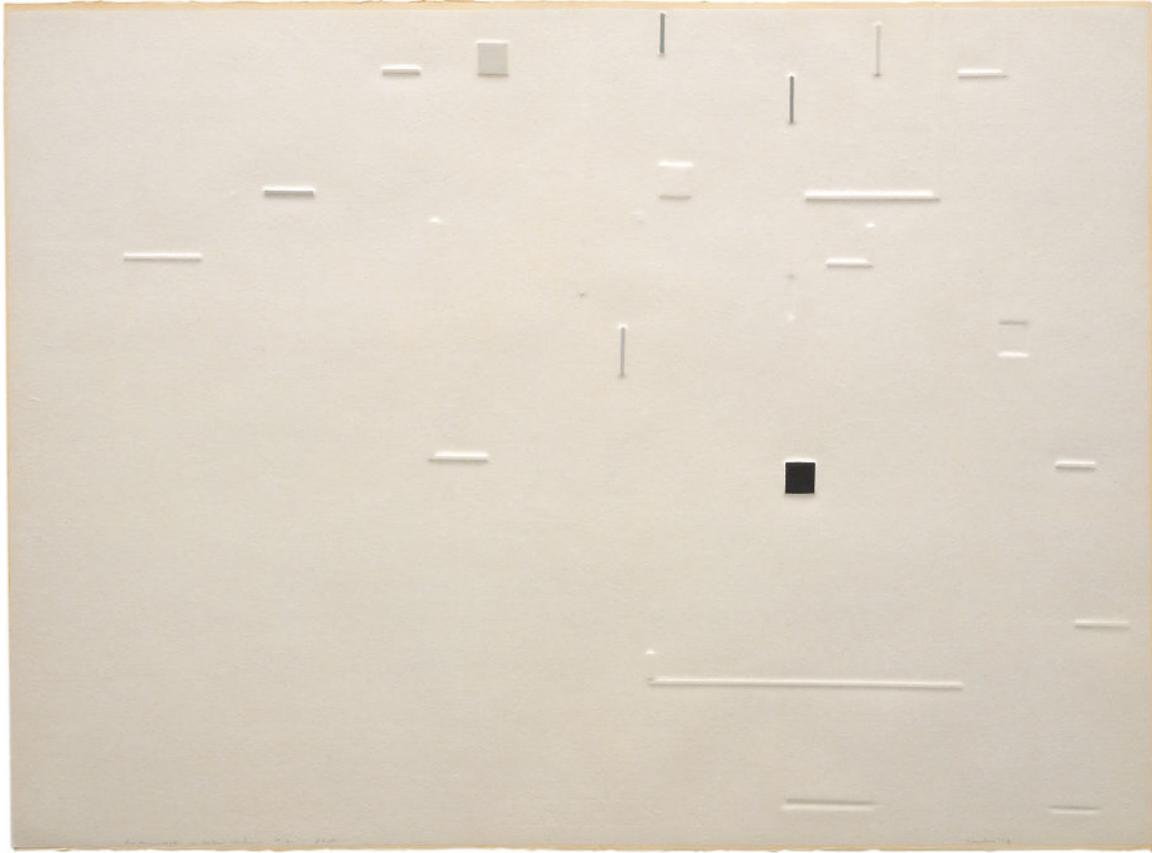
- 1 Rabindranāth Tagore, *Sādhana*, Paris, Albin Michel, 1971, p. 58.
 - 2 Gaston Roberge, *Autour de Yves Gaucher*, Québec, Le Loup de Gouttière, 1996, p. 9-10.
 - 3 Yves Gaucher raconte que Kathleen Fenwick, conservatrice des dessins et estampes au Musée des beaux-arts du Canada, lui ouvrirait les réserves pour qu'il puisse consulter les œuvres des grands maîtres. Conférence tenue Musée des beaux-arts du Canada le 17 janvier 1999.
 - 4 Carl Zigrosser, *The Book of Fine Prints*, New York, Crown Publishers, 1958. Ouvrage retrouvé dans la bibliothèque d'Yves Gaucher et dont l'acquisition est datée du 6 octobre 1960.
 - 5 Gaston Roberge, *op. cit.* n. 2, p. 32.
 - 6 Yves Gaucher attachait une grande importance au choix des papiers pour la réalisation de ses œuvres. À l'occasion de voyages à New York, il s'approvisionnait chez Andrews Nelson and Whitehead, un grossiste en papiers fins orientaux et européens.
 - 7 « De Webern aux Hommages à Webern », causerie donnée en compagnie de François Morel au Musée du Québec le 3 avril 1996. Voir p. 65 dans le présent catalogue.
 - 8 *Ibid.*
 - 9 L'apparition au Québec de la gravure en couleur devra attendre le retour des artistes ayant fréquenté l'Atelier 17 de Stanley William Hayter à Paris, tels Richard Lacroix, Robert Savoie et Francine Beauvais. La technique dite des viscosités, brillamment inventée par Hayter, était davantage adaptée à l'esthétique de l'abstraction lyrique et de l'expressionnisme abstrait, mouvements qui dominaient à cette époque.
 - 10 Causerie de Gaucher citée à la note 7.
 - 11 La matière première avec laquelle est fabriqué le papier Moriki provient du Gampi, un arbrisseau indigène dont la fibre donne un fini lustré et opalescent ainsi qu'une grande qualité de précision et de résistance aux tensions mécaniques.
 - 12 Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, New York, Lucy Lippard / Praeger, 1973, 272 p.
 - 13 À ce sujet, Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste*, Paris, Jean Michel Place / Bibliothèque nationale de France, 1997, 381 p. ; et Danielle Blouin, *Un livre délinquant, les livres d'artistes comme expériences limites*, Montréal, Fides, 2001, 190 p.
 - 14 Le terme « laminage » fut choisi par Yves Gaucher afin de bien souligner que ses assemblages de papiers collés constituent une entité et non le rapport d'une forme superposée et collée sur un support de papier comme la dénomination « chine collé » l'entend.
 - 15 L'édition de la gravure sur bois *Sans titre* (2000) fut achevée selon les indications d'Yves Gaucher par son imprimeur Danielle Blouin peu de temps après le décès de l'artiste.
 - 16 Cette expression anglaise d'« East meet West » est souvent utilisée lorsqu'il y a rencontre des cultures occidentale et orientale dans un même projet.
- Artiste et imprimeur, Danielle Blouin reçoit principalement sa formation dans les ateliers suisse, américain, japonais ainsi qu'au Nova Scotia College of Art and Design. Depuis 1981, elle imprime à son atelier pour plusieurs artistes canadiens. En 1998, elle termine une maîtrise en histoire de l'art ayant comme sujet le livre d'artiste (ouvrage publié, cf. note 13 ci-dessus). À partir de 1995, elle assiste Yves Gaucher dans l'impression et la réalisation de son œuvre gravé et sur papier. Elle travaille présentement à l'Université du Québec à Montréal.



20
1^{er} Hommage à Webern, 1963
Gaufre rehaussée sur papier
Moriki laminé sur papier Arches,
10/30
56,5 x 76 cm



21
En hommage à Webern n° 2, 1963
Gaufre rehaussée sur papier
Moriki laminé sur papier Arches,
é. a.
56,5 x 76 cm



22
En hommage à Anton Webern n° 3,
1963
Gaufre rehaussée sur papier
Moriki laminé sur papier Arches,
état
56,5 x 76 cm

Jean-Jacques Nattiez

Tout d'abord, donnons la parole à Yves Gaucher :

Tu reconnais l'intelligence d'un artiste par les influences qu'il subit, digère et laisse tomber au bon moment. La relation n'est pas directe. Les voyages, l'orientalisme, le travail, tout ça m'a marqué et la somme de ces influences se manifeste dans mon œuvre. Mais c'est par la musique que j'ai vraiment compris ce qu'était une expérience esthétique profonde. J'ai entendu des concerts qui m'ont marqué, qui m'ont ouvert les oreilles et les yeux. Une expérience sensorielle très forte. Puis, dans mon travail, j'ai cherché à recréer cette expérience qui m'avait fait oublier le temps, l'espace, la physicalité. Habituellement, quand l'intensité de l'expérience est suffisamment forte, le résultat est conséquent. En tout cas, j'ai la prétention de croire que mes œuvres ont touché beaucoup de monde... parce que la réponse, les témoignages directs m'ont parfois renversé¹.

Le lien entre deux formes d'art, ici la musique et les arts visuels (gravure et peinture), fait depuis longtemps problème, et ce, pour deux raisons principales. Philosophes et esthéticiens ont postulé l'existence d'une « correspondance des arts », soit parce que, a posteriori, on croit discerner des analogies entre les formes symboliques diverses d'une même période, soit parce qu'on a de bonnes raisons de soupçonner que l'artiste a été influencé par les créations qui relèvent d'un autre médium. Dans le premier cas, on justifie ce que l'on perçoit comme des homologues de structure en faisant appel à la notion de *Zeitgeist*, à cet esprit du temps qui viendrait imprégner aussi bien la littérature, la philosophie, les arts plastiques, que la musique d'une même époque. Dans le second, on admet qu'il est possible non seulement de mettre le doigt sur l'intention (ou les intentions) de l'artiste, mais aussi d'établir un lien entre ce réseau d'intentions, qui relève de la psychologie de la création, et l'œuvre dans sa réalité matérielle, offerte à notre contemplation. Les réticences vis-à-vis de cette dernière approche ne datent pas d'hier. Dès 1946, Wimsatt et Beardsley² avaient dénoncé la fameuse

« intentional fallacy » (l'illusion intentionnelle), procès qui resurgit en 1968 lorsque Roland Barthes proclame la « mort de l'auteur³ », et qui perdure encore aujourd'hui.

De temps à autre, on sent que certains commentateurs, par ailleurs très éclairés, d'Yves Gaucher hésitent à examiner ses œuvres sur la base d'autre chose que ce qui nous est donné à voir : « Peut-être insiste-t-on trop ici sur ce qui est évident, en démontrant que les analogies entre la musique et l'art ont peu de valeur, mais les nombreux hommages faits par Gaucher (à Webern et à Berlioz⁴) et ses titres empruntés à Boulez (*Pli selon pli*) et à la musique indienne (*Raga, Alap*) ont encouragé trop de suppositions gratuites. Au mieux, les comparaisons entre l'art et la musique servent d'images. Elles peuvent aussi ouvrir une porte sur une œuvre dont l'abord est difficile. Au pire, elles risquent de fausser l'attention que l'on devrait porter au caractère visuel unique d'une œuvre d'art⁵. » Ce point de vue est typique du refus, hérité de certains aspects du structuralisme, et aujourd'hui relayé par les esthétiques de la réception, de remonter « en amont » de l'œuvre, du côté du créateur. Contentons-nous d'apprécier l'œuvre en elle-même et pour elle-même. Et pourtant...

Et pourtant, c'est Gaucher lui-même, dans les propos par lesquels nous avons commencé cet examen, qui nous invite à tenir compte des influences qu'il a pu subir pour comprendre son « intelligence » d'artiste, et c'est le rôle décisif de la musique dans son évolution qu'il est le premier à mettre de l'avant. À cet égard, son témoignage restera constant durant toute sa carrière. Ce qu'il importe de déterminer, c'est la *nature exacte du passage* entre la musique et les arts plastiques dont le lien est souligné par l'artiste lui-même.

Rencontre avec Webern

En 1963, Gaucher réalise trois gravures, les Hommages à Webern qui, de par leur radicalisme, vont être saluées comme une date marquante des arts plastiques au Québec. Gaucher donne plusieurs entrevues à l'occasion d'une exposition d'art canadien contemporain du Musée des beaux-arts de Montréal à laquelle il participe et où ces œuvres sont présentées. Il fait plusieurs fois allusion à un concert d'œuvres d'Anton Webern, le représentant le plus difficile de l'école sérielle inaugurée par Arnold Schoenberg, entendu à Paris, en 1962 selon plusieurs sources, à l'occasion d'un séjour subventionné par le Conseil des Arts du Canada.

« Ce concert fut le choc le plus fort de ma vie⁶. » « La musique et la poésie m'ont plus influencé que la peinture. En particulier la musique de Webern. Lorsque je l'ai entendue pour la première fois à Paris, en 1963, elle a eu un impact foudroyant sur moi. J'ai cherché à faire en gravure ce que Webern avait fait en musique. Neuf mois d'expérimentations m'ont été nécessaires pour

faire mûrir cette influence et pour publier les gravures *En hommage à Webern* – et ce faisant, je savais que je me coupais de ma clientèle pour les gravures⁷. » Faisant encore allusion à ce concert parisien, cette fois-ci daté de 1961 [sic] par le journaliste, il déclare : « Lorsque je sortis de ce concert, je sus que ce type avait causé en moi quelque chose d'irréparable. Je sentais par tout mon corps qu'il avait mis à mal toute idée que je pouvais avoir à propos de son, d'art, d'expression; à propos de la dimension que toutes ces choses peuvent avoir. Et j'étais extrêmement troublé. Puis j'ai commencé à écouter vraiment les enregistrements de la musique de Webern⁸. »

Le commentaire de James D. Campbell est particulièrement pertinent : « Ce serait peu dire que d'attribuer à ces compositions un impact considérable sur Gaucher, tant ces sons se sont imprimés de manière indélébile dans sa mémoire auditive, devenant en quelque sorte visuels ou mieux, suggérant la possibilité d'une expérience visuelle aussi radicale, à sa manière, que l'était l'expérience de ces sons⁹. » L'irruption de Webern dans la carrière artistique de Gaucher n'est donc pas un incident anecdotique. N'hésitons pas à parler d'*ébranlement* : « C'était dans les gravures *Webern* que j'ai enfin réussi à atteindre au processus réductif de telle façon que je sentais qu'il représentait mon début comme artiste, ma contribution en tant qu'artiste¹⁰. »

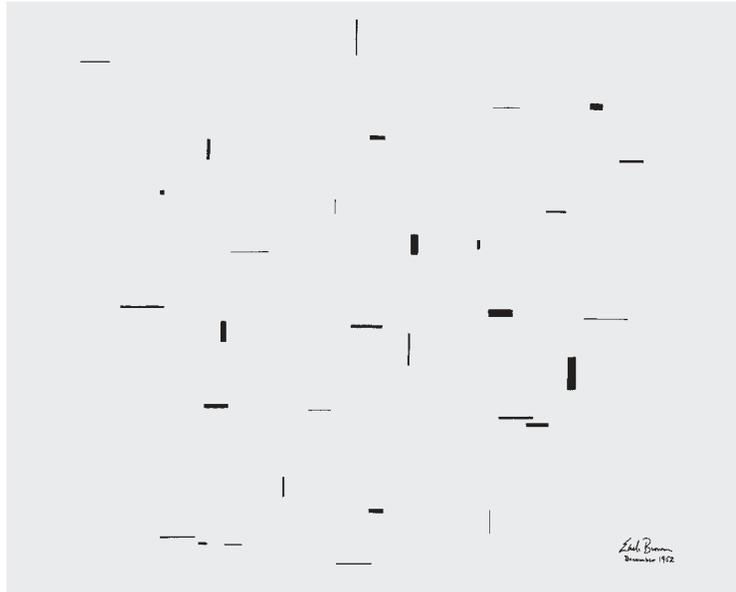
1961, 1962, 1963 : il y a quelque hésitation, dans les divers témoignages que nous possédons, sur la date à laquelle Yves Gaucher a entendu ce concert. Du seul point de vue historique, il importe de tenter de déterminer quel fut le moment précis où Gaucher subit l'impact de Webern, mais cela permettra aussi, on le verra, de préciser la nature de cette influence. Au cours d'une intervention au Musée de Québec, le 3 avril 1996, que nous reproduisons ici¹¹, Gaucher fait allusion à un concert présenté dans le cadre des *Semaines musicales internationales de Paris*, « dirigées à ce moment-là par Boulez¹² », dit-il, et répétant une information que James D. Campbell avait été le premier à donner¹³, l'artiste cite plus précisément « l'opus 5 pour petit orchestre » et « les six *Bagatelles* pour quatuor à cordes », interprétés par l'ensemble Die Reihe. (Pour être exact, il s'agit des *Cinq mouvements*, op. 5, pour quatuor à cordes, arrangés pour orchestre à cordes en 1928 et encore révisés en 1929, et des *Six Bagatelles pour quatuor à cordes*, op. 9, de 1911-1913.) Michèle Grandbois a publié une information similaire, obtenue lors d'une conversation avec Yves Gaucher en juin 1993¹⁴. Cette affirmation conduisit à faire jouer, en présence de l'artiste, des extraits de ces deux œuvres de Webern par des étudiants de l'Université Laval, lors de la causerie du 3 avril 1996. Recherches faites¹⁵, l'ensemble autrichien Die Reihe a bien donné un concert le 24 novembre 1962 sous la direction de Friedrich Cerha, mais il appert que ce ne sont pas les opus 5 et 9 de Webern qui furent joués ce soir-là, mais les *Lieder* des opus 8 et 13, et les *Cinq Pièces*

pour orchestre, opus 10. Toutefois, il est plus que probable que ce soit bien ce concert-là qui ait provoqué chez Gaucher le choc dont il a si souvent parlé, car outre les Webern, Friedrich Cerha dirigea, aux côtés de l'opus 24 de Schoenberg, les *Offrandes* de Varèse et les *Improvisations sur Mallarmé I et II* de Boulez, deux morceaux de *Pli selon pli*. Or, évoquant ce concert, Gaucher a précisé, en 1969 et en 1970, qu'il y entendit aussi des œuvres de Varèse et de Boulez ¹⁶.

Sur la base de ces données et des faits établis, il semble donc que l'on puisse proposer, de la rencontre entre Gaucher et Webern, le scénario suivant. En 1961, François Morel lui fait entendre Webern dans l'intégrale de Robert Craft qui lui laisse une impression mitigée ¹⁷. Il a véritablement la révélation de Webern lors d'un concert de *Die Reihe* à Paris, le 24 novembre 1962, où il entend les opus 8, 10 et 13 de ce compositeur. Plus tard, lorsqu'il entendra, après 1978, l'intégrale de Webern dans la première version Boulez ¹⁸, il sera particulièrement frappé par les opus 5 et 10, et ce sont ces œuvres qu'il pensera avoir entendues à Paris en 1962, amalgamant dans son souvenir, 16 ans plus tard (à partir de 1988), diverses impressions fortes.

Cet amalgame se comprend d'autant plus aisément que, si l'on écoute les *Cinq Pièces pour orchestre*, op. 10 et les *Six Bagatelles pour quatuor à cordes*, op. 9, leur parenté, pour ne pas dire leur identité stylistique, est particulièrement forte. Et c'est bien au niveau de l'impact stylistique, et non d'illusoires homologues entre les structures de pièces musicales spécifiques et celles des gravures, qu'il convient de saisir l'influence de Webern sur Gaucher. Dans sa causerie du 3 avril 1996, l'artiste insiste beaucoup sur le fait que, dans ses trois gravures, il n'a pas cherché à *illustrer* Webern — c'est même pour éviter ce malentendu que, ultérieurement, il ne maintiendra plus de référence précise à la musique dans les titres de ses œuvres —, mais qu'il a voulu s'inspirer plastiquement de sa démarche et le remercier pour ce qu'il lui avait apporté. Ce n'est donc pas telle ou telle œuvre particulière de Webern qu'il faut rechercher derrière les trois Hommages à Webern, mais plutôt un *exemple*, un *modèle* de démarche esthétique et créatrice dont Gaucher va chercher à retrouver l'*équivalent* plastique. Faut-il pour autant considérer que le passage de la musique à la gravure ne repose que sur des impressions subjectives ou des métaphores arbitraires ? Je ne le crois pas. J'ai eu l'occasion, le 2 décembre 2002, de rencontrer Pierre Boulez à Chicago. En vue du présent article, je lui montrai des reproductions des trois Hommages à Webern et lui demandai : « Est-ce que ces œuvres vous font penser à un compositeur du XX^e siècle ? » La réponse fut immédiate : « Comme pour Mondrian, on pense au Webern le plus rigide, beaucoup plus qu'à autre chose, à cause de la restriction des motifs et de la géométrisation des rapports ! » Et de citer ses opus 21 (la *Symphonie*) et l'opus 24 (le *Concerto*). Boulez ajouta en terminant : « Ça me rappelle

Earle Brown
December 1952
© 1961—Associated Music Publishers
—Schirmer (New York)



aussi *December 1952*, de Earle Brown. » Il semble donc bien qu'il y ait quelque fondement aux analogies entre peinture et musique, au moins dans les œuvres qui nous occupent.

Détour par Earle Brown

Regardons cette œuvre : *December 1952* présente une particularité. Il ne s'agit ni d'une peinture ni d'une gravure, mais bien de la *partition* d'une œuvre musicale dont l'instrumentation n'est pas précisée, et qui fait partie d'un ensemble plus vaste intitulé *Folio*. Earle Brown (1926-2002) est un compositeur américain de la mouvance de John Cage, ami de Tudor, Feldman et Wolff. Avec *December 1952*, il s'agissait pour lui d'« avoir les éléments [musicaux] dans l'espace, la partition étant l'image de cet espace à un instant donné, et que l'interprète doit mettre en mouvement, à n'importe quelle vitesse ¹⁹ ». Il n'est pas exclu que cette œuvre, une des premières à suggérer, dans la perspective de Cage, que la musique est aussi présente en dehors de la musique, et qui contribue au développement de ce que l'on appellera bientôt les œuvres ouvertes, ait été influencée par Webern – auquel la description que Brown donne de *December 1952* pourrait partiellement s'appliquer et dont on retrouve la marque dans ses premières œuvres instrumentales : les *Trois pièces* pour piano de 1951, *Perspectives*, pour piano, et *Music for Violin, Cello and Piano*, de 1952.

L'analogie visuelle de *December 1952* avec les Hommages à Webern est particulièrement évidente. A-t-elle influencé Yves Gaucher ? Deux de ses commentateurs ont fait allusion à cette parenté, mais sans suggérer que l'information venait de l'artiste ²⁰. À la vérité, cette œuvre de Brown est très connue chez les spécialistes et les aficionados de la période moderniste de la

musique du XX^e siècle²¹. Ce qui importe pour notre propos, c'est la possibilité de lire *December 1952* comme une partition : ses 31 signes, points et traits horizontaux ou verticaux, de différentes formes et de différentes tailles, peuvent être interprétés comme autant de notes ou de sons dont la durée, l'épaisseur et l'intensité sont suggérées par les propriétés graphiques de chacun des signes, séparés les uns des autres par des espaces qui induisent autant de silences, et distribués sur la feuille de gauche à droite et de haut en bas. Mais il est sans doute erroné de lire *December 1952* sur le modèle d'une partition classique. En choisissant de disperser les signes sur une surface analogue à celle d'un tableau, Earle Brown invitait au contraire le ou les interprètes à faire se succéder ces éléments dans un ordre aléatoire qui échapperait à la linéarité contraignante d'une œuvre « normale ». Stockhausen ne procédera pas autrement lorsqu'il offrira les divers « formants » de son célèbre *Klavierstück XI* de 1956 sur une grande feuille où le pianiste est invité à aller les piocher dans n'importe quel ordre. Il y avait chez Brown une volonté évidente de spatialiser la musique et c'est cette dimension spatiale qui va frapper Gaucher en écoutant Webern²².

Les analogies, qui conduisent, chez Brown, du graphisme à la réalité sonore, nous font sans doute mieux comprendre que, à l'inverse, Gaucher ait pu, en *entendant* des œuvres de Webern, *voir* intérieurement ce qu'il entendait et que Boulez, à son tour, en *voyant* les trois œuvres de Gaucher, ait pu *entendre* intérieurement ce qu'elles lui ont suggéré si spontanément. La correspondance entre les Webern et les Gaucher repose bien sur quelque chose de tangible et d'objectif qu'il convient de prendre d'autant plus au sérieux que, comme le dit clairement Michèle Grandbois, les Hommages à Webern constituent la « véritable plaque tournante de l'art de Gaucher²³ » et un moment majeur de la modernité plastique au Québec.

Ce que Gaucher voit dans Webern

Pour expliquer le lien entre Webern et Gaucher, on pourrait invoquer l'« esprit du temps » et s'en tenir à cela. Les années 1962-1963 sont un moment fort du structuralisme, notamment à Paris. En 1962, Claude Lévi-Strauss vient de publier chez Plon son *Anthropologie structurale*, et l'impact du livre est énorme en dehors du seul champ universitaire, comme le montre éloquentement François Dosse dans son *Histoire du structuralisme*²⁴. Lévi-Strauss est le seul philosophe que Pierre Boulez cite en 1963 dans ses cours de Darmstadt²⁵, à propos de cette notion de structure qui est au cœur des œuvres qu'il dirige ou fait jouer au Domaine musical de 1953 à 1967. La rencontre Webern-Gaucher se situe au milieu de cette effervescence.

Mais si la toile de fond est essentielle pour comprendre cette rencontre, ce sont les œuvres de Webern entendues le 24 novembre 1962 qui servent de *catalyseur*, chez une personnalité qui était sans doute prête à en recueillir et en transfigurer l'impact. D'autres seront mieux placés que moi pour dire en quoi l'œuvre plastique de ses prédécesseurs, Mondrian, Barnett Newman, Pollock, Rothko, avait aussi préparé le terrain. Avant d'entendre Webern, Gaucher fréquentait déjà beaucoup la musique : enfant, il avait chanté dans un chœur d'église ²⁶; au sortir de l'École des beaux-arts, il était allé à New York entendre du jazz ²⁷ et, à cette époque, il écoutait volontiers Bach et Bartók ²⁸. Les titres et le propos de ses premières œuvres sont volontiers figuratifs (toute proportion gardée !) : *Paysages* (1958), *Les Crachats de Napoléon* (1960), *Par un beau clair de froid – À Maurice Beaulieu* (1962). On verra notamment dans l'exposition, représentatifs de cette orientation : *Nocturne* (1960), *Lux* (1961). L'inspiration « exotique » ou orientale, notamment japonaise, domine : *Sotoba* (1961), *Asagao* (1961), *À Nei-ji-ba* (un prénom féminin Navajo) (1962), *Sgana* (1962), *Naka* (1962), *Sa* (1962), *Aji* (1963). Certes, il y a là les prémises des œuvres ultérieures : le propos plus abstrait de *Ligne, Surface, Volume 1 et 2* (1961) ; la première apparition d'une ligne droite, verticale, dans *Sgana* (1962), « lourde de conséquences » pour l'avenir, comme Gaucher le soulignera lui-même ²⁹. Le terrain est mûr pour autre chose. On considère *Sono* (1963), réalisée après le concert où il entendit les pièces de Webern, comme sa première œuvre vraiment formelle ³⁰, mais c'est avec les trois Hommages que l'artiste va créer les bases de son style personnel.

Je ne suis pas le premier à remarquer que, d'une époque à une autre, les propos de Gaucher à leur sujet sont d'une remarquable constance ³¹. Laisant de côté, bien sûr, les immanquables redites d'un journaliste à un autre, je les regroupe ici, aux fins de documentation, dans leur ordre chronologique de parution :

JANVIER 1965 : « La technique [de Webern] consistait à lancer de petites flèches de son dans l'espace où elles se dilataient et acquéraient une toute nouvelle qualité par elles-mêmes. Ça m'a donné le plus fort stimulant que j'aie jamais ressenti. [...] Le but de mon travail est d'établir un rapport percutant entre énergie, quantité et qualité de la couleur, d'une part, et pulsations rythmiques, d'autre part ³². »

SEPTEMBRE-OCTOBRE 1965 : « Je voulais faire en gravure ce qu'il avait fait en musique : développer une rythmique visuelle avec des contre-rythmes produits par l'effet percutant de la couleur. Je considère le rythme comme l'essence la plus profonde de la vie ³³. »

14 JANVIER 1989 : « C'était comme des cellules de son lancées dans un espace vide et explosant à la manière de pétards... L'expérience était profondément émouvante³⁴. »

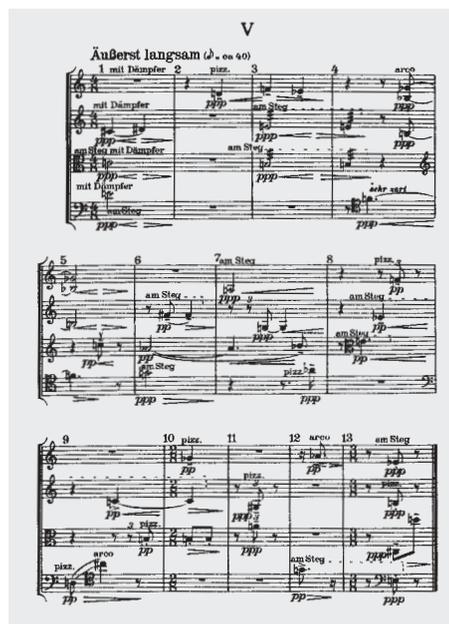
JUIN 1993 : « En concert, ces pièces étaient d'une clarté extraordinaire et d'une grande limpidité. C'était comme des cellules de son projetées et qui éclataient dans l'espace. C'est ça... des cellules qui étaient lancées dans l'espace³⁵. »

3 AVRIL 1996 : « Ce que j'ai compris, c'est la dimension spatiale de Webern, au plan d'une écriture synthétisée, mais où la synthèse ne se fait pas par une réduction d'éléments. Car la réduction d'éléments n'est pas là pour simplifier le propos, mais pour le complexifier, ce qui est tout à fait autre chose. [...] Pour moi, ce que Webern avait fait, c'était de prendre une cellule et de l'avoir laissée se développer dans l'espace. Elle avait pris son expansion d'une façon absolument naturelle, et ensuite, on arrivait à ça, à un résultat complet, à une œuvre qui durait 10 secondes, 15 secondes, 1 minute, peu importe. Mais durant ce moment-là, la plénitude était tellement complète qu'on avait la satisfaction de comprendre que c'était là tout ce qu'il pouvait dire à partir de la prémisse qu'il nous offrait³⁶. »

Deux idées, essentiellement, dans ces propos : Webern projette des sons dans l'espace; la complexité des œuvres est acquise par la démultiplication d'un matériau de base réduit. Au niveau de l'équivalence plastique : c'est la couleur qui permet d'opposer à la structure rythmique des formes une contre-structure. (Dans ses propos de 1965, Gaucher fait allusion au rôle que la couleur va jouer dans les gravures qui suivront les Hommages à Webern³⁷, puisque ces trois œuvres sont en noir et blanc, en quelque sorte.)

Même si l'on n'est pas musicien, on peut se faire une idée de ce qui a frappé Gaucher en 1962 en regardant les partitions tant de la première pièce de l'opus 10 (les *Pièces pour orchestre* entendues à Paris) que de la première pièce de l'opus 9 (les *Bagatelles* auxquelles il renverra à partir de 1988) : ces pièces sont fondées sur la simplicité d'événements musicaux juxtaposés — en général des notes isolées —, séparés par des espaces de silence et répartis d'un instrument à un autre, de façon à éviter de faire entendre deux événements sonores en même temps. Webern peut écrire de cette façon parce qu'il pousse à ses extrêmes limites les conséquences du principe sur lequel est fondée la musique qualifiée de sérielle ou de dodécaphonique (c'est-à-dire fondée sur une série de 12 sons distincts) : ne jamais réécrire une note de la série

Anton Webern
Six Bagatelles pour quatuor
à cordes, op. 9
Cinquième mouvement
©1923—Universal Edition (Vienne)



avant que les 11 autres n'aient été énoncées. Dans ces pièces, l'organisation rythmique échappe totalement à la régularité métrique à laquelle la musique tonale nous avait habitués, mais on sent bien que cette économie de moyens est contrôlée par des calculs rigoureux, que rien n'a été laissé au hasard. De plus, Webern confiera le plus souvent chaque note isolée de ses voisines à un instrument différent : la couleur orchestrale, ici, sert à individualiser chaque événement sonore dans sa singularité. On notera aussi la brièveté de ces pièces. Les deux mouvements cités de l'opus 10 et de l'opus 9 durent respectivement 34 et 44 secondes³⁸. Ainsi, en invitant celui qui regarde ses gravures à saisir au niveau de la perception globale la totalité de ces signes, eux aussi très simples (un carré, un trait, une ligne), séparés par des vides et n'interférant jamais les uns avec les autres, en n'utilisant les couleurs, après les Hommages, que pour renforcer la spécificité de chaque élément plastique de base, Gaucher retrouvait, au niveau de la perception visuelle, ce qui caractérise la perception auditive des œuvres de Webern : l'appréhension de successions de hauteurs qui échappent totalement aux contraintes linéaires de la syntaxe tonale et qui ne provoquent aucune des attentes auxquelles la tonalité classique nous a habitués.

Mais Gaucher insistait sur autre chose, surtout dans l'intervention de 1996 : même s'il ne connaissait pas les détails techniques à la base de ces œuvres sérielles, Gaucher entendait bien que leur complexité résultait de l'utilisation combinatoire d'un matériau de base restreint, et c'est bien ce qu'il va faire dans les Hommages à Webern (et les œuvres qui les prolongent) : parvenir à déduire chacune des trois œuvres d'une prémisse réduite (un carré, un trait, une ligne) qu'il va démultiplier dans l'espace de la gravure.

FÜNF STÜCKE
für Orchester
I. ANTON WEBERN, Op. 10

Sehr ruhig und zart (ca. ca 90) allegro tempo

Fl. Flüsternd

Kl. in B dolcissimo

Trp. in B m. Dpf. ppp

Pos. m. Dpf. ppp

Cor. pp

Fag. ppp

Obo. dolcissimo

Str. - Cg. m. Dpf. ppp

Str. - Br. m. Dpf. ppp

Str. - Vla. m. Dpf. ppp

II

Fl. Flüsternd

Kl. in B ppp

Trp. in B m. Dpf. ppp

Pos. m. Dpf. ppp

Cor. pp

Fag. ppp

Obo. pp

Str. - Cg. m. Dpf. ppp

Str. - Br. m. Dpf. ppp

Str. - Vla. m. Dpf. ppp

Anton Webern
Cinq pièces pour orchestre, op. 10
Premier mouvement
©1923—Universal Edition (Vienne)

C'est cette idée de développement et la construction du complexe par multiplication du simple qui le conduiront à passer d'une organisation symétrique à une organisation asymétrique des œuvres; mais à aucun moment Gaucher n'a dit que la relation symétrie / asymétrie elle-même se trouvait dans les œuvres de Webern. Ce qu'il est allé y chercher, c'est le *principe* du passage d'une prémisse simple à un développement complexe³⁹. Cela est clair au travers de ses propos de 1996 à Gaston Roberge, dans lesquels il prend du recul pour proposer une synthèse de sa trajectoire : « Ma première œuvre de maturité. J'avais finalement trouvé ce que je cherchais. Dans la suite des trois, un passage de la symétrie à l'asymétrie où j'ai réussi à synthétiser tous les éléments; à rassembler le rythme, la dynamique, la structure, l'espace, la durée. Et 35 ans plus tard, ils me sont aussi significatifs qu'à l'époque. Ils ont gardé leur puissance, leur intérêt, leur solidité, leur fraîcheur⁴⁰. » Tout est là : l'opposition entre symétrie et asymétrie (et Gaucher aurait pu ajouter le rôle de la diagonale dans les Hommages 1 et 2) entre les deux premiers Hommages et le dernier; la pesanteur relative dans une sorte de triangle virtuel, à gauche, dans l'Hommage 2; le report de cette densité dans un triangle en haut et à droite de l'Hommage 3. Cette quête en trois temps appartient bien à Gaucher, même si elle a eu pour déclenchement initial l'audition d'œuvres de Webern. Mais je me hasarderai tout de même à interpréter le lien entre ce passage de la symétrie à l'asymétrie et la musique. Avant de découvrir Webern, Gaucher était un habitué des clubs de jazz et

un admirateur de Bach. Il était donc familiarisé avec les carrures et les régularités métriques et rythmiques de la musique occidentale. Ce que Webern provoque en lui, c'est un choc, une révélation qui, plastiquement, l'emmène ailleurs. Ces trois Hommages sont conçus et présentés en séquence : ils me semblent évoquer le passage d'un univers régulier à l'univers éclaté de Webern, mais qui reste réglé et calculé.

Au delà des correspondances entre l'univers sonore et l'univers plastique qui rendent possibles les synesthésies dont ses propos et ses œuvres témoignent, Gaucher était sans doute sensible à ce qui s'apparente à une dimension métaphysique dans l'œuvre de Webern (comme chez la plupart des modernistes de l'école de Schoenberg et de l'« école » de Darmstadt) : la quête de la pureté. « J'en ai assez de cette vague d'anti-intellectualisme. Bon sang, l'intelligence, c'est le propre de l'homme. Pourquoi avoir honte de se servir de l'intelligence ? Autant livrer la peinture aux singes, par exemple, eux aussi ont des émotions ! [...] Je voudrais faire comprendre que l'histoire, l'anecdote, c'est fini. Comme en musique, la peinture est un langage *pur*, contraire à la littérature ⁴¹. » « L'art véritable devrait être un langage *purement* visuel, de la même façon que la musique est un langage *purement* auditif ⁴². » Gaucher le déclare sans détours : « L'expressif, je n'y crois plus ⁴³. »

Au delà de Webern

Immédiatement après les *Webern*, Gaucher propose la *Fugue jaune* de 1963. Même jeu de traits et de petits carrés mais, comme son titre l'indique, la couleur, absente des Hommages, réapparaît. *Pli selon pli*, de 1964, en utilise exactement les mêmes éléments, mais disposés différemment. Confronté à cette gravure lors de la rencontre citée, Pierre Boulez ne s'y reconnaît pas : « *Pli selon pli* a beaucoup plus de courbes et n'évoque pas du tout les lignes droites. Ça se rapproche davantage de mes *Structures pour deux pianos*, notamment la première pièce. C'est moi, simplifié, avec des éléments très simples. » En fait, il s'agit bien d'un hommage à Boulez, comme Gaucher l'avait dit à Québec en 1996, et sans doute avait-il été frappé, le 24 novembre 1962, par la fraternité créatrice entre les œuvres de Webern et le Boulez des deux premières *Improvisations sur Mallarmé* (deux des cinq pièces de *Pli selon pli*) jouées le même soir, alors que Boulez réagit par rapport à l'ensemble de l'œuvre dont les pièces initiale et finale, *Don* et *Tombeau*, sont en effet beaucoup plus « rondes ». Ce qui se produit, en réalité, c'est que, à partir de ce que les *Webern* ont permis, Gaucher procède à des variations sur les mêmes thèmes plastiques. Le titre d'*Espace activé* (1964) ne fait plus allusion à la musique, mais Gaucher a signalé ⁴⁴ qu'à partir d'une certaine date, il avait voulu éviter toute référence musicale dans ses titres, alors que, de toute évidence, ce sont bien les

Hommages à Webern de 1963 qui ont opéré le déclenchement initial; et l'œuvre s'inscrit dans la continuité des deux précédentes, réalisée exactement dans le même format et à partir des mêmes éléments plastiques (lignes et carrés), mais en y ajoutant au jaune, le bleu et le vert.

Il n'est pas étonnant que, la même année 1964, Gaucher revienne à la peinture, donc à la couleur. Le titre des *Danses carrées* (1965) fait ironiquement allusion à une forme d'expression folklorique bien connue au Québec. Mais le propos reste formel : dans l'une d'entre elles (*Danse carrée*, 1965), par exemple, un jeu de lignes et de petits carrés bleus sur fond noir prennent place dans un grand carré, incliné à 45 degrés, comme un losange. Pourtant, avec le rythme, l'inspiration musicale est là, concrètement, au niveau de ce qu'elle peut partager avec d'autres dimensions de l'humain : « Je crois que cette peinture est extrêmement humaine, dit-il à propos de l'une d'elles, elle traite des choses essentielles de l'existence; avec le rythme, le fait central de la vie ⁴⁵. » *Point-contrepoint* (1965), lui aussi expressément conçu comme un hommage à Stockhausen, se fait probablement l'écho de *Kontra-Punkte* (1952-1953), joué au Domaine musical le 31 octobre 1962 ⁴⁶. Des lignes horizontales, embossées et colorées, avec de grands espaces de silence, chassent les éléments carrés, et Gaucher continuera à explorer le paradigme de ces nouvelles configurations formelles. Pour ne citer que quelques exemples, mentionnons : *XIV-9-66* (1966), les *Tableaux gris* (1967-1969), *Champ vert* (1971); mais, dans certaines d'entre elles, la couleur a pris une importance qu'elle n'avait pas dans les œuvres antérieures. Là encore, la musique aura été à l'origine de cette évolution. Jusqu'en 1966, Gaucher avait prolongé plastiquement l'écho de sa forme. Désormais, il en capte aussi l'effet émotionnel.

Lors de l'*Expo 67*, il entend l'extraordinaire improvisateur indien Ali Akbar Khan, qu'il fréquente et à qui il dédie certaines de ses œuvres en hommage. Cet artiste lui inspire la série des Ragas : *Cardinal Raga*, *Blue Raga*, *Alap* (1967-1968) ⁴⁷. Quiconque aura l'occasion d'entendre un enregistrement de cet artiste ⁴⁸ comprendra l'impact qu'il a pu exercer sur la sensibilité de Gaucher, aussi bien lorsqu'il s'agit de l'*alap*, une forme particulière d'improvisation, lente et non métrique, typique de l'Inde du Nord, que dans les passages aux rythmes et à l'intensité plus accusés. Dans *Cardinal Raga*, les lignes ténues de *Point-contrepoint* sont présentes, violettes cette fois, mais sur un violent fond écarlate. Le mot « raga » ne désigne pas seulement un mode hindou, mais en sanskrit, il signifie d'abord « émotion », « affect », « passion » ⁴⁹ et dérive de la racine sanskrite *rañj* qui signifie « être coloré, rougi » ⁵⁰... Le rouge de *Cardinal Raga* emplît la toile. Dès lors, de grandes plages de couleur, organisées selon une structuration formelle spécifique, envahissent tout l'œuvre pictural de Gaucher, de *Rouge, bleu, vert* (1971) à *Jaune, bleu & rouge IV* (1999).

Il semble bien, donc, que ce sont des phénomènes musicaux qui, à chaque moment de l'évolution plastique de Gaucher, sont à l'origine de ses nouvelles explorations (lignes, points, carrés, couleurs) dont l'influence se prolonge durant plusieurs années, même si une allusion à la musique dans les titres n'est plus là pour en signaler l'origine, et même en est volontairement absente. Cela n'a rien d'étonnant, en réalité, car à partir du moment où un artiste visuel utilise pour son vocabulaire des unités discrètes, en cela analogues aux notes du musicien, il est fatal qu'il retrouve les mêmes opérations formelles que celles du contrapuntiste ou du compositeur sériel qui les affectionnent particulièrement. Ce que Gaston Roberge dit des *Transitions* de 1967 pourrait s'appliquer, *mutatis mutandis*, à une fugue de Bach ou à une pièce de Schoenberg ou de Webern : « De la première à la huitième, les planches progressent au plan de la structure de la symétrie à l'asymétrie complète, en passant par des inversions, des renversements, des effets de miroir, et par l'utilisation exclusive des lignes et des valeurs de gris⁵¹. » Il n'en ira pas autrement avec les *Inversions* de 1980.

La dernière œuvre de Gaucher qui fasse explicitement allusion à la musique s'intitule paradoxalement *Silences* (1996). « De plus en plus, disait-il en 1969, je préfère le murmure au cri, car lorsqu'il s'élève dans le silence, il prend une dimension et devient alors vraiment présence⁵². » Tout comme chez le poète Yves Bonnefoy, « présence » pourrait être le mot-clef d'Yves Gaucher, tant ce jeu perpétuel sur les formes ne fait pas autre chose que de révéler la réalité de l'Être à travers sa manifestation seulement matérielle. Mais alors qu'il se rapproche, sans le savoir, de la fin de son parcours, Gaucher semble, avec cette gravure, faire le bilan et le résumé de sa trajectoire. La symétrie est là, dans le jeu des deux bandes ocre séparées d'une bande grise, écho formel des bandes de couleur de *Brun, rouge, orange* de 1975, et aussi par la disposition des deux rectangles noirs de chaque côté du rectangle central, une juxtaposition tripartite qui reprend la recherche commencée avec *Pauses* (1993). Mais la dissymétrie y est également présente : on devine les calculs que Gaucher a dû mener pour couper d'une petite ligne oblique chacun des deux rectangles noirs sans que les figures géométriques qu'elles viennent dessiner soient superposables et sans que ces deux lignes soient parallèles. Ce faisant, Gaucher retrouve aussi la forme pyramidale que Barnett Newman lui avait inspirée en 1978 avec la série des *Jéricho*. Mais le rectangle central est rempli d'un élément proche de la figuration : dix masses aux formes indécises et jamais identiques évoquent irrésistiblement un jardin zen de pierres sèches, comme on en voit d'admirables à Kyôto. Gaucher retourne à l'élément minéral de sa première période : ce sont les formes d'avant 1963 que l'on retrouve ici, celles de *Asagao* (1961) ou de *À Nei-ji-ba* (1962), inspirées par le Japon,

précisément. Ici, l'aspiration à la transcendance se manifeste non seulement dans l'organisation formelle, mais aussi dans ce qui est représenté.

En cela, l'évolution d'Yves Gaucher est tout à fait représentative, dans ses grandes lignes et selon des modalités diverses, de celle des créateurs modernistes, plasticiens ou musiciens : elle finit par réintégrer le vécu dans le formel. Stockhausen quittera le pointillisme qu'il avait lui-même théorisé dans les années 1950 pour des œuvres d'inspiration cosmique. Après les grands paysages abstraits, Jean-Paul Riopelle peindra des masques inuit et des oies. Les romanciers retrouveront la narration après les expériences du Nouveau Roman. Maderna et Berio réintègrent assez vite la linéarité héritée de la mélodie occidentale, savante ou populaire, mais sans renouer avec la tonalité. Boulez, après 1963 et au contact des grands orchestres symphoniques, réintroduit et approfondit de plus en plus la couleur instrumentale, au point de réorchestrer les œuvres de sa période initiale, tout en tirant profit, notamment dans *Répons*, de l'expérience « mélodique » de ses confrères italiens.

Yves Gaucher n'a pas évolué différemment. Mais, tout comme les meilleurs de ses compagnons de route, et même si, petit à petit, il a redonné sa place à l'émotion et à une certaine forme de représentation, il n'abandonnera jamais le fruit de l'expérience radicale des Hommages à Webern : une expression matérielle et plastique, souvent intense dans sa quête exacerbée de la pureté, toujours fondée sur l'exigence et la rigueur formelles qui lui confèrent, même et y compris dans l'expérience des limites, sa dérangeante beauté⁵³.

1 Entrevue avec l'auteur citée par Gaston Roberge dans *Autour de Yves Gaucher*, Québec, Le Loup de Gouttière, 1996, p. 84-85. (Citation relue par l'artiste).

2 W. K. Wimsatt, M. C. Beardsley, « The Intentional Fallacy », dans *Philosophy of Art and Aesthetics*, sous la dir. de F. A. Tilman et S. M. Cahn, New York, Harper and Row, p. 657-699.

3 Roland Barthes, « La mort de l'auteur », dans ses *Œuvres complètes*, vol. II, Paris, Le Seuil, 1994, p. 491-495.

4 *Lapsus calami* ? Confusion avec Boulez, cité immédiatement après ? La musique romantique ne semble pas faire partie des références culturelles et affectives de l'artiste, et nous ne trouvons aucune œuvre de Gaucher ni aucun texte de ses commentateurs qui puisse suggérer un lien avec des œuvres de Berlioz.

5 Roald Nasgaard, *Yves Gaucher: A Fifteen-Year Perspective= Une perspective de quinze ans 1963-1978*, [Toronto], Art Gallery of Ontario, 1979, p. 26.

6 [Notre traduction.] Cité par Ted Ferguson, « Op Art: The Fashion That Fools the Eye », *Macleans' Reviews*, vol. 78, n° 8, (17 avr. 1965), p. 65.

7 [Notre traduction.] « Yves Gaucher », entrevue par May Ebbitt Cutler, *Canadian Art*, vol. 22, n° 4, (sept.-oct. 1965), p. 28.

8 [Notre traduction.] Anne Brodzky, « "Notice also Silence Sounds". The New Work of Yves Gaucher », *Artscanada*, vol. 25, n° 2, livr. 118-119 (juin 1968), p. 21-23. (À l'occasion de la série de huit lithographies *Transitions*).

- 9 [Notre traduction.] James D. Campbell, *The Asymmetric Vision. Philosophical Intuition and Original Experience in the Art of Yves Gaucher*, Regina, Mackenzie Art Gallery, 1989, p. 32.
- 10 Vidéogramme de 1974 avec Christopher Youngs, cité par Roldal Nasgaard, *op. cit.* n. 5, p. 33.
- 11 Sous le titre « De Webern aux Hommages à Webern ». Causerie prononcée lors d'une *Rencontre entre arts visuels et musique* dans le cadre d'une importante exposition rétrospective sur la gravure au Québec, avec les trois Hommages à Webern sur la scène. Après quoi le compositeur François Morel présenta l'apport de Webern dans ses grandes lignes, et le dialogue se poursuivit entre le peintre et le musicien.
- 12 Les archives des *Semaines musicales internationales de Paris* déposées à la section Musique de la Bibliothèque nationale de France révèlent qu'elles étaient réalisées en coopération avec le Conseil international de la musique et la Radiodiffusion-télévision française, avec le concours de la Chambre syndicale des organisateurs de concerts de France. Pierre Boulez n'y a dirigé aucun concert. Il est probable qu'il y ait eu ici confusion entre ces semaines et les concerts du Domaine musical qui fêtaient cette année-là son dixième anniversaire. Les dates exactes de l'arrivée à Paris et du départ d'Yves Gaucher ne sont pas connues. À noter que Pierre Boulez a dirigé les op. 10, 22, 24 et 27 de Webern lors d'un concert du Domaine musical, le 4 avril 1962. Gaucher pourrait aussi avoir vu Boulez diriger lors de concerts du même ensemble le 31 octobre et le 12 décembre 1962, et le 13 février 1963 s'il était encore à Paris, mais aucune œuvre de Webern n'y était programmée. Il a probablement assisté au concert du 31 octobre 1962 où Boulez dirigeait *Kontra-Punkte* de Stockhausen, dont il s'inspira pour le titre de sa gravure de 1965, *Point-contrepoint* qu'il qualifia lui-même, en 1996, d'« hommage à Stockhausen » (cf. la causerie d'Yves Gaucher, « De Webern aux Hommages à Webern », p. 65 du présent catalogue). Pour les programmes du Domaine musical, cf. Sophie Galaise, *Les écrits et la carrière de Pierre Boulez : catalogue et chronologie*, thèse de doctorat en musicologie, Faculté de musique, Université de Montréal, 2003.
- 13 Sur la base d'un entretien de décembre 1988. Cf. James D. Campbell, *op. cit.* n. 9, p. 32 et p. 104, note 22.
- 14 Michèle Grandbois, *L'art québécois de l'estampe, 1945-1990 : une aventure, une époque, une collection*, Québec, Musée du Québec, 1996, p. 94 et 121.
- 15 Les *Semaines musicales internationales de Paris* se sont déroulées, en 1962, du 25 octobre au 29 novembre. Jacques Longchamp a publié dans *Le Monde* du 29 novembre un compte rendu du concert du 24 novembre. Je remercie chaleureusement Martine Rhéaume, qui a dépouillé les journaux de l'époque, et Leiling Chang Mellis, qui a examiné les archives de ces *Semaines musicales internationales de Paris* à la section Musique de la Bibliothèque nationale de France, à Paris.
- 16 Joan Lowndes, « Gaucher. Metaphor for Contemporary Music », *The Province*, 2 mai 1969, p. 13; catalogue d'une exposition Gaucher présentée à la Vancouver Art Gallery, (23 avril-18 mai 1969), la Edmonton Art Gallery (29 mai-29 juin 1969) et la Whitechapel Art Gallery, Londres (9 décembre 1969-11 janvier 1970).
- 17 Cf. la causerie d'Yves Gaucher, « De Webern aux Hommages à Webern », p. 65 du présent catalogue.
- 18 Boulez a publié deux intégrales de l'œuvre de Webern. La première est parue en 1978 chez CBS Masterworks (79402) en quatre disques microsillons. La publication de la seconde, en six disques compacts, s'est échelonnée, chez Deutsche Grammophon, entre 1995 et 2000, date à laquelle les six disques ont été réunis en coffret (457 637-2). Au moment où Gaucher s'exprimait à Québec, il pouvait avoir entendu le CD 1, qui contenait la version orchestrale de l'opus 5, et le CD 5, comprenant sa version pour quatuor à cordes et les *Bagatelles*, tous deux publiés en 1995. Mais comme on l'a vu, sa première mention connue de ces deux œuvres remonte à 1988.
- 19 Préface de Earle Brown à *Folio and Four Systems* (1952), citée par William Bland à l'article « Earle Brown », dans *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sous la dir. de Stanley Sadie, Londres, Macmillan Publishers, 1980, vol. III, p. 342.
- 20 David Silcox, « Yves Gaucher », *Studio International*, vol. 177, n° 908 (févr. 1969), p. 76; Michel Martin, « Yves Gaucher. Récurrences », *Yves Gaucher : récurrences*, Québec, Musée du Québec, 1999, p. 14. À noter tout de même que, la veille du concert du 24 novembre 1962 dont j'ai parlé plus haut, Friedrich Cerha a dirigé un autre concert avec *Die Reihe* où une œuvre de Brown était présentée (publicité dans *Le Monde* du 9 novembre 1962, p. 13), mais il n'a pas été possible de retrouver le programme détaillé de ce concert.
- 21 Voir par exemple Paul Griffiths, *Modern Music and After. Directions since 1945*, Oxford, Oxford University Press, 1995, p. 96 et Dujka Smoje, « L'audible et l'inaudible », dans *Musiques. Une Encyclopédie pour le XXI^e siècle*, sous la dir. de J.-J. Nattiez, vol. I, « Musiques du XX^e siècle », Arles, Actes Sud / Cité de la musique, 2003, p. 308.
- 22 Comme l'a fait remarquer François Morel au cours de la rencontre du 3 avril 1996 (cf. supra), Pierre Boulez, lorsqu'il dirige du Webern, éparpille les musiciens sur toute la surface de la scène, au lieu de les regrouper, afin de rendre encore plus sensible à l'auditeur la dimension spatiale de l'écriture webernienne.
- 23 Michèle Grandbois, *op. cit.* n. 14, p. 95.
- 24 François Dosse, *Histoire du structuralisme. I- Le champ du signe, 1945-1966*, Paris, Éditions La découverte, 1991, p. 217-250.

- 25 Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, Genève, Éditions Gonthier, 1964, p. 31.
- 26 Christopher Salvesen, « Greys », *The Listener*, vol. 302, n° 2116 (16 oct. 1969).
- 27 Gaston Roberge, *op. cit.* n. 1, p. 14.
- 28 Paul Martin, « Avec ses cuivres martelés, Yves Gaucher donne une troisième dimension à la gravure », *Le Nouveau Journal* (25 nov. 1961), p. 11.
- 29 Gaston Roberge, *op. cit.* n. 1, p. 42.
- 30 Gaston Roberge, *op. cit.* n. 1, p. 50.
- 31 James D. Campbell, *op. cit.* n. 9, p. 35.
- 32 [Notre traduction.] Helen Rochester, « Music Inspires Artist », *The Montreal Star* (12 janv. 1965), entrevue à l'occasion d'une exposition d'art canadien contemporain au Musée des beaux-arts de Montréal en 1965.
- 33 [Notre traduction.] May Ebbitt Cutler, « Yves Gaucher » [entrevue], *Canadian Art*, vol. 22, n° 4, (sept.-oct. 1965), p. 28.
- 34 [Notre traduction.] James D. Campbell, *op. cit.* n. 9, p. 30. Conversation avec l'artiste.
- 35 Cf. note 14.
- 36 Causerie du 3 avril 1996 au Musée du Québec. Voir p. 65 dans le présent catalogue sous le titre « De Webern aux Hommages à Webern ».
- 37 À savoir *Fugue jaune* (1963), *Pli selon pli* (1964), *Espace activé* (1964).
- 38 Les œuvres de Webern sont probablement les plus courtes de l'histoire de la musique. L'opus 10 dans son entier dure, dans la deuxième version Boulez, 4 min 36 s, et chacun de ses mouvements 44 s, 39 s, 1 min 48 s, 29 s et 56 s. L'opus 9 dure 3 min 59 s, et chacun de ses mouvements 3 s, 27 s, 22 s, 50 s, 1 min 14 s et 32 s.
- 39 En ce sens, la nature de la relation sonore / plastique chez Gaucher n'est pas très différente de celle dont témoigne Boulez lorsqu'il fait le cheminement inverse et commente Paul Klee. Cf. Pierre Boulez, *Le Pays fertile*, Paris, Gallimard, 1989.
- 40 Gaston Roberge, *op. cit.* n. 1, p. 56.
- 41 Claude Jasmin, « Yves Gaucher : "L'expressif, je n'y crois plus." », *La Presse* (1^{er} mai 1965). Les mots soulignés le sont par moi.
- 42 [Notre traduction.] Raymond Heard, « Yves Gaucher: The Energy of Colour », *The Montreal Star* (7 nov. 1964). Les mots soulignés le sont par moi.
- 43 Claude Jasmin, *art. cit.* n. 41.
- 44 Cf. « De Webern aux Hommages à Webern », dans le présent catalogue p. 65.
- 45 [Notre traduction.] Rea Montbizon, « Danses carrées by Yves Gaucher », *The Gazette* (24 avr. 1965).
- 46 Voir la note 12. Le contact avec Luigi Nono et Karlheinz Stockhausen est signalé par Anne Brodzky, *art. cit.* n. 8, p. 21.
- 47 Robert Ayre, « Yves Gaucher's Optical "Ragas" », *The Montreal Star* (16 mai 1967).
- 48 Par exemple *Ali Akbar Khan: All India Radio Archival Release* vol. III, T-Series, SICCD 105.
- 49 Harold Powers, « Mode », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Macmillan Publishers, 2001, vol. XVI, p. 837.
- 50 Harold Powers, Richard Widdess, « Raga », dans l'article « India », *eod. op.*, p. 179.
- 51 Gaston Roberge, *op. cit.* n. 1, p. 68.
- 52 Normand Thériault, « Gaucher : prélude à une exposition », *La Presse* (4 janv. 1969), p. 36.
- 53 Musicologue, je n'ai pas tenté ici de m'improviser historien de l'art. Je tiens à remercier chaleureusement Mmes Sandra Grant Marchand et Nathalie Garneau qui ont rassemblé en vue de cet article une impressionnante documentation sans laquelle je n'aurais pu interpréter musicalement l'œuvre d'Yves Gaucher.

Jean-Jacques Nattiez est professeur de musicologie à la Faculté de musique de l'Université de Montréal. Considéré comme le pionnier et l'un des illustrateurs actifs de la sémiologie musicale, il a mené des recherches empiriques sur Wagner, Boulez, les rapports entre musique et littérature, la musique des Inuit et des Baganda. Auteur d'une dizaine de livres, parmi lesquels *Musicologie générale et sémiologie* (Bourgeois, 1987), *Wagner androgyné* (Bourgeois, 1990), *La Musique, la recherche et la vie* (Leméac, 1999), *Proust musicien* (Bourgeois, 2^e édition, 2000), et d'un roman, *Opera* (Leméac, 1997), il est actuellement le directeur général de *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle* (5 volumes en cours de parution depuis 2001 chez Einaudi en italien et chez Actes Sud en français).

DE WEBERN
AUX HOMMAGES À WEBERN ¹

Yves Gaucher

On m'a demandé de parler de Webern, spécifiquement des circonstances qui m'ont permis de connaître son œuvre. Je le dois d'abord à François Morel qui, en 1961, m'a apporté l'œuvre complète de Webern, en 33 tours, dirigée par Robert Craft, en échange de disques... de jazz que je lui ai prêtés ! « Une découverte en vaut bien une autre », me disait-il. Il avait raison, sauf que cette intégrale n'était pas très forte, surtout en comparaison de l'autre intégrale de Webern, dirigée par Pierre Boulez, dont on dispose maintenant et qui est absolument inouïe ². J'ai écouté, j'ai aimé, mais j'avais des réticences. Je trouvais ça un peu froid, un peu aride, quelque peu raide, mais ce n'est pas Webern qui était raide, c'était Craft. L'année suivante, je me trouvais à Paris avec une bourse du Conseil des Arts, et dans le cadre de la *Semaine musicale de Paris*, qui était à ce moment-là dirigée par Boulez, il y avait un groupe allemand qui s'appelait Die Reihe, qui donnait en concert, parmi d'autres œuvres, les *Six Bagatelles* et l'opus 5 de Webern ³. J'ai décidé d'y aller, et là, j'ai compris.

Je n'ai pas compris l'écriture, parce que c'était beaucoup trop complexe pour moi. Je n'ai pas compris quelle sorte de révolution il accomplissait, mais j'ai compris la musique. J'ai compris à ce moment qu'il avait changé le cours de ma vie, d'une certaine façon. J'ai compris qu'il avait changé ma façon d'entendre la musique et aussi ma façon de voir. Ce que j'ai compris, c'est la dimension spatiale de Webern, au plan d'une écriture synthétisée, mais où la synthèse ne se fait pas par une réduction d'éléments. Car la réduction d'éléments n'est pas là pour simplifier le propos, mais pour le complexifier, ce qui est tout à fait autre chose. J'ai compris l'adage que Josef Albers avait prononcé à un moment donné : « Less is more and more is less. » Dans le cas de Webern, « less is so much more ». Ça m'a complètement bouleversé. J'ai compris aussi que j'allais subir une transformation très forte de ma façon de voir les choses, de comprendre l'espace, de comprendre la façon de voir. Pour moi, ce que Webern avait fait, c'était de prendre une cellule et de l'avoir laissée se développer dans l'espace. Elle avait pris son expansion d'une façon absolument naturelle, et ensuite, on arrivait à ça, à un résultat complet, à une œuvre qui durait 10 secondes, 15 secondes, 1 minute, peu importe. Mais durant ce moment-là, la plénitude était tellement complète qu'on avait la

satisfaction de comprendre que c'était là tout ce qu'il pouvait dire à partir de la prémisse qu'il nous offrait. J'ai compris à ce moment-là que les artifices, ce n'était plus pour moi. J'ai compris que, et je dis cela pour ceux qui ont vu d'autres œuvres de moi dans l'exposition, où il y avait beaucoup de texture, j'ai compris que ce n'était pas nécessaire. J'ai compris que, pour qu'il y ait sensibilité, il n'était pas nécessaire qu'il y ait un geste nerveux. La nervosité, ce n'est pas la sensibilité, parce que la sensibilité, ça va au delà de ça. J'ai donc compris beaucoup de choses, mais je n'étais pas capable de les exprimer à ce moment-là.

En revenant de Paris, j'ai repris le travail à mon atelier, j'ai fait d'autres œuvres qui découlaient de ce que je faisais auparavant, mais ça s'épurait, au point que j'avais des supporters, à ce moment-là, qui achetaient mes œuvres parce qu'elles étaient, entre guillemets, « lyriques ». Les formes étaient des formes plus libres, mais mon but était de montrer, précisément, que ce n'était pas une forme libre qui était nécessairement la plus expressive, et que, comme dans toute œuvre composée, c'était peut-être son emplacement dans un contexte qui faisait sa sensibilité. Et c'est ce que j'ai voulu démontrer à partir de ce moment-là. De plus en plus, les œuvres se sont épurées, les formes ont perdu leur côté minéral pour acquérir une fonction plutôt que d'énoncer ou de discourir. Ce qui était important pour moi, c'était d'arriver à l'essence même de l'œuvre. Je me suis rendu compte aussi, à ce moment-là, que quand on écoutait une fugue de Bach, on n'écoutait pas un dialogue, on n'écoutait pas une narration, on écoutait une proposition qui était résolument abstraite et qui nous était donnée comme telle, une *structure* qui se déroulait dans le temps. Et pour moi, une œuvre visuelle pouvait aussi se dérouler dans le temps. J'avais lu John Dewey, le philosophe américain, qui, parmi différentes propositions, avait dit : « Each medium in art speaks a language which may not be translated into any other without loss of meaning. » Je me suis rendu compte aussi que, pour moi, il ne s'agissait pas d'illustrer des œuvres de Webern, la musique qui était là, mais de me servir d'elle comme d'une expérience, pour, avec mon propre langage, parvenir à proposer, non pas une équivalence, mais quelque chose qui soit aussi profond, et ce n'est pas du tout la même chose.

C'est un point qui a été assez souvent mal interprété. Je me rappelle qu'en 1969, à Londres, j'avais présenté à la Whitechapel Art Gallery d'autres œuvres postérieures aux *Webern* : *Fugue jaune*, *Pli selon pli* en hommage à Boulez, *Point-contrepoint* en hommage à Stockhausen ⁴... Un critique a écrit que je ne connaissais rien à la fugue ! Or mon intention était de dire combien j'admirais *l'Art de la fugue* de Bach. Et puis là, je me suis dit : « Non, ce n'est plus possible. » Alors la prochaine gravure, j'ai décidé de l'appeler simplement *Espace activé* ⁵. Personne n'a su vraiment ce que ça voulait dire, et moi non plus. J'ai constaté aussi que ce parallèle que je pouvais établir avec la musique, les autres ne pouvaient pas l'interpréter de la même façon. Alors j'ai décidé tout simplement d'arrêter de donner des titres musicaux à mes œuvres, parce que les gens faisaient une

mauvaise interprétation de mes intentions. Pour moi, les *Webern* n'ont jamais été l'illustration de Webern. Ce qui s'est passé, c'est que, après plusieurs mois de travail, j'ai senti que l'évolution de mon œuvre était passée d'un point à un autre, et que ce point était pour moi extrêmement important. C'étaient là les premières manifestations de mon œuvre mature, et je les considère comme cela encore aujourd'hui, même si cela fait 33 ans de cela. Ce que j'avais fait avant avait été reconnu à plusieurs endroits, mais il ne s'agissait pour moi, tout de même, que d'œuvres de jeunesse qui étaient influencées par toutes sortes de choses extérieures, tandis que les *Webern* ont marqué pour moi le premier moment où j'ai réussi à apporter ma contribution personnelle. Ça a été très mal pris dans le milieu, et ça l'est encore. On voit que Webern et ses successeurs ont eu une descendance absolument époustouflante auprès de centaines de personnes. Mais ce n'est pas cela qui est important. L'important, pour moi, c'est ce que Webern a apporté à la musique et ce qu'il m'a apporté à moi. J'ai fait les Hommages à Webern pour remercier Webern de ce qu'il m'a donné, pour dire à quel point j'apprécie que ces œuvres-là existent. Il a réussi à ouvrir non seulement mes oreilles, mais aussi mes yeux, et je pense que c'est une chose absolument merveilleuse.

À partir de ce moment-là, j'ai aussi développé certaines prémisses face à la rythmique, et le philosophe Dewey proposait aussi une analyse du rythme. Il disait que, lorsque les Africains dansaient au son du tam-tam, le tam-tam établissait un certain nombre de pulsations à la minute et que les danseurs arrivaient à amener leurs pulsations cardiaques à la même pulsation que les tambours. C'est à ce moment que l'état de transe pouvait se saisir des danseurs, qui pouvaient alors faire des choses absolument étonnantes. Moi, je me suis demandé : si la musique peut le faire, pourquoi la peinture ne le ferait-elle pas ? On ne peut pas le faire en peinture de façon aussi directe que la musique, parce que la musique, on le sait, nous pénètre directement par les pores du corps. La peinture aussi, mais on en est moins conscient. Il fallait le faire d'une façon différente, alors j'ai décidé de travailler beaucoup sur l'organisation rythmique d'un tableau. Ainsi l'œuvre n'est plus une œuvre fixe, c'est une œuvre qui se déroule dans le temps. Le temps réel de l'œuvre, c'est le temps que la personne passe devant l'œuvre pour engager un dialogue avec elle. Pour moi, c'est ça la durée réelle d'une œuvre d'art. Et depuis, j'ai développé beaucoup ce sens de la rythmique, de la durée. Pour moi, le rythme est une dimension de la vie. Comme avec la musique, il était devenu important pour moi de sentir la peinture aussi d'une façon physique. Si on se met devant un petit tableau, on le regarde visuellement; si on se met devant une œuvre beaucoup plus grande, c'est une autre expérience qui se présente à nous : une expérience physique. C'est par le corps que l'on sent ses couleurs, ses contradictions, ses juxtapositions avec d'autres, et plus seulement visuellement. Pour moi, cela relève aussi de la musique, et c'est pourquoi j'ai établi beaucoup de parallèles entre la musique et mon travail, sans que les gens s'en rendent compte. C'est mieux ainsi, car la musique s'est tranquillement insinuée en moi, et son influence dure plus longtemps.

J'ai joué aussi avec la succession et la juxtaposition de mes œuvres dans le temps. Il y a eu un quatrième Hommage à Webern, mais vous ne le verrez jamais, car il était de trop⁶. Il ne faut pas aller au delà de ce qu'on a à dire. Dans mes Hommages, le propos est de passer d'une prémisse symétrique à une prémisse asymétrique entre les trois pièces. La structure de la première gravure est absolument symétrique; dans la deuxième il y a des éléments de liberté, et la troisième est complètement folle. C'est là une des clefs que j'ai suivies dans mon travail depuis l'époque des *Webern*. Je me suis rendu compte qu'avant de pouvoir prendre des libertés face à une problématique, il fallait d'abord la comprendre, et dans sa prémisse la plus simple, qui était ici la prémisse symétrique. Une fois qu'on a compris cette symétrie, on peut prendre des libertés face à elle pour assumer par la suite l'asymétrie, qui est une proposition infiniment plus complexe.

Pour moi, il a toujours été important de pouvoir prendre des libertés face à un problème. Mais il faut d'abord le cerner, le comprendre, l'étudier, connaître exactement ses limites, parce que briser des règles sans les connaître, c'est complètement insignifiant. La signification jaillit lorsqu'on est capable de briser les règles, mais pour cela, il faut d'abord les posséder et les assimiler. À partir de là, il n'est pas question d'aller en arrière ou de prendre d'autres directions. Il faut continuer. Je veux savoir jusqu'où je peux aller, au bout de l'œuvre et de ses possibilités, et au bout de moi-même.

1 Transcription et adaptation, par Martine Rhéaume et Jean-Jacques Nattiez, d'une causerie publique d'Yves Gaucher, le 3 avril 1996, à l'occasion d'une *Rencontre entre arts visuels et musique* organisée au Musée du Québec, dans le cadre d'une importante rétrospective sur la gravure au Québec. Nous remercions chaleureusement Michèle Grandbois, organisatrice de l'événement, de nous avoir autorisés à la publier ici.

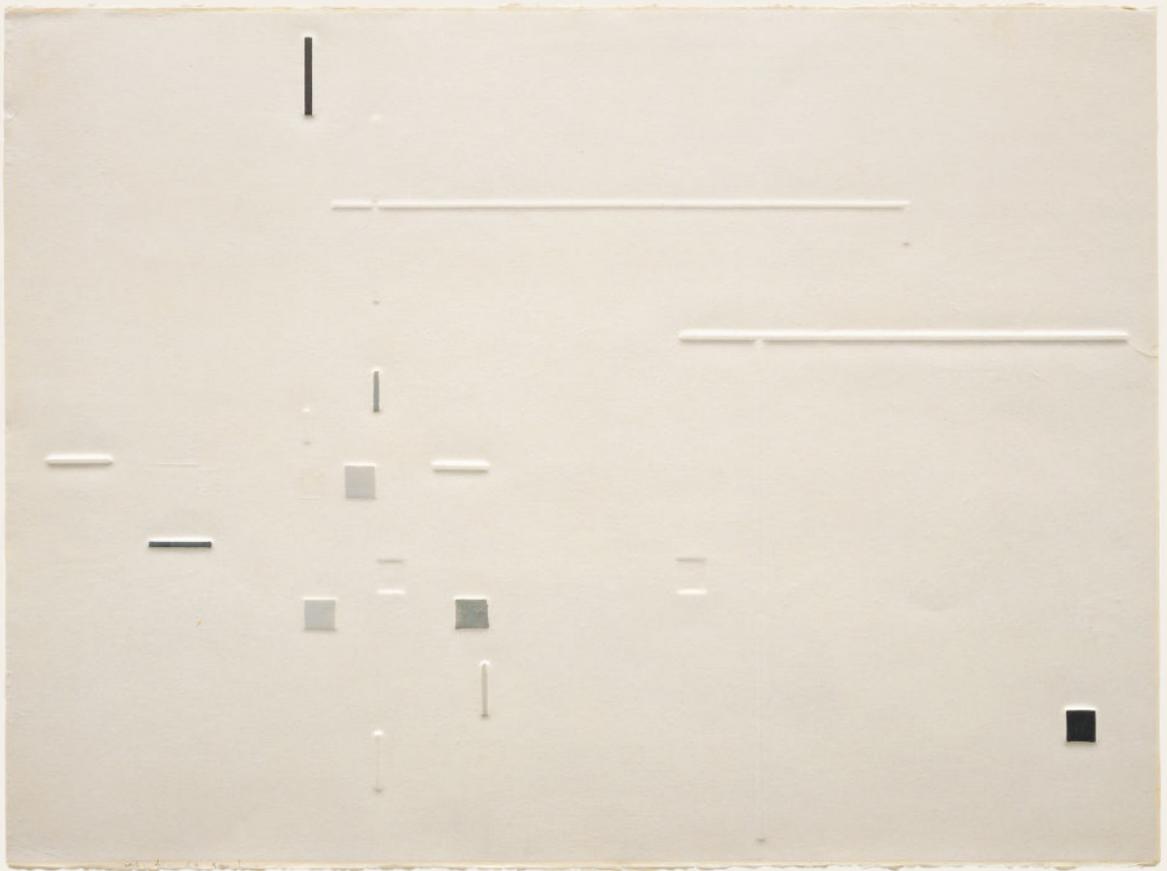
2 Sur les enregistrements de Webern par Boulez, cf. l'article de J.-J. Nattiez dans le présent catalogue, « Webern / Gaucher : l'ébranlement », la note 18.

3 Pour une clarification des liens entre Gaucher et Webern, cf. la section « Rencontre avec Webern » dans J.-J. Nattiez, *art. cit.* note précédente.

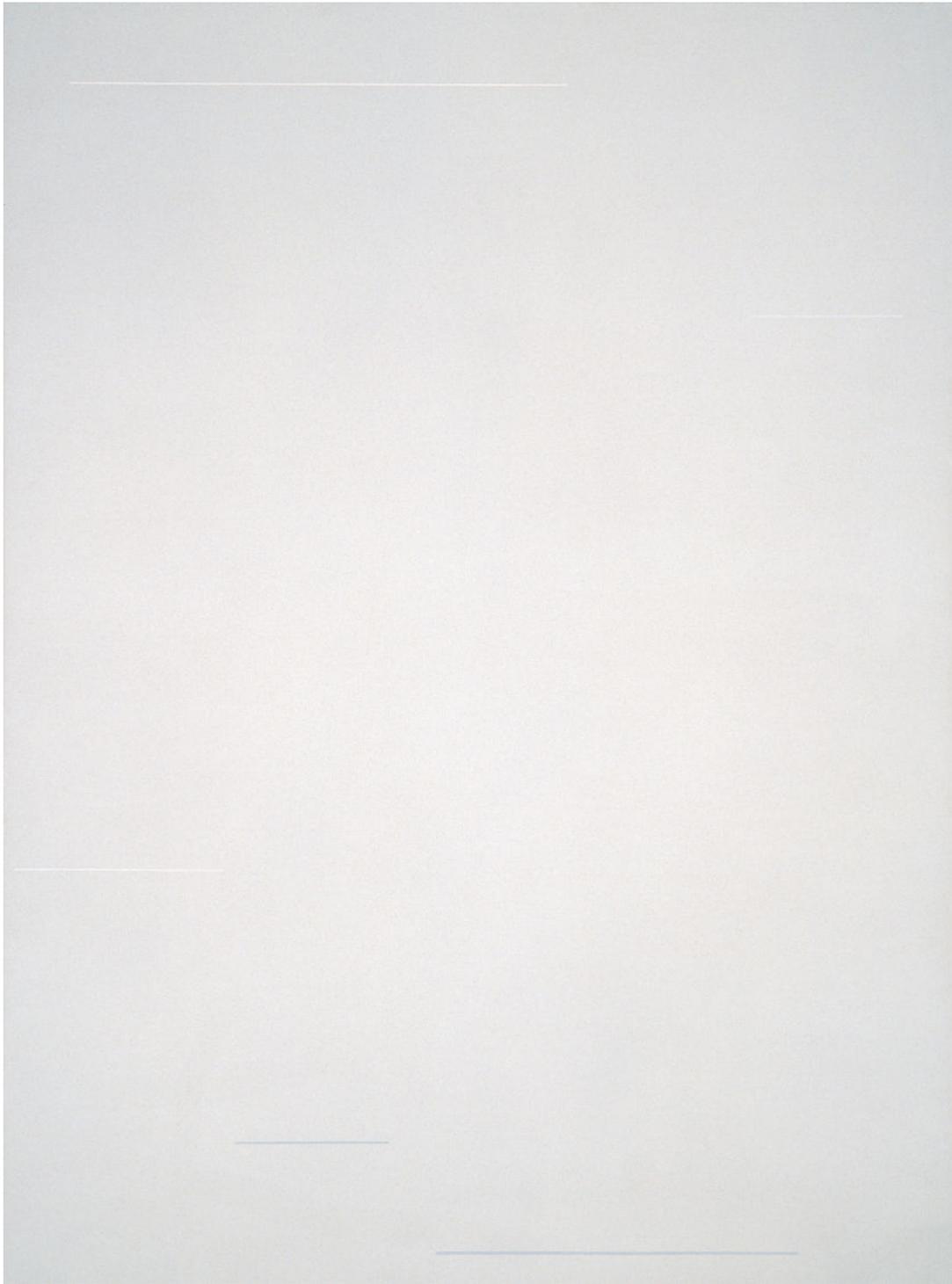
4 Les deux premières œuvres sont de 1963, et la troisième de 1965. Cf. Gaston Roberge, *Autour de Yves Gaucher*, Québec, Le Loup de Gouttière, 1996, p. 61, 63, 66.

5 Gaston Roberge, dans le livre cité à la note précédente, p. 65, date *Espace activé* de 1964. La remarque d'Yves Gaucher, s'il n'y a pas erreur de mémoire, pourrait faire penser que *Point-contrepoint* a précédé *Espace activé*, ou que l'artiste en a changé le titre après 1969.

6 En fait, une reproduction en a été publiée, vraisemblablement avec l'autorisation de l'artiste, dans Gaston Roberge, *op. cit.* n. 4, p. 58. Il est précisé que cette œuvre n'a jamais été mis en vente.



23
[En hommage à Webern 4], 1963
Gaufre rehaussée sur papier
Moriki laminé sur papier Arches,
état
57 x 76 cm



70
YG / O/N, 1968
Acrylique sur toile
275 x 203,2 cm

L'ÉNIGME D'UN DIALOGUE IMPROBABLE :
YVES GAUCHER ET L'ART CONCEPTUEL

David Tomas

Les mots qui annoncent une mort résument l'innommable et expriment l'indicible. En l'espace de quelques lettres – d'un souffle – ils transportent un être hors de la portée de l'imagination. Une voix se tait, une ligne de communication est coupée, emportant avec elles les tensions entre individus, points de vue, moments historiques, traditions et époques.

Dans le cas d'un artiste, la nouvelle d'une mort cristallise brusquement un corpus d'œuvres en le mettant momentanément en évidence, avant que ces éléments ne soient absorbés ou réabsorbés par les archives culturelles collectives que sont les musées. Mais la nouvelle peut également nous forcer à réexaminer le passé en adoptant une perspective qui n'est pas forcément celle du conservateur, de l'archiviste, de l'historien ou du biographe. Certains voyages résistent à la cohérence et à la linéarité d'une narration historique ou autobiographique; leurs itinéraires se situent en marge de la subjectivité, de l'incohérence et de l'indiscipline, voire de la ruse de l'anecdote. Conjonctions historiques étranges, correspondances imprévues, liens imperceptibles – et improbables – sont autant d'éléments qui peuvent perturber la topographie mnésique à la suite d'une mort alors que resurgissent les souvenirs d'une amitié durable, malgré son intermittence.

La mort soudaine d'Yves Gaucher et le mode de transmission de sa nouvelle – un message téléphonique qui a pénétré l'oreille – ont attiré mon attention sur la tension intergénérationnelle qui avait toujours existé entre nous, quoi qu'elle se soit atténuée avec le temps. Un message téléphonique inattendu l'avait ranimée l'espace d'un instant, les mots qui l'avaient ressuscitée ayant tôt fait de se dissiper dans l'horreur du moment. Une résonance singulière continuait cependant de se répercuter dans l'imaginaire avec l'insistance agaçante d'une question bien formulée qui persiste, faute de réponse satisfaisante. Il a fallu des mois avant que je réussisse à isoler la question fantôme qui s'était imposée avec autant d'insistance. Qu'est-ce qui fait qu'une pratique picturale se situe au premier rang de notre conscience historique et qu'elle accentue sa pertinence et son actualité lorsque son cadre de référence appartient à une époque qui n'est pas la nôtre ? Telle est la question-clé héritée de mon appréciation de longue date de l'homme et de ses œuvres; et telle est la question qui animait la tension transgénérationnelle qui faisait écho à ce message téléphonique.

Malgré la disparition d'Yves, la pertinence durable de son œuvre aux yeux d'un artiste dont le travail ressemble très peu au sien soulève la question de la pertinence et de la valeur d'œuvres d'art appartenant à d'autres époques, traditions et filiations, notamment lorsqu'elles ne sauraient être attribuées à des notions de compatibilité, d'influence ou d'idéologies picturales communes. De prime abord, cette question peut sembler classique. On peut facilement y répondre en recourant aux notions de qualité, de talent et de virtuosité, ou aux concepts plus nébuleux des essences et de l'universalité. Cependant ces mots ne parviennent pas à exprimer la pleine portée de la question, son urgence historique, et son importance sociologique et esthétique.

Yves Gaucher est le premier artiste canadien connu que j'ai rencontré lorsque je suis rentré à Montréal, en 1972, pour étudier à l'Université Concordia. C'était un peintre dont le travail était ancré dans une tradition et une histoire qui présentaient très peu d'intérêt pour un jeune artiste dont les idées étaient nourries et mises à l'épreuve par l'art conceptuel et le cinéma expérimental. Or Yves a produit des tableaux d'une intellectualité, d'une intelligence et d'une sensualité expressive hors du commun chez les peintres de sa génération. Les plus accomplies de ces œuvres affichent un équilibre précis entre la couleur et la forme dont la portée échappe tout juste au langage. Compte tenu de ma génération, de ma formation et de mes champs d'intérêt, c'est une réalisation picturale non négligeable : produire une œuvre qui permet de regarder, de voir et de comprendre au delà de ce que l'on peut décrire avec des mots. À cet égard, le travail d'Yves rappelle les propositions textuelles invisibles de Robert Barry, particulièrement celles qui inversent le rapport entre la réalité vécue et le langage comme mode de représentation. Je pense notamment à *Something which can never be any specific thing* (1969) et *Something which is very near in place and time, but not yet known to me* (1969-1971).

Or, si ce rapport n'est ni évident ni forcément légitime, comment en expliquer la possibilité ? La réponse se trouve dans la tension dont j'ai parlé plus haut et dans ses origines au début des années 1970 lorsque le chevauchement de positions et mouvements radicaux a provoqué des résonances improbables entre des pratiques en apparence incompatibles. Gaucher et Barry, peinture et texte, quelque chose de rétinien mais néanmoins impalpable, quelque chose d'imminent mais néanmoins indéfinissable. À un moment donné et dans des circonstances particulières, on pourrait s'imaginer un croisement entre les démarches radicalement différentes qui étaient celles de Gaucher et de Barry.

Les mots n'étant pas son médium d'élection, Yves Gaucher aurait pu évoluer dans une direction parallèle, mais contraire. C'est-à-dire qu'il aurait pu inverser le rapport entre les

dimensions expérientielles d'un genre précis d'espace pictural et la capacité propositionnelle d'un constat visuel qui se distingue par sa cohérence et sa concision.

Comment décrire ce « quelque chose » qui ne peut être exprimé que par le biais d'un médium pictural pensé avec une remarquable économie de moyens ? Comment expliquer une signification qui ne peut être décrite avec des mots, mais qui est néanmoins le produit cohérent d'un mode de raisonnement visuel des plus perfectionnés ? Comment une œuvre visuelle peut-elle exprimer l'inexprimable et, partant, compromettre directement notre capacité d'articuler des idées et de catégoriser des données visuelles à travers le langage verbal ? Telles sont les questions qui nous viennent lorsque nous amorçons un dialogue avec un des tableaux d'Yves Gaucher. Cependant, comme le suggère le travail invisible de Barry, les rapports et les tensions entre les dimensions expérientielles de l'organisation visuelle des données sensorielles et la capacité propositionnelle des constats visuels extrêmement cohérents et concis ont également été traités par la première génération d'artistes conceptuels qui avaient renoncé aux supports traditionnels (à l'exception du papier) et aux méthodes artisanales des pratiques artistiques conventionnelles.

Barry, Douglas Huebler, Lawrence Wiener et Joseph Kosuth comptent parmi ceux qui ont élaboré des pratiques artistiques véhiculées par des technologies de reproduction contemporaines dont la caméra, le photocopieur et la machine à écrire; et par le médium de la photographie, de la photocopie, du photostat et de l'imprimé. En soulevant des questions sur le contenu, la présentation et l'emplacement, elles contestaient les pratiques picturales traditionnelles et leurs modes de présentation bien développés. Pendant un courte période en 1968-1969, l'œuvre d'art et l'aire d'exposition fusionnent efficacement avec le catalogue d'exposition. Cette fusion des fins et moyens semble s'être produite hors de la portée des intérêts et des explorations d'un peintre comme Yves Gaucher. Ce qui explique qu'au début des années 1970, son travail a pu être perçu comme appartenant à une autre époque.

Le fait que le travail de Gaucher rappelle certaines des œuvres de jeunesse de Barry témoigne de son remarquable pouvoir transversal. Par cela j'entends que ses œuvres les plus accomplies soulèvent des questions non seulement sur la nature de l'espace pictural et sur les pratiques signifiantes d'un art de la peinture, mais sur la nature et les limites des rouages conceptuels du cerveau par rapport aux activités de la main et de l'œil. De toute évidence, ces questions ne sont pas du même ordre que celles soulevées à la fin des années 1960 par les artistes conceptuels, dont les intérêts étaient souvent motivés par un rejet catégorique de l'autonomie formelle de la peinture et de son autorité en tant que mesure d'une expérience esthétique. À cet égard, les

peintures et gravures d'Yves Gaucher ne participent pas de la redéfinition de l'œuvre d'art entreprise par les artistes conceptuels, mais son travail partage indéniablement certaines de leurs préoccupations. Il permet d'imaginer un rapport entre les rouages du cerveau et la connaissance des sens, même si ce rapport devait s'exprimer au sein d'une démarche considérée comme physiquement limitée sur le plan de son médium et de son support. Cependant, de ce rapport traditionnel découle une question qui aurait intéressé Barry : Comment se fait-il qu'un cerveau, à travers les activités de l'œil et de la main, peut créer quelque chose qui peut exister au delà de la portée de l'esprit ? C'est là un signe de réussite remarquable. Les œuvres de Gaucher ne se présentent pas seulement comme le produit d'un esprit ayant atteint un juste équilibre avec les capacités épistémologiques d'un langage visuel donné, mais elles suggèrent, *dans le même registre*, des rapports entre d'autres types d'œuvres qui sont à la fois riches et surprenants.

Que le travail d'Yves ne négocie aucun terrain d'entente avec le spectateur est tout à son honneur. Au contraire, il respecte l'intelligence du spectateur en exigeant de lui qu'il reconnaisse l'intransigeance en puissance d'une œuvre qui est résolument *présente* à ses propres conditions. De surcroît, le travail de Gaucher suggère que ces conditions devraient exister au delà de la portée des mots ¹. Ainsi, par le biais de ses exigences imposées au spectateur, le travail d'Yves pose souvent la question difficile mais non moins nécessaire des limites de son propre savoir et de sa capacité de savoir, tout en suggérant qu'il est possible de savoir et pourtant de ne pas comprendre, si on choisit de renoncer aux mots et de prolonger sa conscience via les bâtonnets et les cônes de nos yeux. De ce point de vue, cela participe d'une « attitude » face au travail de l'artiste et à la question du spectateur qui ressemble à celles de nombreux artistes conceptuels de la fin des années 1960 et du début des années 1970. En 1969, Robert Barry a résumé cette attitude comme suit :

L'artiste qui *fait* une œuvre d'art n'a rien à voir avec l'artiste qui *présente* une œuvre d'art. Et l'art pour moi c'est faire de l'art, moi-même. Et s'il arrive que faire de l'art exige de composer avec des choses qui sont invisibles, que vous ne pouvez pas voir, que je ne peux pas voir, ou qui sont imperceptibles, qui ne peuvent être perçues par nos sens, alors c'est ainsi qu'il doit en être ².

Peut-être Roland Barthes a-t-il saisi le sens du paradoxe unique associé à cette position lorsqu'il a rêvé, dans un autre contexte, de la possibilité de « connaître une langue étrangère (étrange) et cependant ne pas la comprendre ³... »

Tel que noté plus haut, les peintures d'Yves Gaucher participent du domaine rétinien, et pourtant elles soulèvent des questions qui ne sont pas étrangères à la vision d'un artiste conceptuel comme Barry, d'où l'intérêt d'établir un lien entre les deux.

Il y a peut-être davantage à dire du paradoxe des tableaux d'Yves Gaucher et de leur rapport, à la fois curieux et énigmatique, avec l'art conceptuel. Étant donné qu'il n'y aucune filiation directe entre les deux, autre que l'expérience picturale de plusieurs artistes conceptuels⁴, ce rapport pourrait être subordonné à la seule proximité spatiale et temporelle en ce qu'il est le produit de la rencontre unique et fortuite de deux méthodes de travail qui partagent un même cadre de référence à un moment précis.

Cette rencontre de hasard permettrait de dégager d'un corpus d'œuvres des caractéristiques qui, en d'autres circonstances, pourraient demeurer invisibles. Bien entendu, le contact ne saurait se produire dans le vide – il doit y avoir médiation. Et ce fut le cas lors de la rencontre fortuite d'Yves Gaucher et de Robert Barry qui eut lieu au milieu des années 1970 dans l'esprit d'un jeune artiste. Jeune artiste qui était occupé à échanger des idées avec Yves Gaucher tout en explorant l'actualité, la pertinence artistique et les limites opérationnelles et épistémologiques de l'art conceptuel. Mais l'importance de cette rencontre et de ses ramifications serait demeurée latente si un coup de téléphone fatidique n'était venu la ressusciter.

C'est comme si la dématérialisation du message téléphonique – la séparation du corps et de la voix – avait attiré mon attention sur un lien particulier qu'on peut avoir avec le travail d'Yves Gaucher et qui est le produit d'un moment historique singulier : un rare point de jonction où deux traditions antithétiques peuvent se rencontrer dans une sorte de curiosité innocente et d'examen ludique subtil, sans jamais perdre de vue les enjeux sous-jacents à ce contact. Ce point de jonction et l'échange qu'il peut favoriser sont les conditions d'existence des tensions intellectuelles et idéologiques que les artistes de générations différentes pressentent dans leurs discussions et débats sur l'art. C'est cette tension qui a été ranimée, l'espace d'un instant, à l'annonce de la mort d'Yves.

Les mots qui annoncent une mort résument l'innommable et expriment l'indicible. En l'espace de quelques lettres – d'un souffle – ils transportent un être hors de la portée de l'imagination. Ces mots pourraient-ils agir également dans le registre de l'art conceptuel ? Barry faisait basculer les spectateurs dans le domaine de l'invisible. C'est précisément ce qui m'attirait chez lui. Pour sa part, Gaucher – par ses actions, ses œuvres et son attitude – proposait une forme obstinément visuelle et résolument cérébrale de la pratique artistique. Or, l'apparente (in)compatibilité

entre ces positions ne présentait aucun paradoxe dans l'esprit d'un jeune artiste. Barry lui-même a laissé entrevoir un rapport tout à fait énigmatique et improbable qui pourrait exister entre les formes d'art lorsqu'il a adopté les possibilités hautement démocratiques de l'art conceptuel sans pour autant renoncer à son programme critique et expérimental :

Je me sers de l'art pour attirer l'attention sur quelque chose. Je préfère de loin utiliser l'expression « quelque chose » ou « chose » ou « ce que je fais » que le mot « art ». Si j'utilise « art » pour décrire quelque chose, je l'utilise pour ne pas dire : « Regardez ça ⁵ ».

Interrogé sur le lien entre son travail et « l'éventail de l'art contemporain » Barry a répondu :

Je crois qu'il y occupe une place confortable. Y a-t-il quelque chose qui ne soit pas de l'art ? Je dois avouer que dans mon esprit, il ne se situe pas vraiment à l'extérieur du courant, mais dans le lit de la rivière avec le reste de l'eau ⁶.

Barry semble avoir été particulièrement sensible à la nature relative de l'œuvre d'art, à sa pertinence continue au delà de son contexte de production et de présentation immédiat ⁷.

J'ai noté plus haut, en ce qui a trait au message téléphonique m'annonçant la mort d'Yves, que c'était la libération soudaine d'une tension associée à une ligne de communication intergénérationnelle qui continuait de résonner avec l'insistance agaçante d'une question bien formulée qui persiste, faute de réponse satisfaisante. Pourquoi cette insistance se faisait-elle si persistante ? Qu'est-ce qui, dans la dématérialisation verbale d'un message téléphonique et la matérialité affinée, non-verbale de la démarche d'un peintre en particulier, avait cédé sous la pression d'un vide soudain et soulevé des questions sur la nature d'un corpus d'œuvres et de son rapport avec des pratiques autres que picturales ? J'ai laissé entendre que la réponse se trouve chez Barry avec ses propositions invisibles. Une transmission électromagnétique m'a annoncé la mort d'Yves Gaucher; elle a ressuscité une tension qui était enracinée dans les souvenirs d'une époque particulière définie par un point de jonction entre des pratiques et des mouvements artistiques radicalement différents, et elle a aussi ressuscité le lien énigmatique entre Yves Gaucher et Robert Barry. Les correspondances sont moins arbitraires et peut-être plus ironiques qu'on pourrait le croire : le médium privilégié par Barry à la fin des années 1960 et au début des années 1970 était le spectre électromagnétique dans le contexte duquel il explorait également la télépathie en tant que médium artistique.

Mais il y a une autre réponse. La résonance produite par la libération de cette tension a soulevé des questions qui mènent ailleurs, vers une histoire qui est le produit de traditions et de points de vue conflictuels s'exprimant à travers les échanges évanescents qui s'inscrivent dans le cadre de référence commun, quoique tacite, du monde l'art. Cette histoire est amorcée par la mort en ce sens que sa forme émerge du choc violent de la dissipation d'une présence dans le vide, choc véhiculé par la transmission de mots sous le couvert de nouvelles. C'est dans leur sillage que la présence physique d'une personne s'évanouit. Inversement, cependant, c'est aussi dans leurs conséquences que les actions et les œuvres d'une personne peuvent gagner en pertinence au delà du seuil de leur visibilité immédiate et de leur importance historique. Ce gain n'est pas attribuable au jugement du travail d'une vie et de son insertion dans un contexte et un cadre de référence historique précis. Il a à voir avec la façon dont les praticiens et les pratiques interagissent et se croisent, et réussissent à conserver leur pertinence au delà du contexte immédiat de carrières, d'idéologies et de technologies de représentation concurrentes. C'est là aussi une des grandes énigmes de l'art et de ses objets. Contrairement à l'objet scientifique ou technique, l'objet d'art peut demeurer résolument contemporain de diverses façons, aussi nombreuses qu'imprévues.

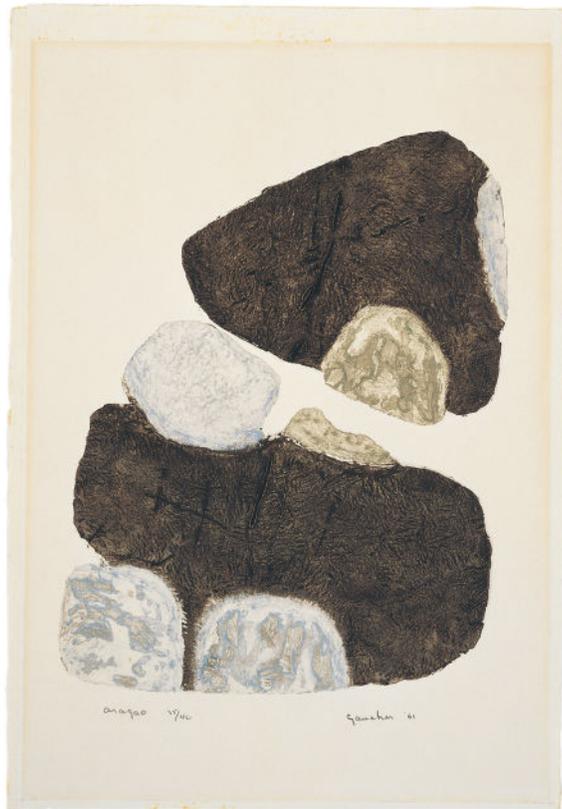
(Traduction de Lucie Chevalier)

- 1 Chose curieuse, les œuvres invisibles de Barry agissent de façon similaire mais opposée. Dans son cas, une œuvre – une phrase – comme « During the Exhibition I will try to communicate telepathically a work of art, the nature of which is a series of thoughts that are not applicable to language or image » (1969) peut signaler l'existence d'une zone d'expérience *au delà* des frontières sociales, culturelles et sensorielles de l'esprit.
- 2 Robert Barry, 30 mai 1969, dans Alexander Alberro et Patricia Norvell, *Recording Conceptual Art*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 2001, p. 87.
- 3 Roland Barthes, « L'Empire des signes », *Œuvres complètes*, Tome II, 1966-1973, Paris, Éditions du Seuil, 1993, p. 748.
- 4 À cet égard, la position de Barry est intéressante et enrichissante : à ses débuts, il s'intéressait aux questions formelles associées aux frontières *matérielles* et au contexte environnemental de la peinture. Par la suite, il a choisi d'aller au delà du domaine du perceptible. Son travail soulève donc des questions intéressantes non seulement l'état de l'œuvre d'art, mais son existence dans le domaine du visible.
- 5 Ursula Meyer, *Conceptual Art*, New York, E.P. Dutton, 1972, p. 39-40.

6 *Ibid.*, p. 41.

- 7 Voir, par exemple, ce commentaire remarquable, dans Alberro et Norvell, *op. cit.* n. 2, p. 99 : « Eh bien, plutôt que choisir la peinture à l'huile, j'ai choisi autre chose. C'est aussi une question de ne *pas* traiter quelque chose [...] je compose avec le temps et l'espace, mais je compose avec le temps et l'espace d'une autre façon qu'Alexander Calder compose avec le temps et l'espace... » [Notre traduction.]

David Tomas est artiste et auteur. Il a participé à des expositions internationales et occupé des postes de chercheur et de professeur à la CalArts, au Goldsmiths College, à Londres, et au Musée des beaux-arts du Canada. Tomas est l'auteur de *Transcultural Space and Transcultural Beings*, d'un livre en ligne intitulé *The Encoded Eye, the Archive, and its Engine House*, et de *DUCTION* (en collaboration avec Michèle Thériault). Ses plus récents ouvrages, *A Blinding Flash of Light: Photography Between Disciplines* et *Microhistories of the Transhuman*, paraîtront respectivement à l'automne 2003 et au début de 2004.



12
Asagao, 1961
Eau-forte et cuivre martelé
sur papiers laminés, 35/40
48,7 x 34 cm



13
Naka, 1962
Eau-forte et cuivre martelé sur
papiers BFK Rives laminés, 26/40
41 x 54,7 cm



14
Sgana, 1962
Eau-forte, cuivre martelé et
linoléum sur papiers BFK Rives
laminés, é. a. I/V
41 x 56,3 cm



15
*Par un beau clair de froid –
À Maurice Beaulieu, 1962*
Eau-forte et cuivre martelé
sur papiers laminés, 2/20
76 x 108 cm



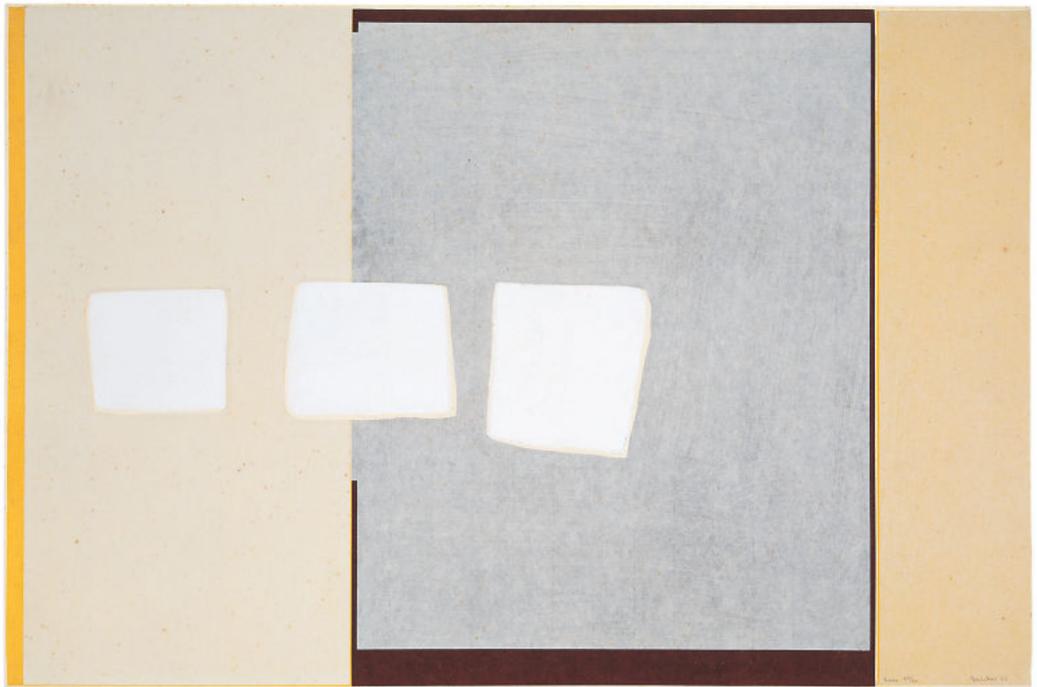
16
Sa, 1962
Eau-forte et cuivre martelé sur
papiers German Copperplate
laminés, 8/20
108 x 74,6 cm



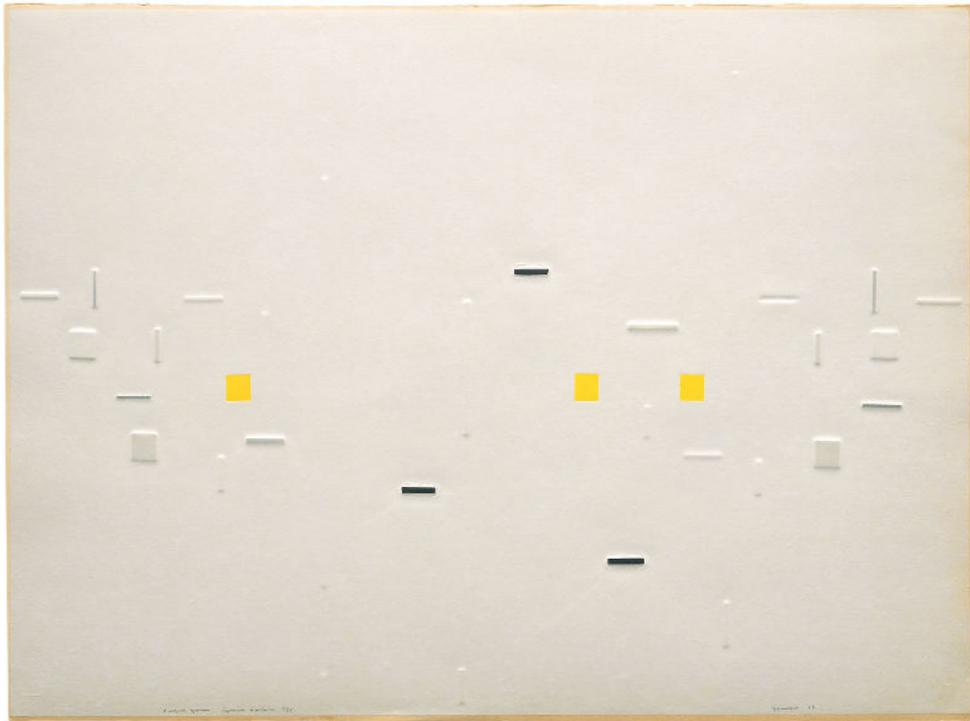
18

Houda, 1963

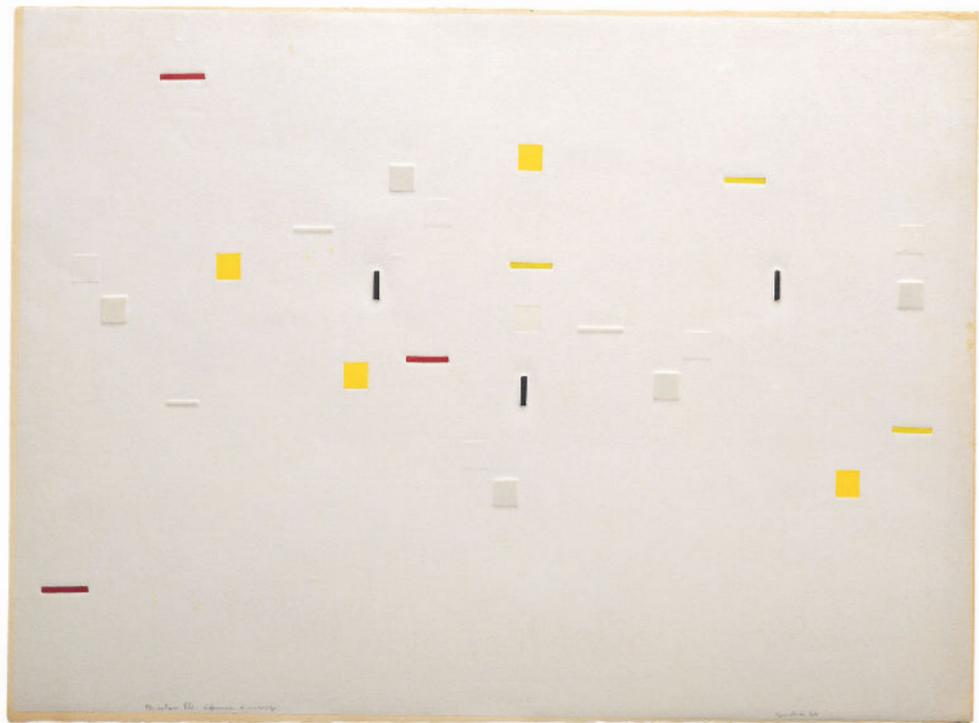
Linoléum sur papiers japonais
laminés sur papier vélin, 6/20
61,2 x 91,3 cm



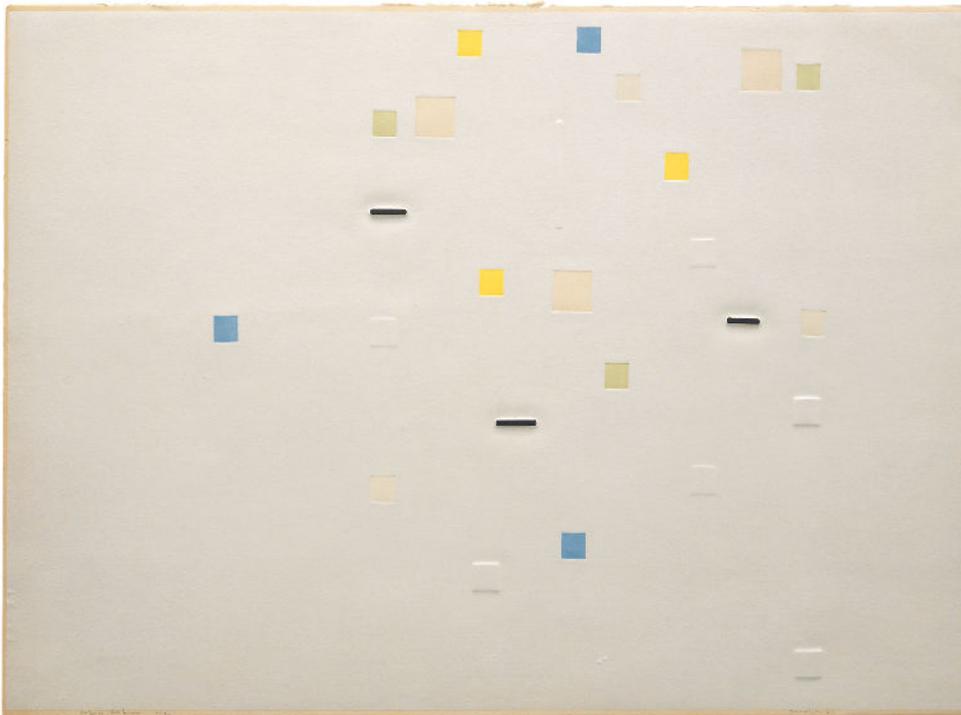
19
Sono, 1963
Impression en relief sur
papiers japonais laminés
sur papier vélin, 27/30
67 x 91 cm



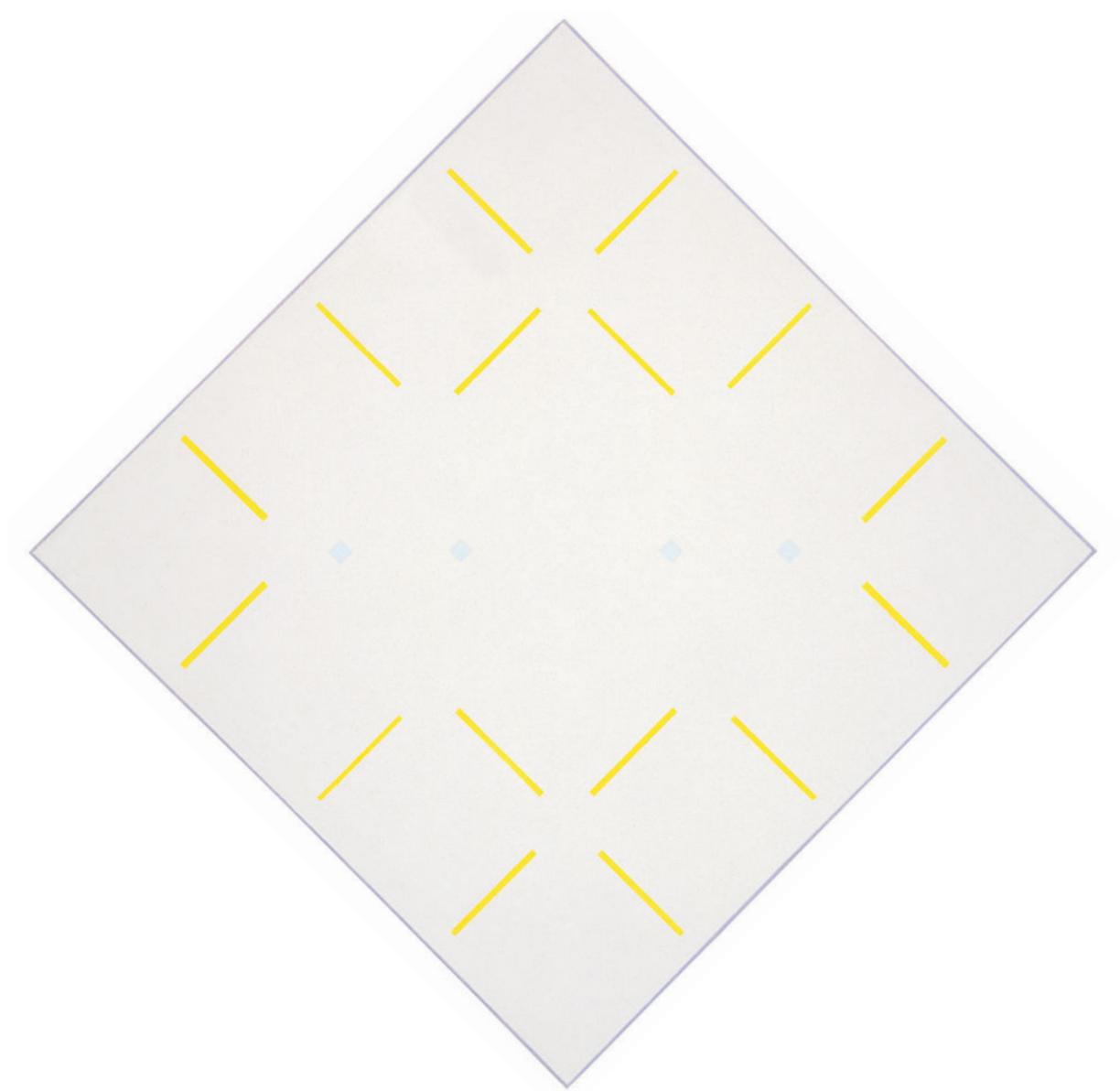
24
Fugue jaune, 1963
Impression en relief et gaufrure
rehaussée sur papier Moriki laminé
sur papier Arches, é. a. 5/5
57 x 76 cm



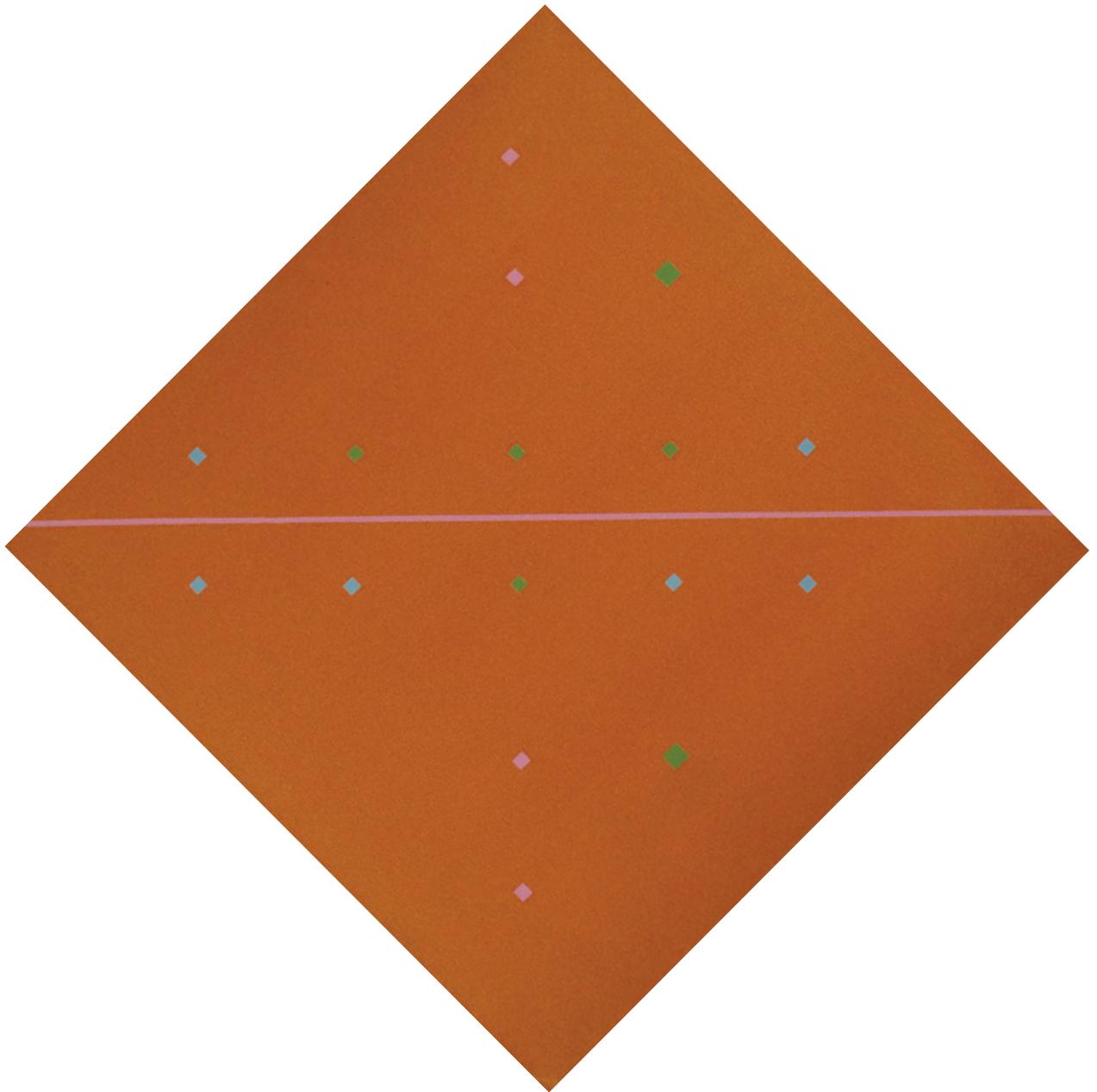
25
Pli selon pli, 1964
Impression en relief et gaufrure
rehaussée sur papier Moriki laminé
sur papier Arches,
épreuve d'encrage
56,5 x 76,2 cm



26
Espace activé, 1964
Impression en relief et gaufrure
rehaussée sur papier Moriki laminé
sur papier Arches, 12/30
57 x 76 cm



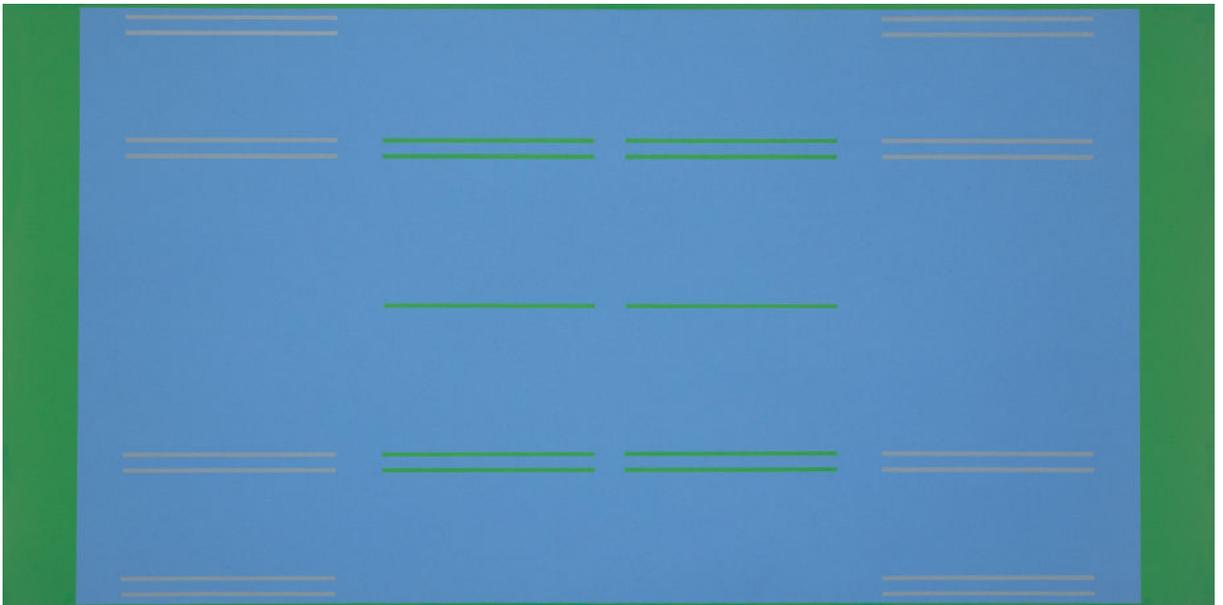
63
Espace étranger, 1965
Acrylique sur toile
91,3 x 91,3 cm



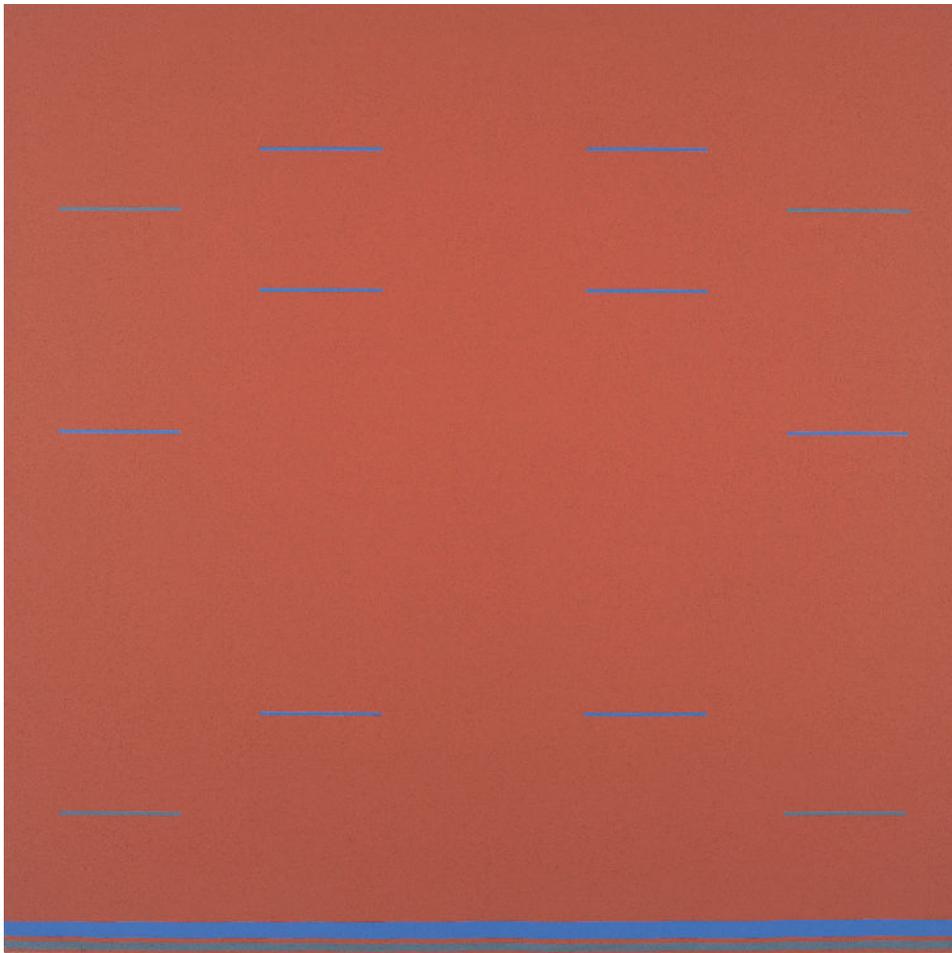
62
Danse carrée, gros mauve 1, 1964
Acrylique sur toile
107 x 106,2 cm



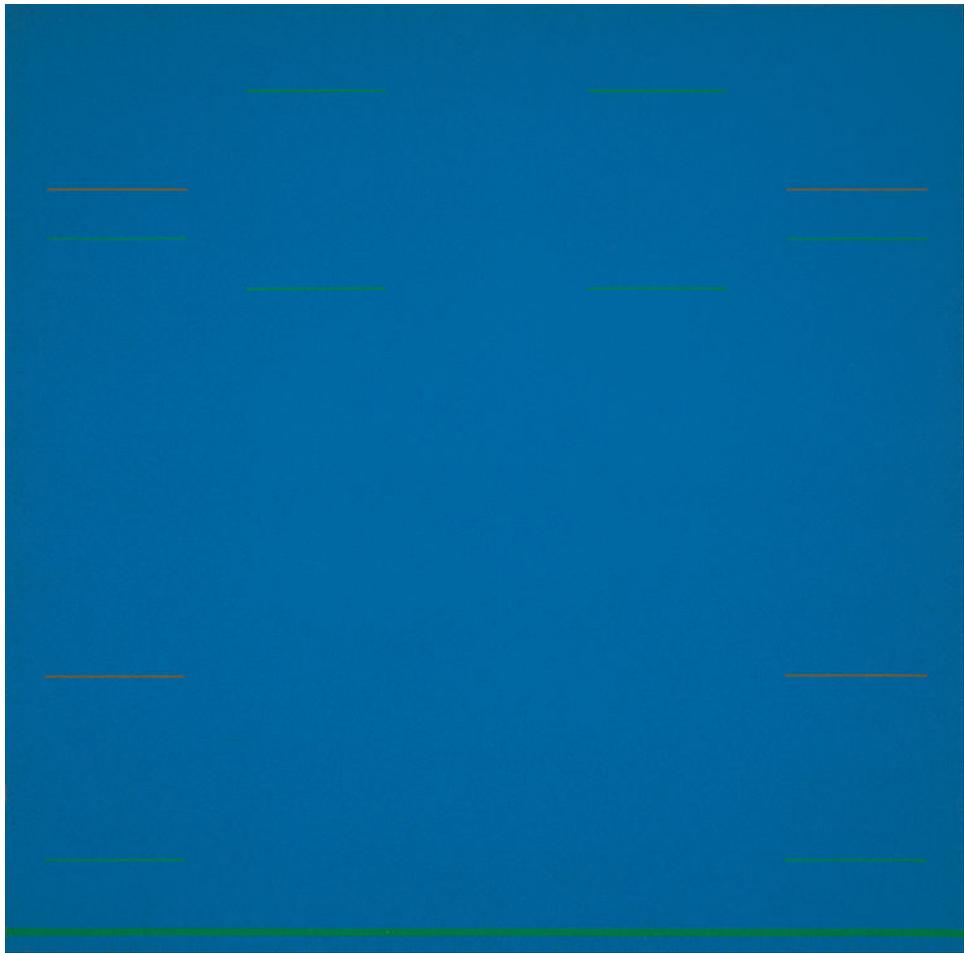
27
Point-contrepoint, 1965
Impression en relief et gaufrure
sur papier Moriki laminé sur
papier Arches, 6/30
57 x 76 cm



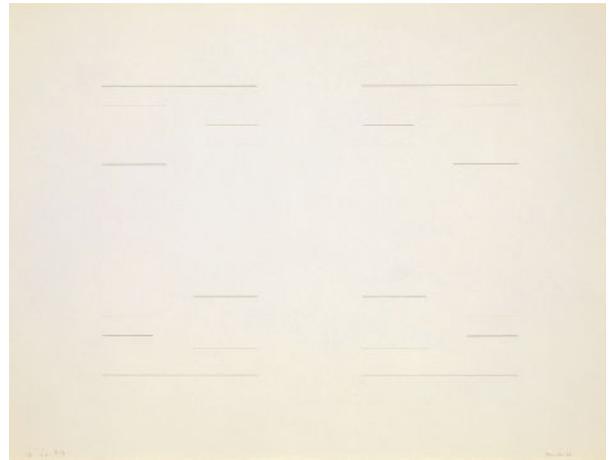
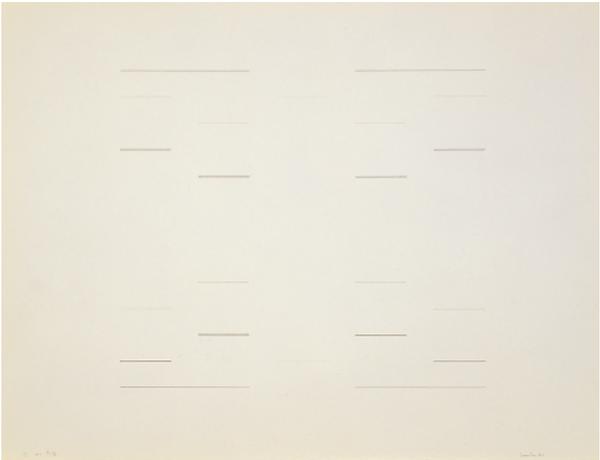
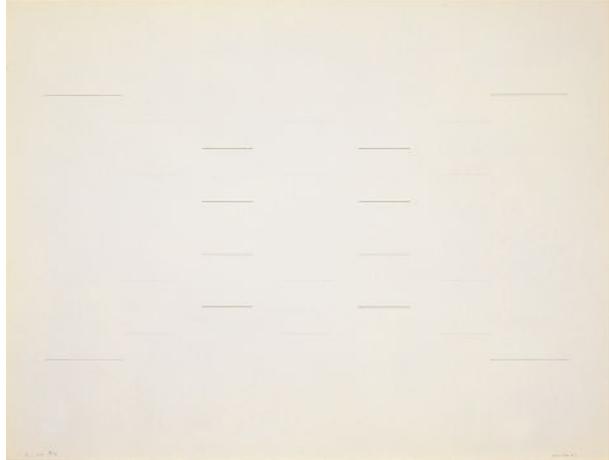
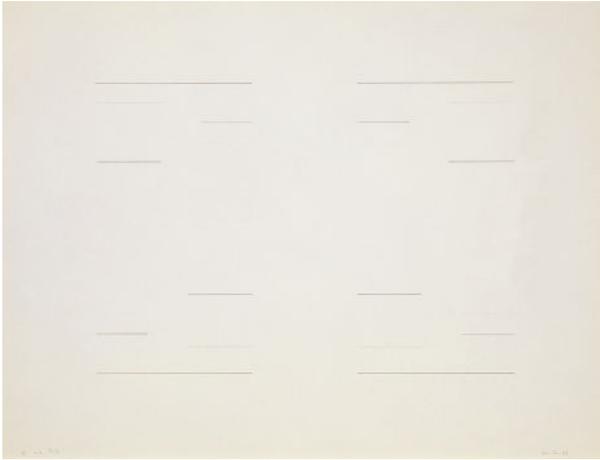
65
Ondulation des quatre coins,
1965-1966
Acylique sur toile
101,7 x 203,5 cm

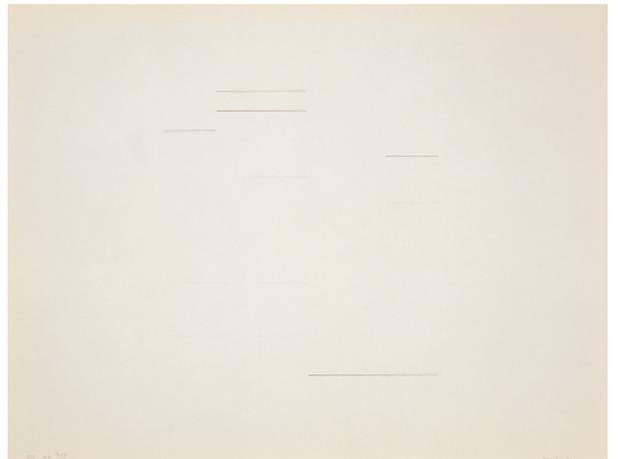
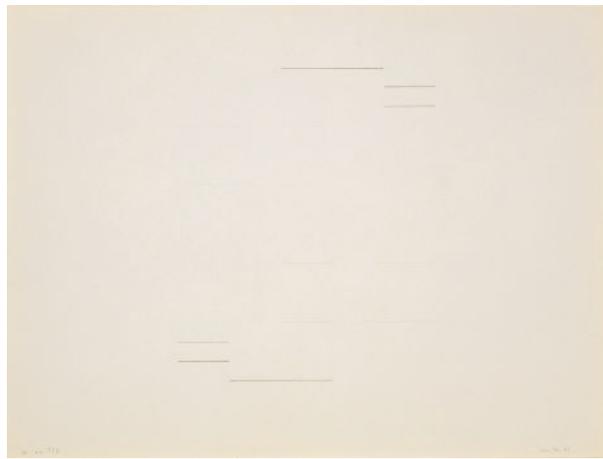
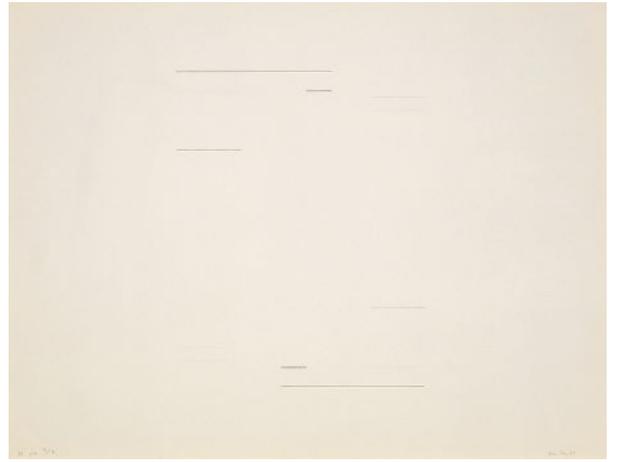
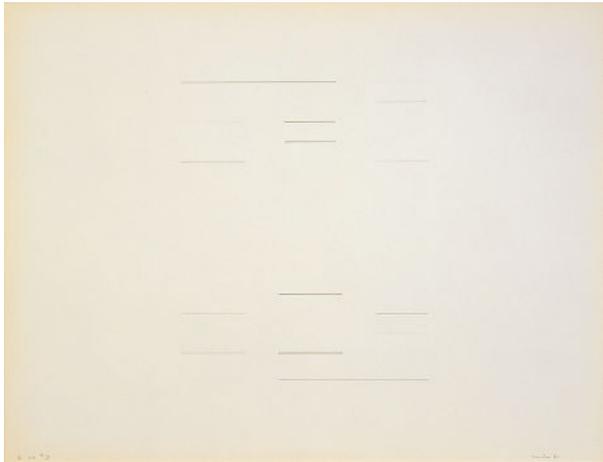


66
Red Oxide, Blue, Gray, 1967
Acrylique sur toile
122,4 x 122,4 cm

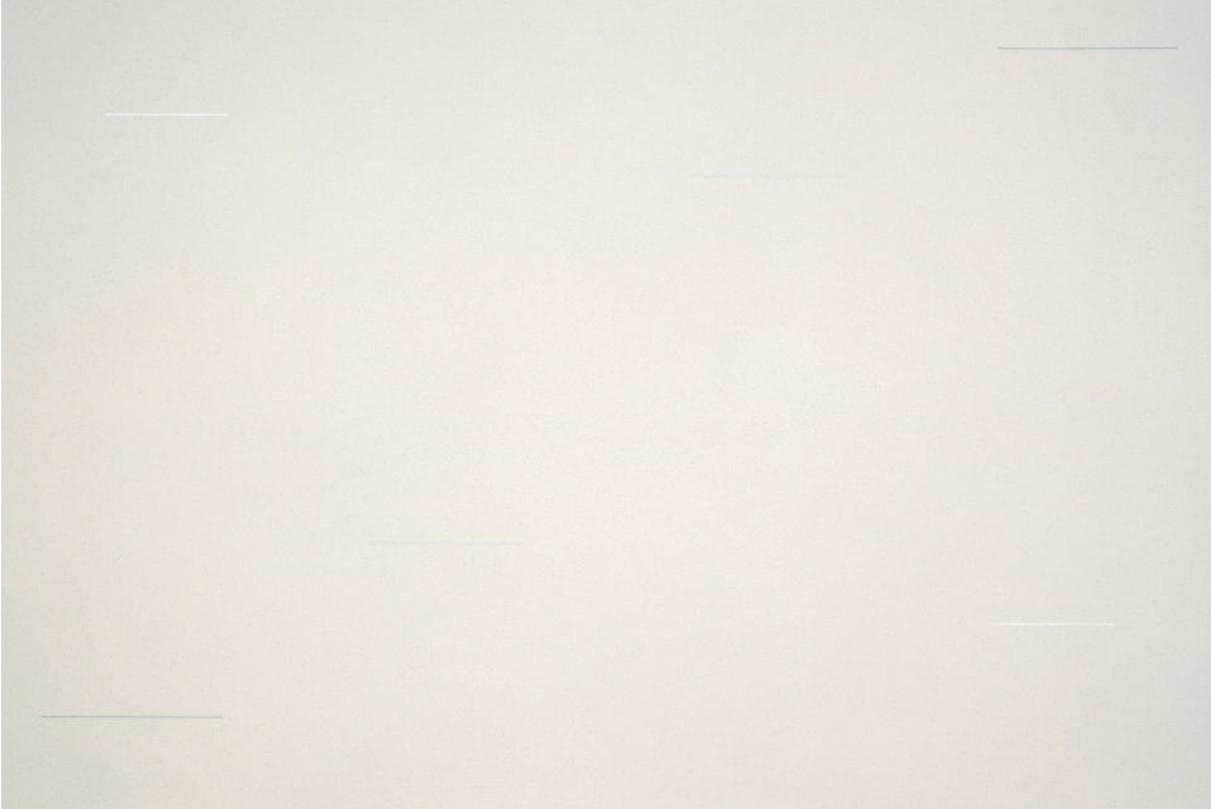


67
Blue Raga, 1967
Acrylique sur toile
122 x 122 cm





29
Transitions, 1967
Album de 8 impressions offset
sur papier Johannot, texte
d'introduction de Doris Shadbolt
et achevé d'imprimer, é. a. X/X
44,5 x 58,5 cm (chaque élément)



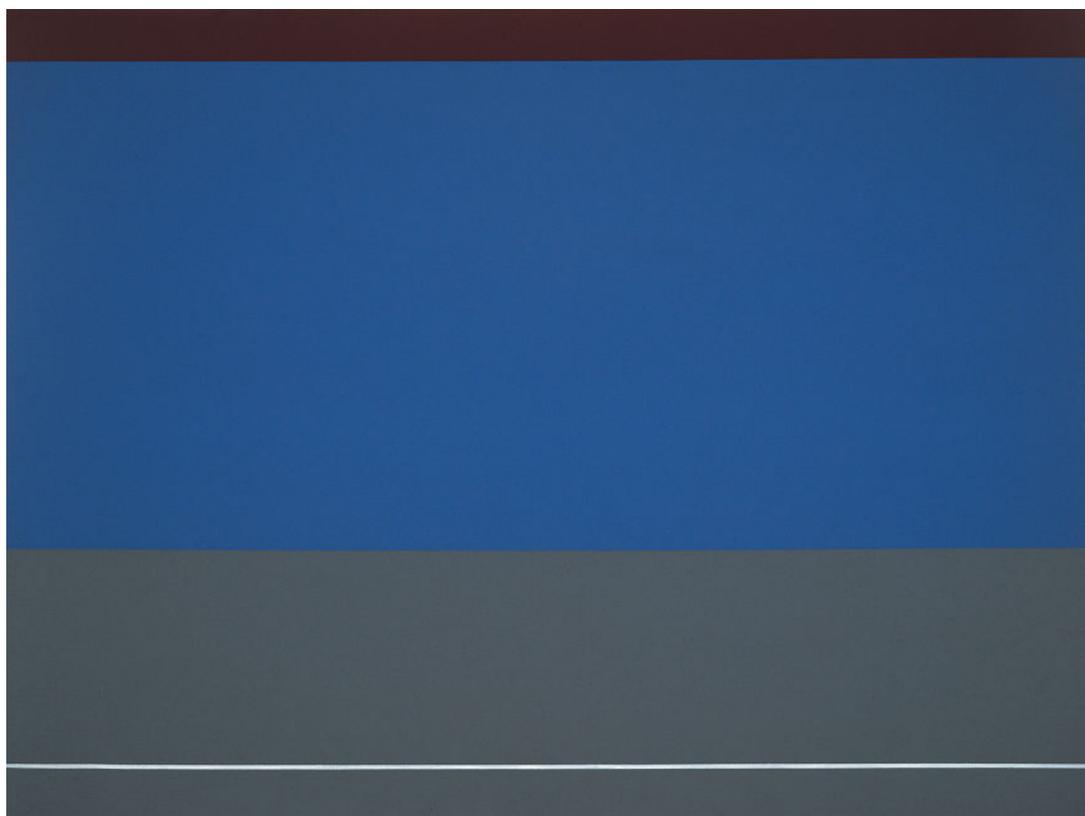
68
Alap, 1968
Acrylique sur toile
203 x 305,3 cm



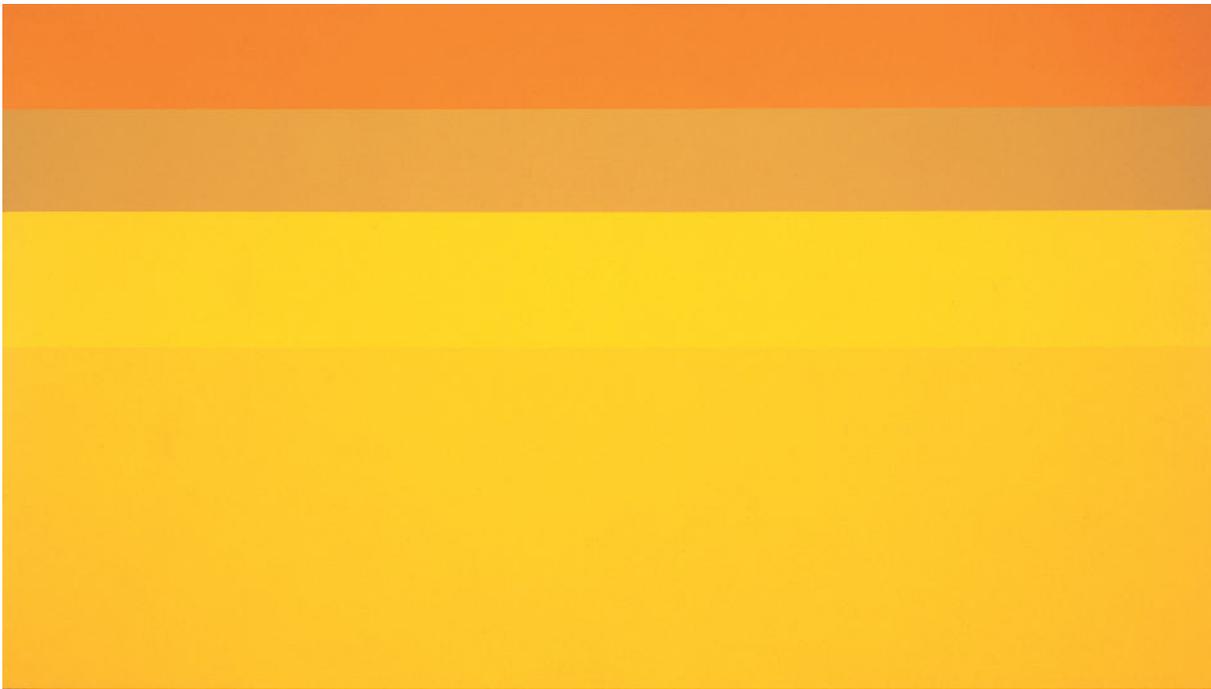
73
R-M-111 N/69, 1969
Acrylique sur toile
304,5 x 203,5 cm



74
Rouge, bleu, vert, 1971
Acrylique sur toile
168,2 x 229 cm



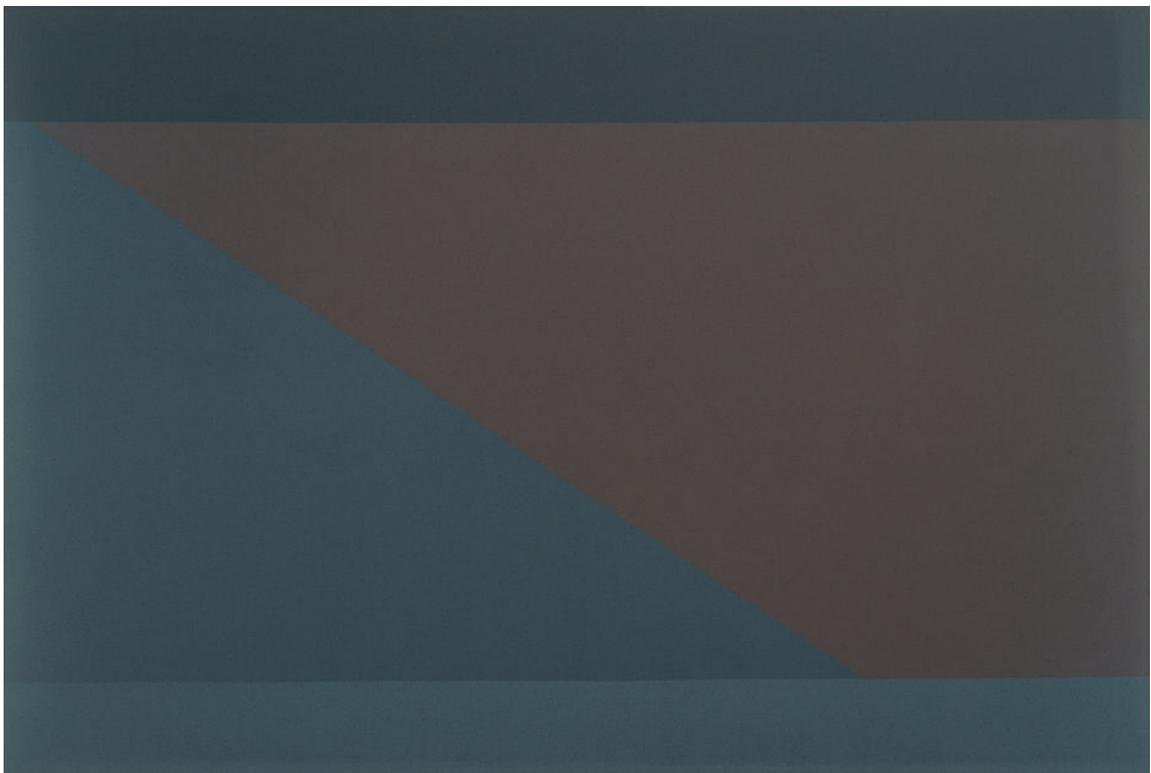
75
Brun, bleu, gris, 1972
Acrylique sur toile
153 x 203 cm



76
Ogres, jaune n° 2, 1974
Acrylique sur toile
203 x 366 cm



77
Bleus, vert + gris N-D 75, 1975
Acrylique sur toile
203 x 274,5 cm



78
2 Bruns - 2 Gris, 1975
Acrylique sur toile
203 x 304,5 cm



79

Jéricho 1 : une allusion à Barnett

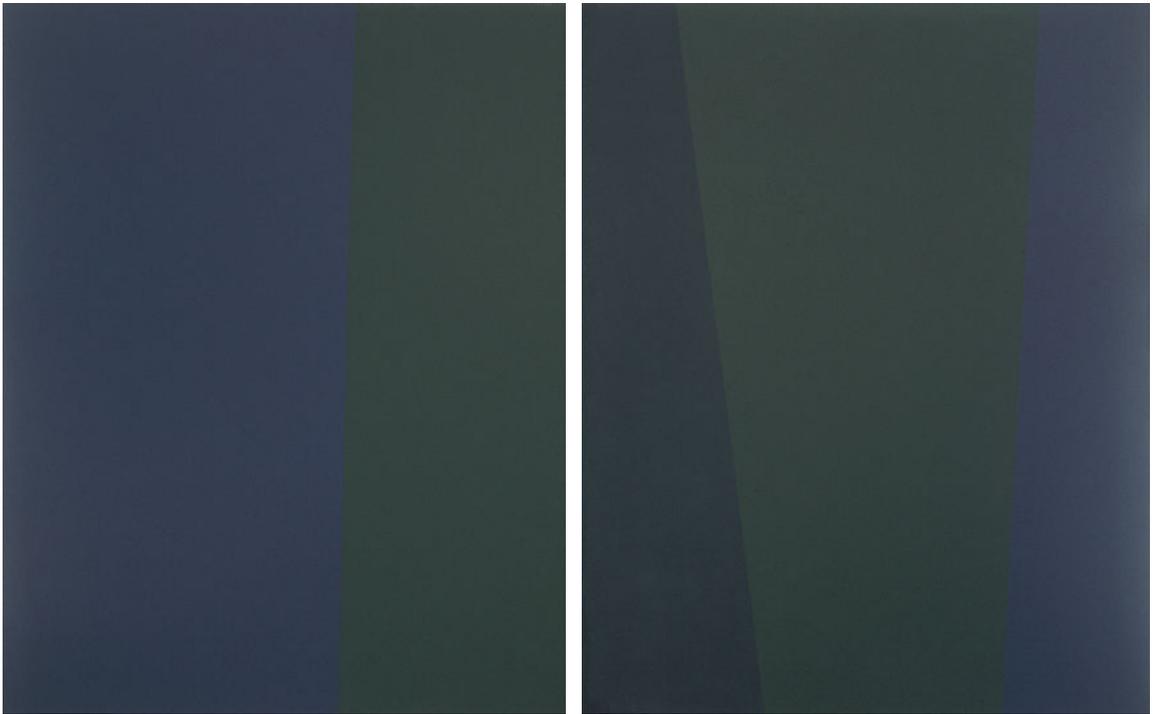
Newman / An Allusion to Barnett

Newman, 1978

Diptyque

Acrylique sur toile

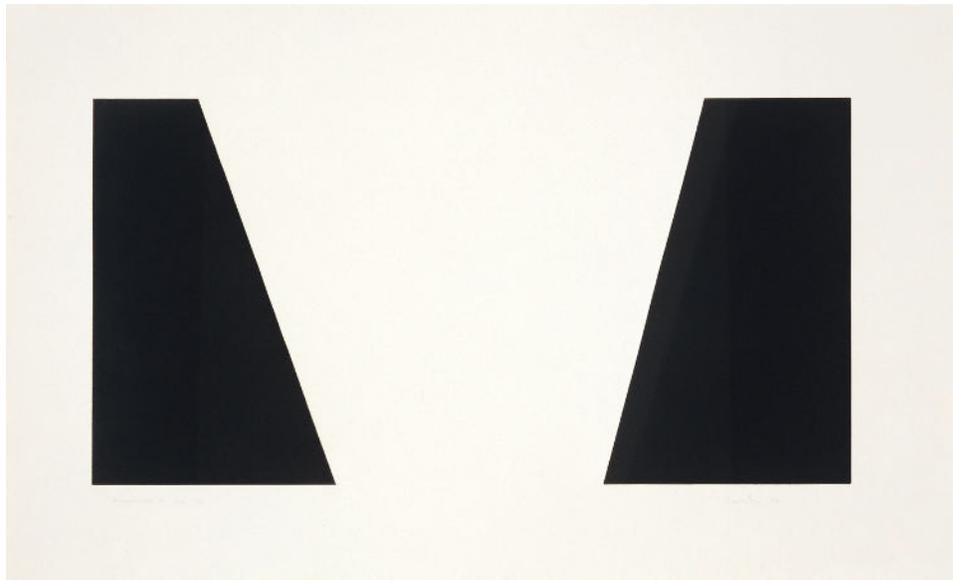
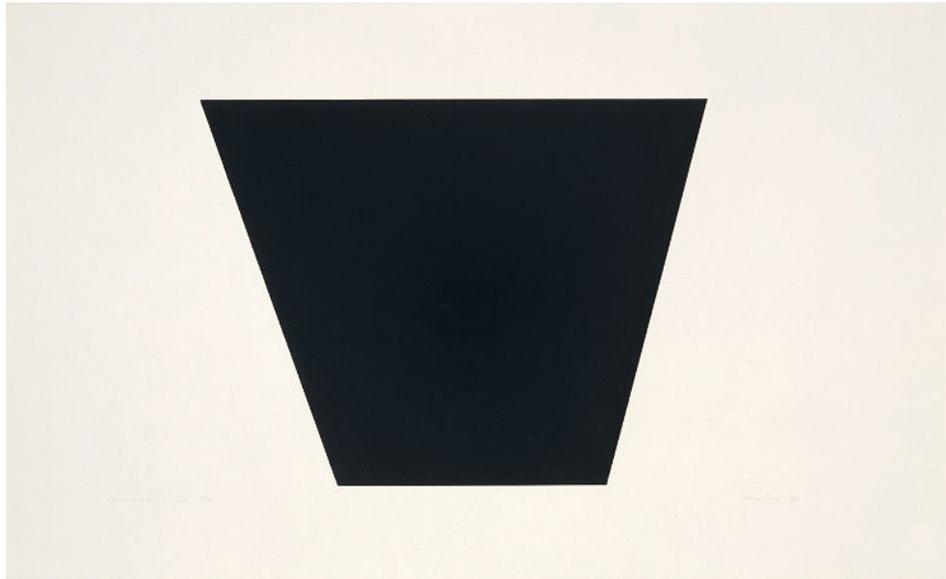
320 x 280 cm (chaque élément)



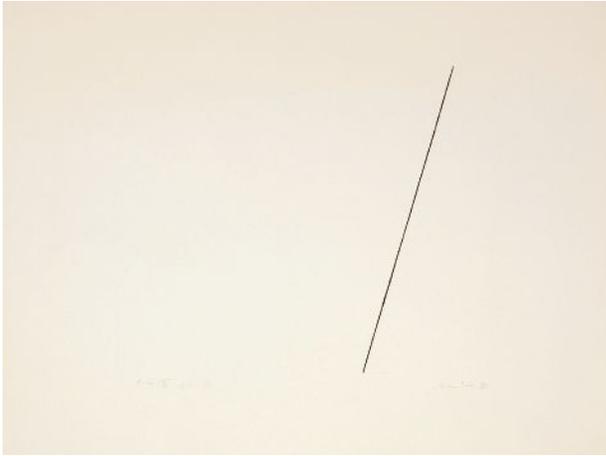
81
Diptyque mauve, 1979
Acrylique sur toile
254 x 203,5 cm (chaque élément)

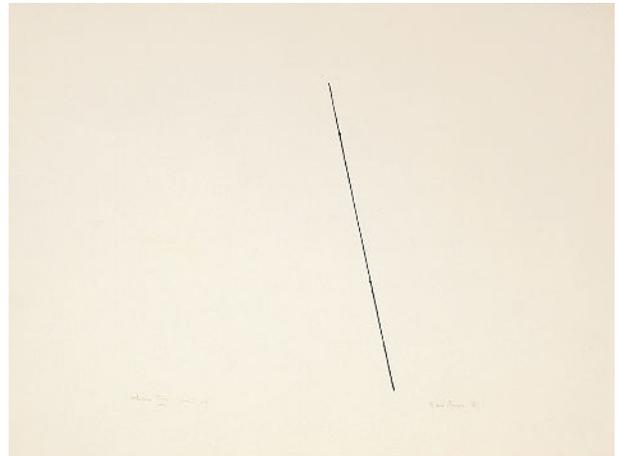
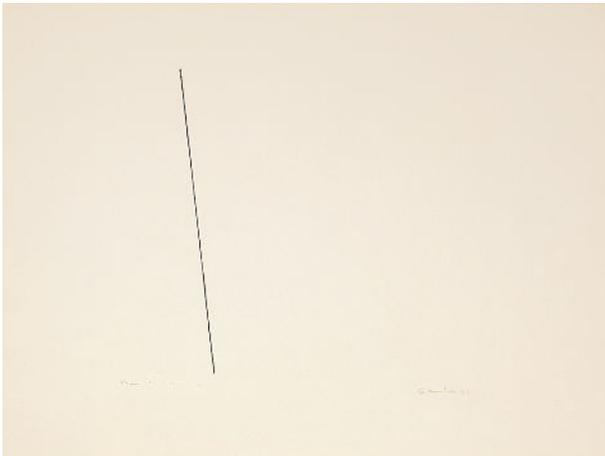


32
Sans titre, 1979
Acrylique sur papier
51,5 x 66,8 cm



33
Inversion 1, Inversion 2, 1980
Aquatinte, é. a. 2/3
Diptyque
68,5 x 113 cm (chaque élément)





35

Phase I, Phase II, Phase III, 1981

Pointe sèche sur papier Arches,
2^e Variante, 1/1

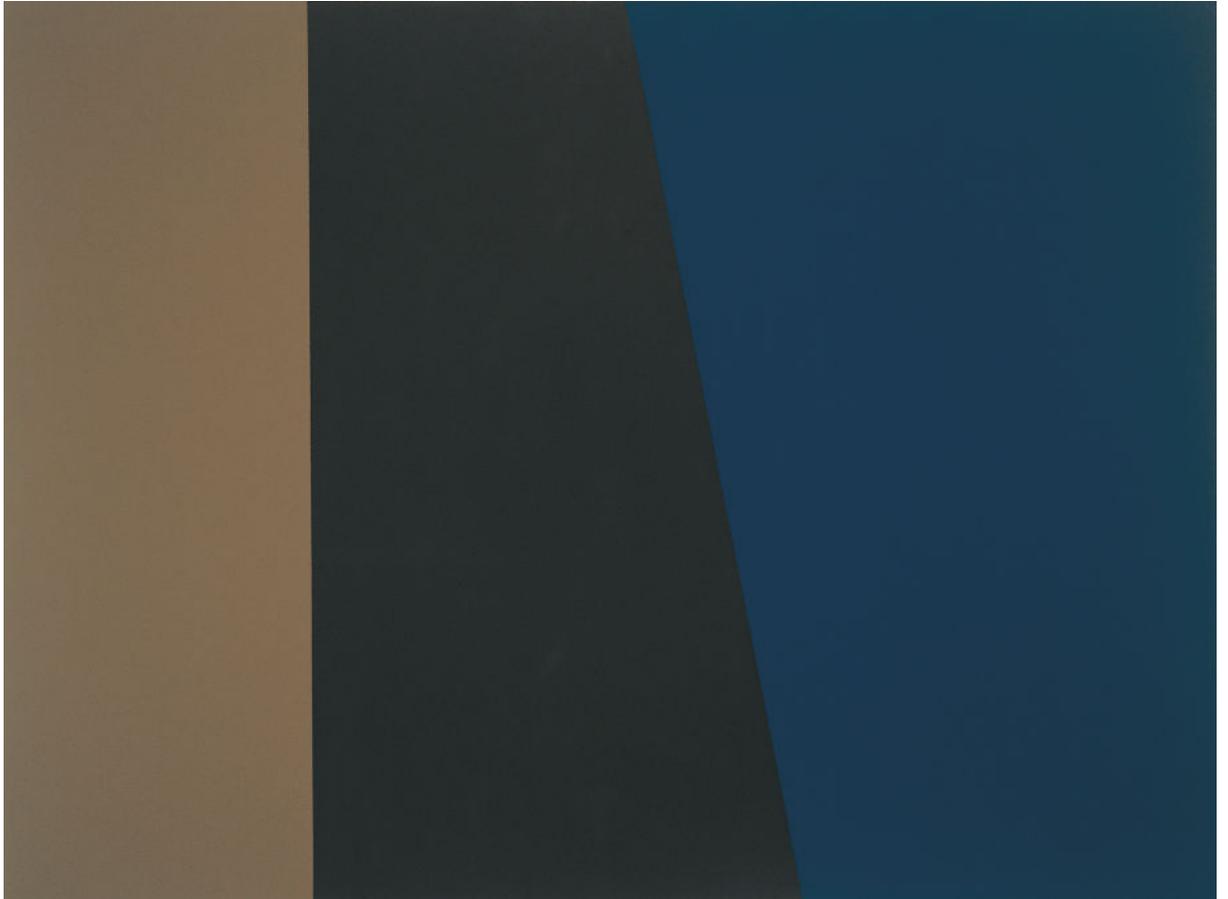
Version horizontale

60,2 x 80,2 cm; 60,8 x 80,3 cm;

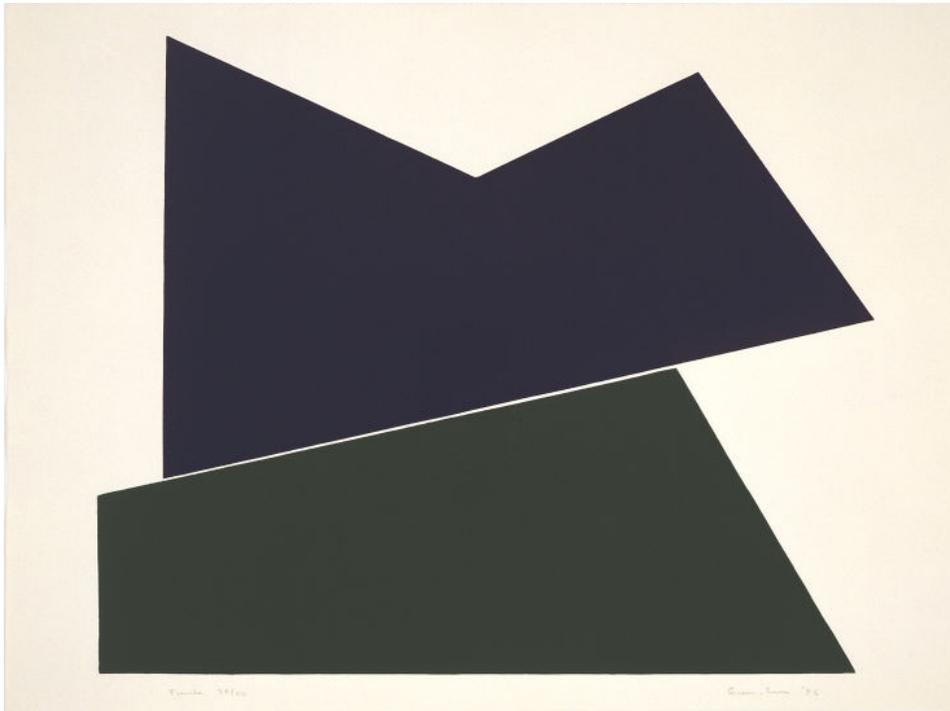
59,7 x 80,3 cm



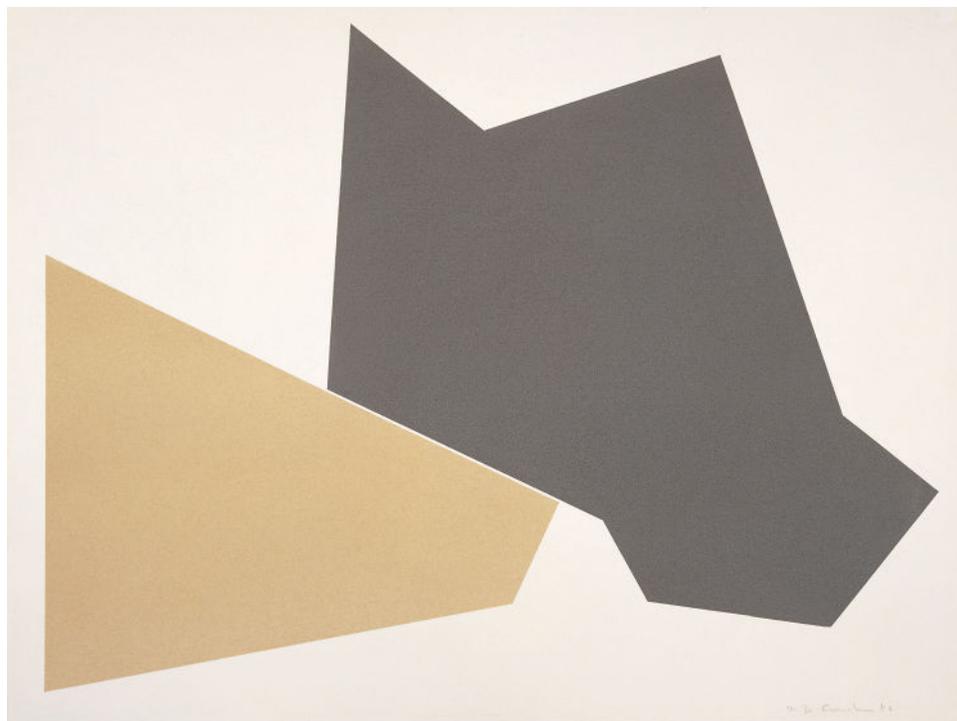
83
Gris / Bleus, 1986
Acrylique sur toile
198 x 198 cm



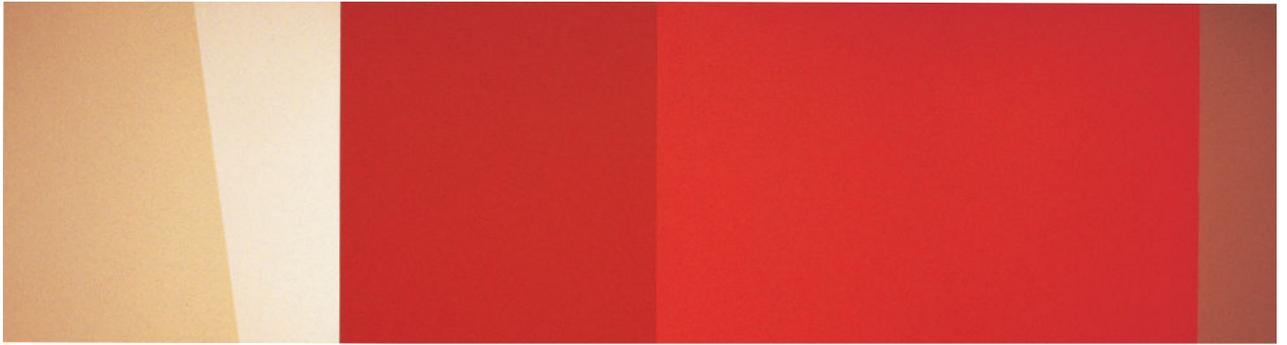
85
CDR.B3 bleu, 1988
Acrylique sur toile
193 x 259 cm



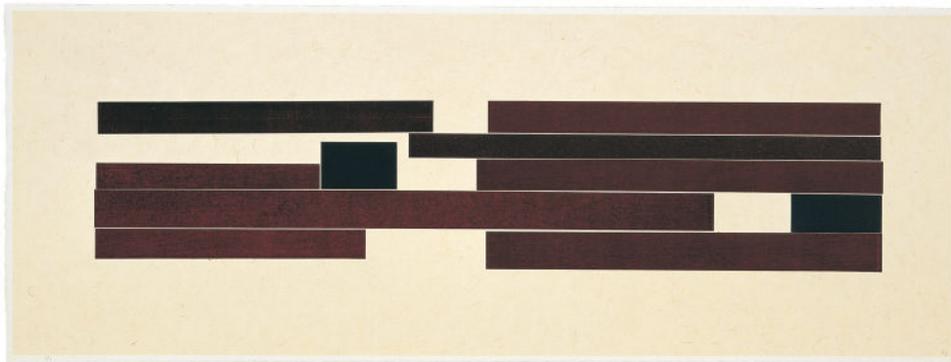
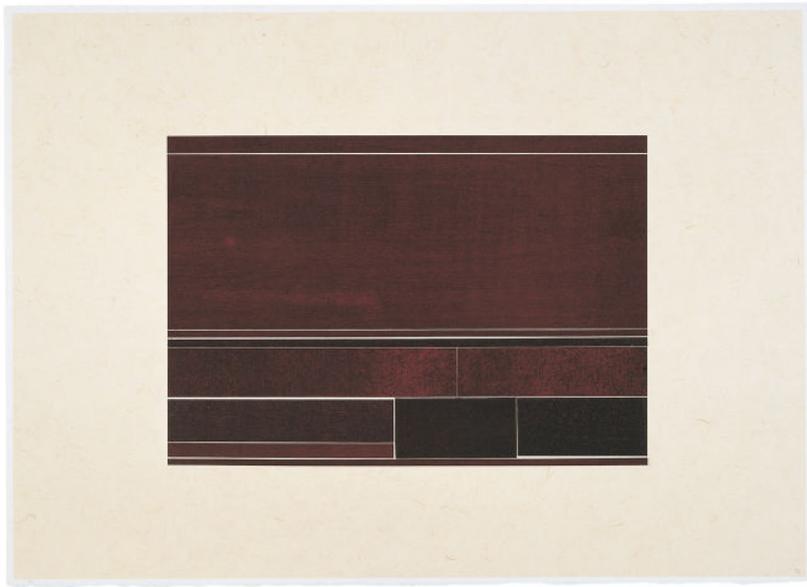
43
Fente, 1986
Lithographie sur papier Arches,
38/50
56 x 76 cm



42
Y-1, 1986
Acrylique sur carton
aquarelle Arches
58,5 x 76,5 cm



87
Reds & Ps, 1992
Acrylique sur toile
200 x 760 cm



48

Non titré, 1996

Série *Trinôme*

Impression sur bois de fil sur

papier Goyu laminé sur papiers

Usukuchi et Arches, 1/1

46 x 63 cm

51

Non titré, 1996

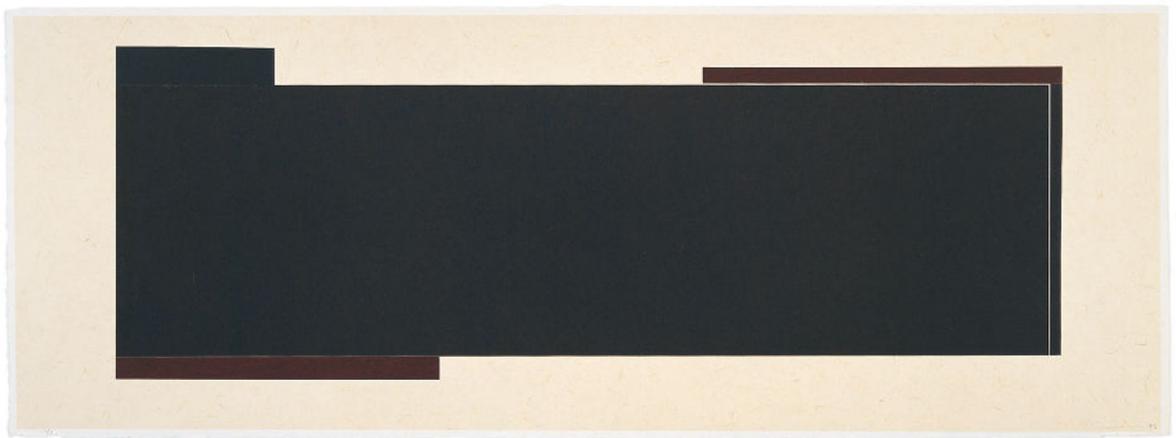
Série *Trinôme*

Impression sur bois de fil sur

papier Goyu laminé sur papiers

Usukuchi et Arches, 1/1

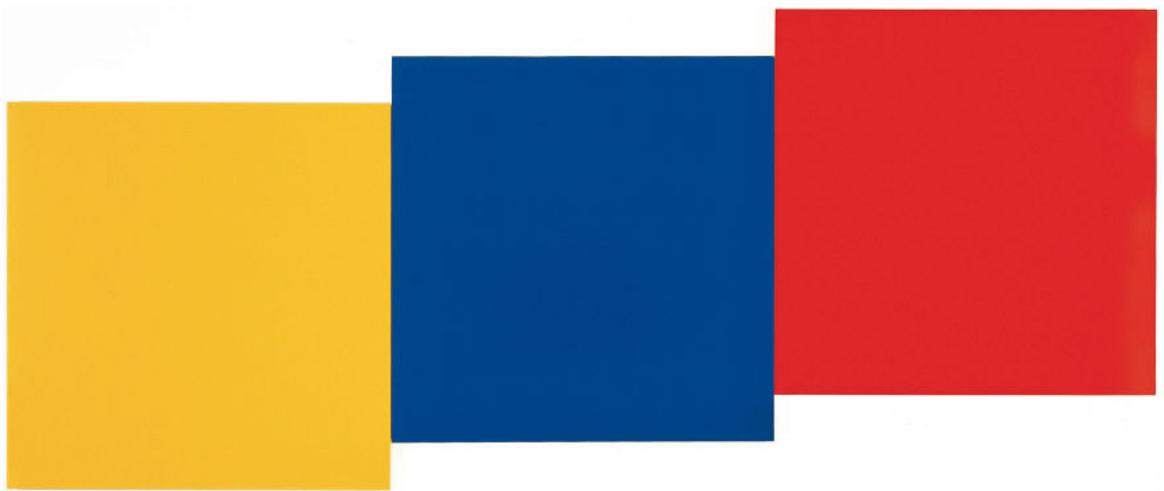
28,7 x 75,8 cm



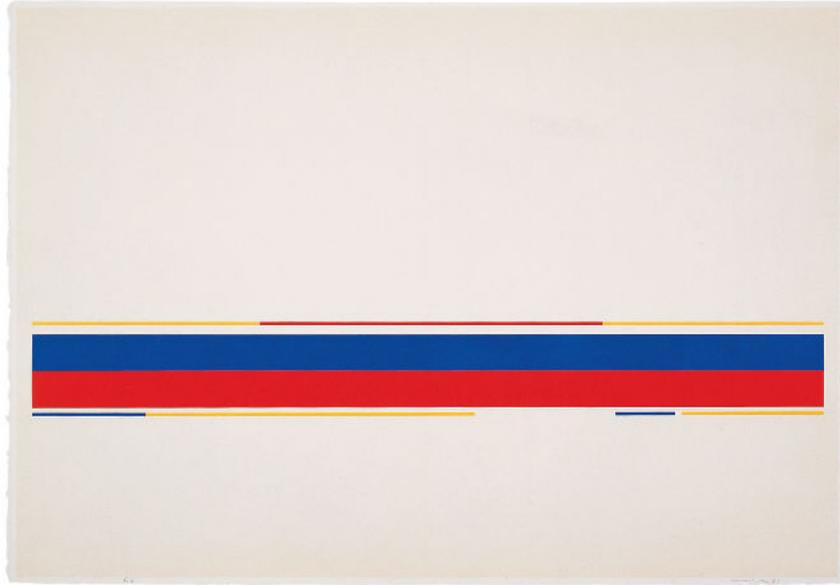
50
Non titré, 1996
Série *Trinôme*
Impression sur bois de fil sur
papier Goyu laminé sur papiers
Usukuchi et Arches, 1/1
28,2 x 75,8 cm



88
5 Bleus, 1996-1997
Acrylique sur toile
41 x 488 cm



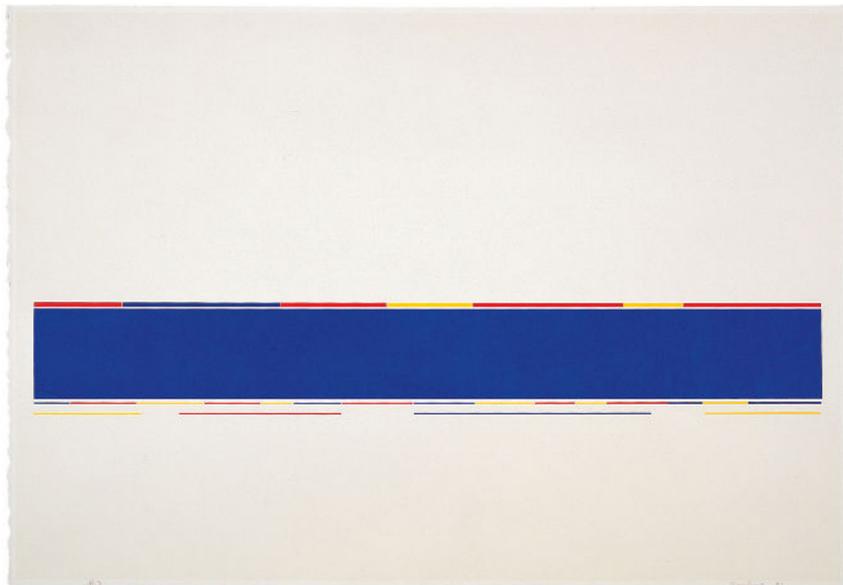
89
Jaune, bleu & rouge IV, 1999
3 éléments
Acrylique sur toile
122,5 x 122,5 cm (chaque élément)



54

F2, 1999

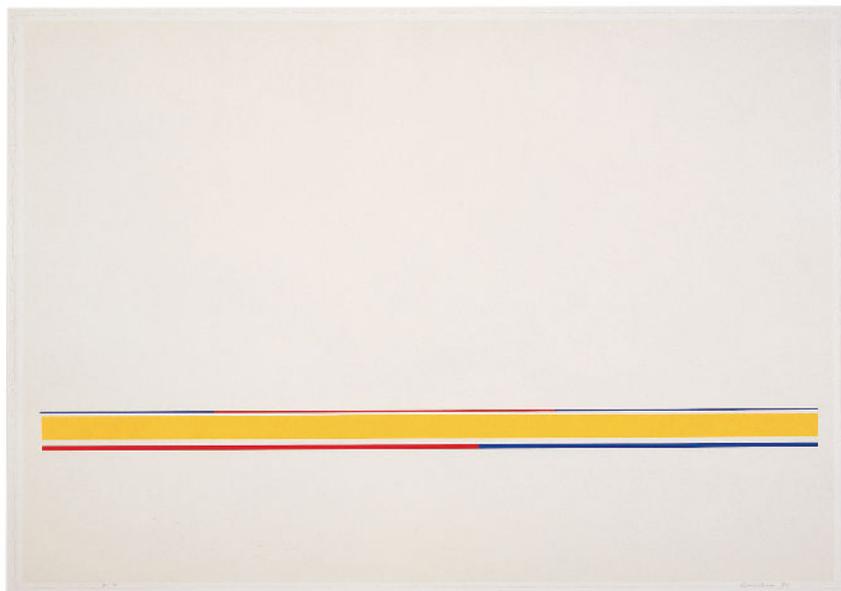
Collage, acrylique sur papier Tosa
laminé sur papiers Moriki et
BFK Rives (avec fenêtres dans
papier Moriki)
63,2 x 91 cm



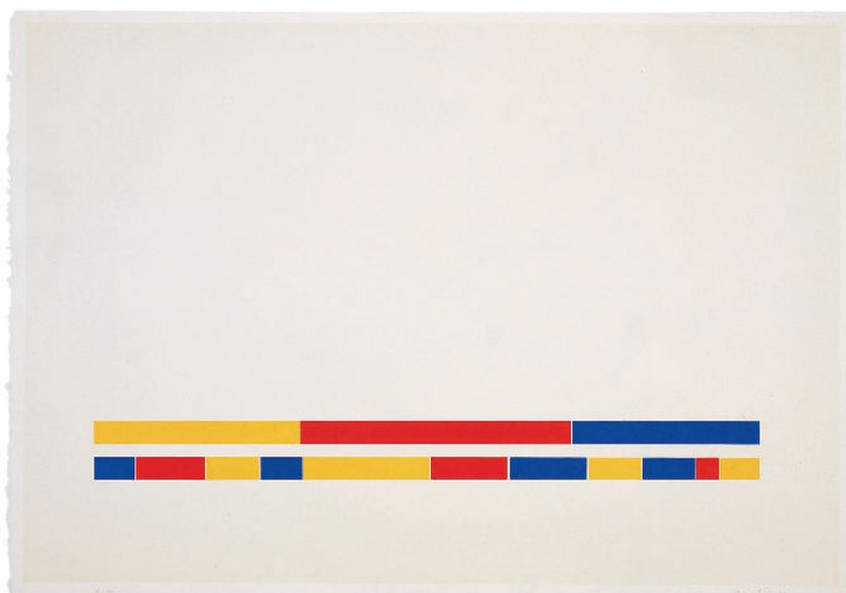
53

D3, 1999

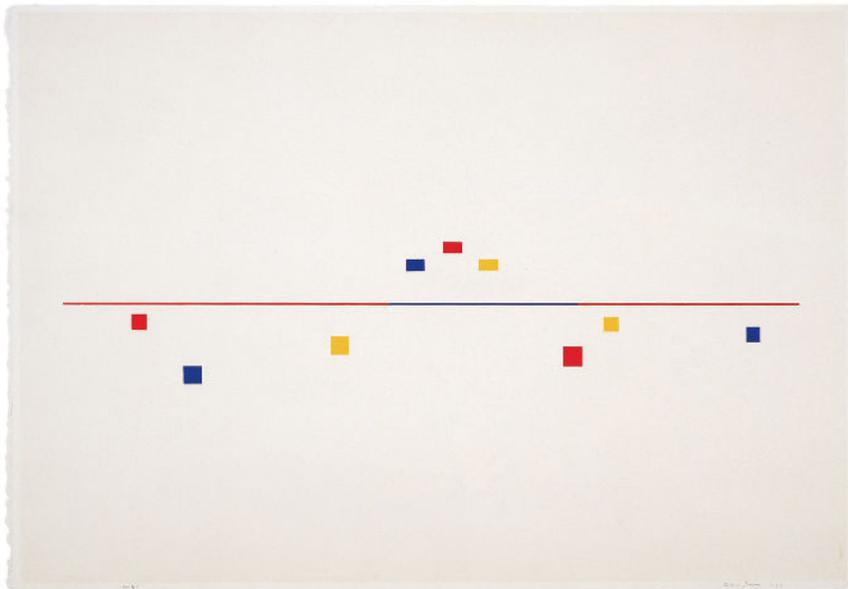
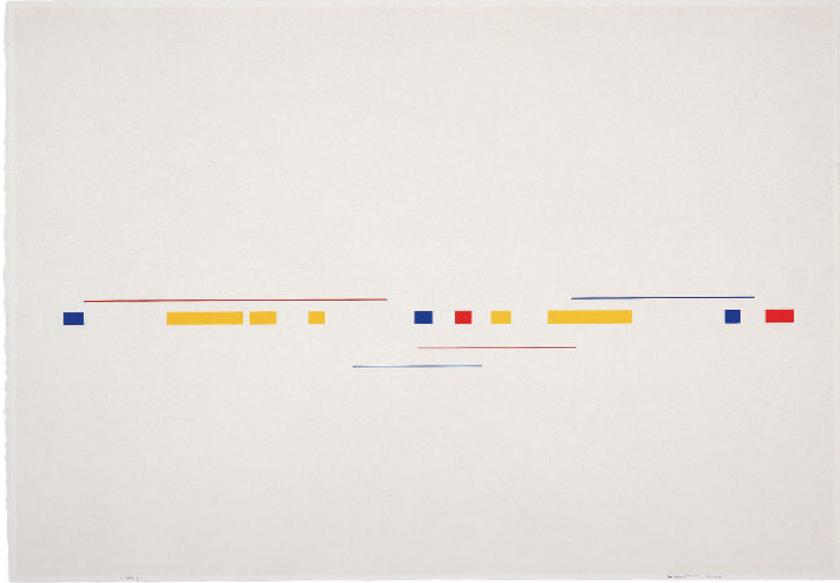
Collage, acrylique sur papier Tosa
laminé sur papiers Moriki et
BFK Rives (avec fenêtres dans
papier Moriki)
63,1 x 91 cm



52
D2, 1999
Collage, acrylique sur papier Tosa
laminé sur papiers Moriki et
BFK Rives
63 x 91 cm

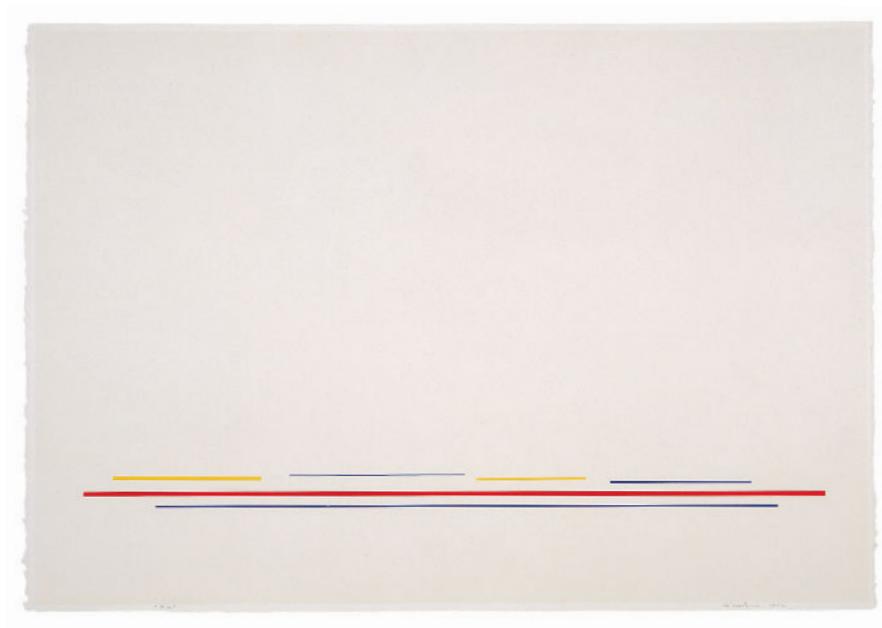


56
E3, 1999
Collage, acrylique sur papier Tosa
laminé sur papiers Moriki et
BFK Rives
63 x 91 cm



59
W3, 2000
Collage, acrylique sur papier Tosa
laminé sur papiers Moriki et
BFK Rives
63,3 x 91 cm

60
W6, 2000
Collage, acrylique sur papier Tosa
laminé sur papiers Moriki et
BFK Rives
63 x 91 cm



58
C6, 2000
Collage, acrylique sur papier Tosa
laminé sur papiers Moriki et
BFK Rives (avec fenêtres dans
papier Moriki)
63 x 91 cm



Yves Gaucher travaillant
à ses gravures, 1995.
Photo : Danielle Blouin
Avec l'aimable permission de Danielle Blouin

**REPÈRES
CHRONOLOGIQUES**

Martine Perreault

*En réalité, nous ne changeons pas, nous ne
faisons que nous ressembler de plus en plus¹.*

– YVES GAUCHER

Ce document rend compte des faits marquants du parcours artistique d'Yves Gaucher. Il a été établi à partir des sources mentionnées dans la biobibliographie de l'artiste disponible sur le site Internet de la Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal (accès : <http://media.macm.org>) et de nos récents entretiens avec madame Germaine Gaucher. Certaines œuvres citées au fil du texte sont accompagnées de leur numéro de catalogue lorsqu'elles y sont reproduites. L'astérisque (*) signale les expositions itinérantes.

1934 Yves Gaucher naît le 3 janvier à Montréal. Sixième d'une famille de huit enfants, il grandit dans une ambiance « promusicale » où chacun joue d'un instrument « dans un certain esprit d'émulation ». Sa mère, Laure Élie, lui donne ses premières leçons de musique². Son père, Tancred Gaucher, est optométriste et pharmacien.

Vers 1948 Gaucher fréquente le Collège Brébeuf d'où il sera bientôt renvoyé pour avoir produit des « dessins impurs³ ». Il copiait des figures de l'art grec et égyptien tirées de ses manuels d'études classiques et des encyclopédies.

Vers 1950 Employé de la compagnie de navigation Canadian Pacific Steamship Line, Gaucher travaille dans les bureaux de Montréal et d'Halifax.

1951 À 17 ans, Gaucher renonce à ses études – et ses parents, au désir de le voir enfin prendre la relève à la pharmacie... Il joue le soir dans des orchestres de jazz et travaille le jour comme commis à la Imperial Oil. Il dessine et peint à l'aquarelle. Lorsqu'il ira montrer ses dessins à Arthur Lismer, professeur à l'École du Musée des beaux-arts de Montréal, membre du Groupe des Sept, celui-ci lui laisse entendre que s'il devait « prendre l'art au sérieux », il se devait de « quitter son emploi et étudier à plein temps⁴ ».

1954 Gaucher s'inscrit donc à l'École des beaux-arts de Montréal, après avoir fréquenté brièvement l'École du Musée des beaux-arts de Montréal. Il a 20 ans, à peine deux ans de plus que ses camarades. Les automatistes et les Plasticiens confrontent déjà leurs positions esthétiques. Vers 1955-1956, Gaucher organise quelques séances de jazz à la Galerie L'Actuelle (cofondée et dirigée par Guido Molinari).



Gaucher jouant du vibraphone,
vers 1951-1952.

Il se rappellera plus tard, « ne pas avoir été impressionné par ce qu'il vit sur les murs », n'appréciant pas alors « ce genre à la Mondrian. Mais l'activité artistique était excitante pour les jeunes rapins et Gaucher était l'un de ceux-là⁵. »

Après une année et demie d'études, Gaucher est renvoyé de l'École des beaux-arts de Montréal. Il s'obstine à ne suivre que les cours qui l'intéressent. Il poursuit donc sa formation artistique en autodidacte et gagne sa vie en effectuant divers boulots.

1957 Rencontre d'Albert Dumouchel à la Galerie L'Échange de Montréal. Celui-ci l'invite à fréquenter, comme étudiant libre, l'atelier de gravure de l'École des beaux-arts de Montréal, où il enseigne depuis peu. Durant ses quatre années d'apprentissage, Gaucher produira quelques pointes sèches et eaux-fortes « intéressantes⁶ » telles *Non titré* (1958) et *Non titré* (1959) (cat. nos 1, 2); des œuvres épurées, d'un paysagisme abstrait, contenant déjà les ferments des œuvres qui suivront.

Il s'intéresse, depuis un temps, aux philosophies orientales (bouddhisme zen et hindouisme).

1958 En mars, il expose, à la Galerie L'Échange (Montréal), une série de linogravures en compagnie de Jean Faucher qui, lui, présente des encres. Sa sélection comporte, entre autres, *Espace linéaire n° 1* et *La Tête n° 2*. Il y a chez Gaucher, de commenter Rodolphe de Repentigny, « un désir d'expression plus original peut-être que chez Faucher, mais je crains fort que le résultat ne soit à la hauteur du désir⁷. »

Vers 1959-1960 Gaucher s'achète une presse et explore les potentialités du médium ⁸. Dans l'atelier qu'il a aménagé au-dessus du garage de la maison familiale (avenue Roslyn, à Westmount), il se livre à toutes ses « fantaisies ⁹ », cherchant à faire de la gravure en relief une discipline autonome. Il adopte la philosophie de Jean Faucher pour qui « vivre c'est gravir, alors gravons ¹⁰. » Quand il retournera voir Dumouchel avec sa première réalisation, il sera reçu par ce mot : « Ah, va-t-en avec tes crachats de Napoléon ¹¹ ! » (cat. n° 7)

Début des voyages à New York où il peut satisfaire son appétit pour le jazz et s'approvisionner facilement en matériel d'artiste. Il s'intéresse aux musées et aux galeries d'art ¹². Il lit *Art News* et *It Is*.

Je ne ratais jamais une exposition de prestige. J'ai vu tous les développements, de la peinture expressionniste-abstraite au *pop art*, aux *happenings* avec Kaprow, j'ai vu le *op art* arriver et partir, j'ai vu l'*erotic art* qui devait remplacer le *pop*, partir avant d'arriver. J'ai vu l'avortement des mouvements et à un moment donné je me suis rendu compte que ce dont j'avais besoin, c'était beaucoup plus une réflexion intérieure, plutôt que d'être stimulé par l'extérieur ¹³.

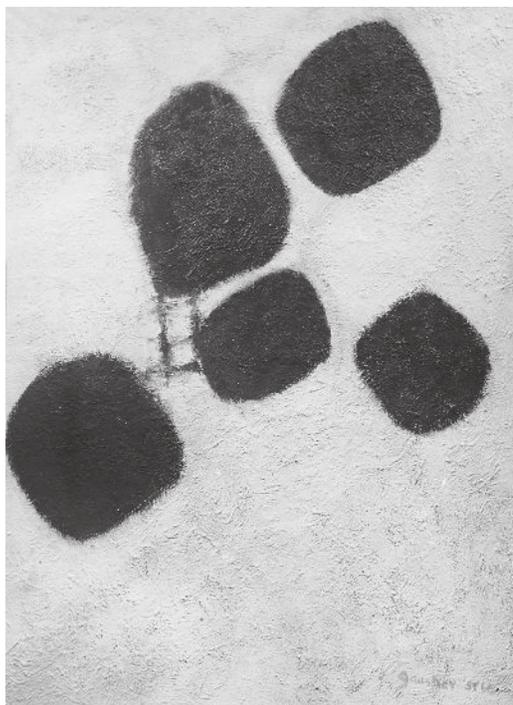


Gaucher dans son atelier (avenue Roslyn), en 1959.

1960 En février, Gaucher (26 ans) expose à l'École des beaux-arts de Montréal lors d'une manifestation de La Relève, un nouveau regroupement d'artistes réunis par les soins de Paul Mercier et comprenant également Kittie Bruneau, Marie Langlois, Claude Courchène, René Derouin, Jean-Guy Mongeau, Richard Lacroix, Pierre Gendron et Paul Wilson ¹⁴. Son huile sur toile *Conclusion 230* ne passe pas inaperçue dans ce corpus de peintures et d'œuvres graphiques aux dimensions plus modestes. Françoise de Repentigny qualifie le travail de Gaucher d'« art transcendant ». « Cette œuvre qui émerge [écrit-elle], étrangement recueillie, d'un mouvement contemplatif, est l'ultime expression spirituelle ¹⁵. »

En mars, Gaucher obtient le premier prix de gravure au *Troisième Salon de la jeune peinture et de la jeune sculpture* de l'École des beaux-arts de Montréal. Des œuvres de Rita Letendre, Peter Daghli, Jean-Guy Mongeau, Barry Clark, Gilbert Marion, Jacques Hurtubise, Robert Venor et quelques autres sont également présentées lors de cet événement. Françoise de Repentigny est (encore une fois) sensible à l'œuvre de Gaucher :

Gaucher figure avec une eau-forte en noir et blanc, variation sur un thème de Monet. La subtilité, le silence, l'austérité sont les caractéristiques dominantes dans cette gravure où le mouvement épouse la finesse de la morsure, le sentiment, la perception de la lumière. Les nuances dans les gris et les noirs sont autant de vibrations graves et profondes ¹⁶.



Conclusion 230, 1959-1960
Huile sur toile

Gaucher au travail dans son atelier
(avenue Roslyn), en 1960.



Envoi de l'œuvre *143°* au 77^e *Salon annuel du printemps* du Musée des beaux-arts de Montréal.

Gaucher fonde l'éphémère Association des peintres-graveurs de Montréal en compagnie de Faucher, Marion, Lacroix, Daghish, Huguette Desjardins, Janine Leroux-Guillaume, Marie-Anastasie, Henry Saxe et Robert Wolfe ¹⁷. Il en assure la présidence de 1960 à 1961 ¹⁸.

En décembre, l'Association présente sa première exposition à la Galerie de l'Étable du Musée des beaux-arts de Montréal. Intitulé *Le Monde de la gravure* (ou *L'Association de peintres-graveurs de Montréal : première exposition*), l'événement réunit une soixantaine d'œuvres graphiques. Le corpus est accompagné d'éléments didactiques : photographies, plaques matrices, encres, acides et outils, ainsi que d'« une presse de 1882 [celle de Gaucher ?] et cinq états d'une gravure d'Yves Gaucher ¹⁹ ». Cette exposition remporte un vif succès auprès de la critique et du public. Gaucher y expose, en outre, *2^e Thème*, *8^e Variation* et *Quadrène* (cat. n° 5).

1961 Au cours des premiers mois de l'année, Gaucher visite une exposition d'œuvres de Rothko au Museum of Modern Art, à New York. La taille des tableaux et leur pouvoir d'envoûtement le bouleversent. Ces œuvres opéreront la même fascination sur lui lorsqu'il reverra l'exposition au Musée d'art moderne de la Ville de Paris à l'automne 1962, lors de son premier voyage dans la capitale française.

Juin. Exposition *Gravures européennes et canadiennes* à la Galerie Agnès Lefort (Montréal). Des œuvres (entre autres) de Gaucher, Lacroix, Marion, Faucher, Gendron, Dumouchel et Roland Giguère côtoient celles de Cocteau, Villon, Picasso, Rouault, Kandinsky, Otto Dix et Max Ernst sur les cimaises²⁰. *Ligne, Surface, Volume 1 et 2* (cat. nos 10, 11) *Sotoba et Asagao* (cat. n° 12) — dont l'épreuve d'artiste sera offerte en octobre, par le premier ministre Jean Lesage, à André Malraux, « lors des cérémonies d'ouverture de la Maison du Québec à Paris²¹ » — sont bien reçues par la critique.

Ainsi avez-vous cessé de peindre ?... « Oui [de répondre Gaucher], je ne voulais pas me diviser. Pour mener à bien mes recherches en gravure, je devais m'y donner complètement. J'ai choisi ce médium parce qu'il répondait plus à mes besoins du moment. La gravure est une forme d'expression complète, avec son esprit et ses exigences propres ». Et pourquoi le relief ?... « Pour pouvoir continuer à développer mes recherches picturales de formes vibrant librement dans un espace selon certains mouvements ou statismes, il fallait que ces formes soient dégagées de l'espace limité par la plaque et libérées de la surface plane du papier²². »

À cette époque, Gaucher aime « les gravures de Jacques Villon, les calligraphies de Morita, les toiles de Tobey, la musique de Bach et de Bartók, les poèmes de Maurice Beaulieu²³ » — à qui il dédiera bientôt une œuvre : *Par un beau clair de froid – À Maurice Beaulieu* (cat. n° 15).

Durant l'été, *Sotoba* est primée au *Burnaby National Print Show* et à la *National Print Competition* de Vancouver; et *Ligne, Surface, Volume 1* figure à la *IV^e exposition internationale de gravures de Ljubljana*, en Yougoslavie (*IV Mednarodna graficna razstava*)²⁴.

Fin septembre, Gaucher est du nombre des « jeunes artistes d'avenir » sélectionnés pour représenter l'art canadien à la *Deuxième Biennale de Paris*, une exposition d'envergure présentée au Musée d'art moderne de la Ville de Paris. Molinari, Toni Onley, Kazuo Nakamura, Claude Picher, James McElheron, Charles Gagnon, Pierre Gendron et Richard Lacroix complètent la participation canadienne à cet événement. Son œuvre *Ligne, Surface, Volume 1* de même que les « illustrations de livre » de Lacroix sont l'objet de « grands éloges²⁵ ».

Durant la même période, Gaucher obtient le premier prix (section arts graphiques) des *Concours artistiques de la Province de Québec* avec ses œuvres *Sotoba*, *Asagao* et *Ligne, Surface, Volume 2*.

En décembre, il figure dans une exposition de groupe à la Galerie Libre, à Montréal.

Au cours de l'année, Gaucher assiste à un concert d'Ali Akbar Khan à Montréal et devient un véritable amateur de musique indienne.

1962 En mars, Gaucher et Dumouchel se partagent l'espace de la Galerie Godard-Lefort (Montréal). Gaucher expose entre autres, *Quadrène*, *Lux*, *Naka* et *Sgana* (cat. nos 5, 9, 13, 14) et *À Nei-ji-ba*²⁶.

Envoi de l'œuvre *Naka*, au *79^e Salon annuel du printemps* du Musée des beaux-arts de Montréal.

Au cours de l'été, ayant obtenu une bourse du Conseil des Arts du Canada ²⁷, Gaucher loue un atelier plus spacieux, qu'il partage avec le sculpteur John Nesbitt (rue Albert – aujourd'hui avenue Lionel-Groulx –, quartier Saint-Henri à Montréal). Il fait transformer sa vieille presse « pour pouvoir imprimer sur les plus grands papiers disponibles ²⁸ » sur le marché. Ses eaux-fortes et cuivre martelé *Par un beau clair de froid – À Maurice Beaulieu et Sa* (cat. n° 16) sont un exemple de ce travail qui aura rapidement la cote auprès des collectionneurs.

À l'automne, ses œuvres sont visibles dans diverses expositions de groupes : *10 Canadian Printmakers*, Pratt Institute, New York; *19 Canadian Painters '62**, inaugurée au J. B. Speed Art Museum à Louisville (Kent.); et *Contemporary Canadian Art**, organisée et mise en circulation en Afrique par la Galerie nationale du Canada, Ottawa. *Nocturne* (cat. n° 8), *Subtétragone*, *À Nei-ji-ba* et *Naka* constituent son envoi.

À la même période, Gaucher effectue son premier voyage en Europe. Il se rend à Paris où il retrouve Richard Lacroix, installé dans la capitale française depuis un an pour parfaire sa formation à l'Atelier 17, auprès de Stanley Hayter ²⁹. Durant son séjour, il assiste à un concert des *Semaines musicales internationales de Paris* ³⁰. Le programme comporte des œuvres de Boulez, de Varèse et de Webern. La musique atonale étonnamment concise de Webern, « faite de dépouillement et de silences, où chaque note est exploitée pour ce qu'elle est et non pas pour sa fonction mélodique ou harmonique ³¹», fait grande impression sur Gaucher.

Lorsque je sortis de ce concert [confiera-t-il plus tard], je sus que ce type avait causé en moi quelque chose d'irréparable. Je sentais par tout mon corps qu'il avait mis à mal toute idée que je pouvais avoir à propos de son, d'art, d'expression; à propos de la dimension que toutes ces choses peuvent avoir. Et j'étais extrêmement troublé ³².

La musique [de Webern] semblait lancer de petites flèches de son dans l'espace où elles se dilataient et acquéraient une toute nouvelle qualité par elles-mêmes ³³.

Puis j'ai commencé à écouter vraiment les enregistrements de la musique de Webern ³⁴.

De retour à Montréal, résolu à formuler une équivalence visuelle à cette expression musicale singulière, Gaucher produit une multitude de dessins « marqués de signes » qui trouveront un aboutissement dans les *Hommages à Webern* (cat. nos 20, 21, 22) qu'il publiera l'année suivante ³⁵.

Durant l'année, le travail de Gaucher est primé à la *Winnipeg Biennial 1962*. Il participe également à deux expositions internationales de gravures, au Japon et en Suisse.

1963 Cette année marque une étape décisive dans la carrière de Gaucher. Stimulé par l'audition de la musique de Webern et séduit par sa lecture de Josef Albers (*Interaction of Color*) et de John Dewey (*Art as Experience*) ³⁶, Gaucher adopte un langage résolument formel qui n'est pas sans freiner sa popularité montante auprès des collectionneurs. Néanmoins, les galeries Godard-Lefort (Montréal),

Martha Jackson (New York) et Moos (Toronto) soutiennent son travail et lui versent des mensualités afin qu'il puisse poursuivre sa démarche sans se soucier des aléas du marché³⁷. Œuvre de maturité, la série *En hommage à Webern* annoncera les développements subséquents de l'œuvre entier (vocabulaire formel minimaliste, sérialité, balancement entre des compositions symétriques et asymétriques, structure spatiale basée implicitement ou explicitement sur la diagonale).

En avril, Gaucher participe au *80^e Salon annuel du printemps* du Musée des beaux-arts de Montréal. Ses œuvres *Sa* et *Aji* (cat. n^{os} 16, 17) sont acquises par le Musée.

Dès le mois de mai, Gaucher est du nombre des artistes canadiens invités à présenter leurs travaux dans le cadre de l'exposition *Arte de America y España**, installée d'abord à Madrid, puis à Barcelone et à Berne, en Suisse³⁸.

En juin, la Galerie Godard-Lefort (Montréal) lui consacre une première exposition individuelle. La sélection propose une vingtaine de gravures (*143^o; Subtrétagone; 2^e Thème, 8^e Variation; Quadrène; 10^e État; 26^e État; Ligne, Surface, Volume 1 et 2; Asagao; Sa; Aji; Par un beau clair de froid – À Maurice Beaulieu...*) dont deux nouvelles pièces *Houda* et *Sono* (cat. n^{os} 18, 19). L'événement est agrémenté d'un volet éducatif montrant les plaques martelées des œuvres *Asagao, Naka, Sgana* et *À Nei-ji-ba*.

Au mois d'octobre, Gaucher remporte, avec *Sa*, le troisième prix aux *Concours artistiques de la Province de Québec*.

En novembre, la Martha Jackson Gallery (New York) lui consacre une première exposition solo. Le corpus d'œuvres de Gaucher comporte les principaux jalons de sa production graphique, incluant ses Hommages à Webern. Quelques plaques gravées complètent l'ensemble. Dans la presse écrite, on constate des affinités, selon les compositions, tantôt avec le travail de Tàpies ou celui de Dahmen, pour les œuvres antérieures à 1962; tantôt avec Mondrian ou avec Albers, pour les plus récentes³⁹. Celles-ci obtiennent « un succès immédiat » à New York. Le Museum of Modern Art (MoMA) achète à Gaucher *En hommage à Webern n^o 2*⁴⁰.

Au même moment, les Hommages à Webern 1 et 2 obtiennent une mention honorable à la *1^{re} Biennale américaine de gravure (Primera Bienal Americana de Grabado)*, un événement présenté au Museo de Arte Contemporáneo de l'Université du Chili, à Santiago⁴¹.

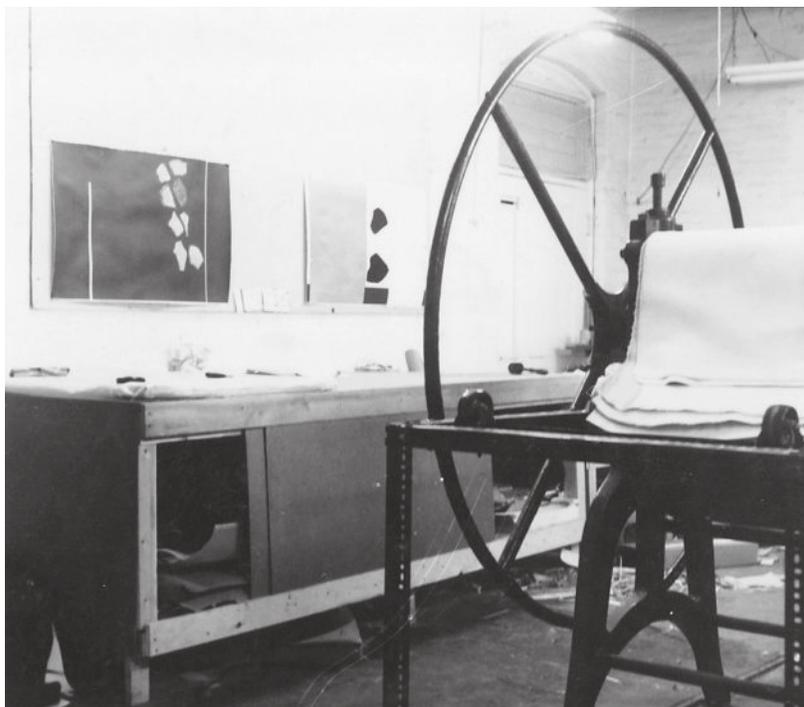
Vers la fin du mois de novembre, Gaucher expose sensiblement le même corpus qu'à la Martha Jackson Gallery (*Sgana, Par un beau clair de froid – À Maurice Beaulieu, Sa, Houda, Sono, En hommage à Webern...*) dans le cadre d'une première exposition individuelle à la Gallery Moos (Toronto).

En décembre, Gaucher rencontre sa future épouse, Germaine Chaussé.

Durant l'année, Gaucher réalise (entre autres) *Fugue jaune* (cat. n° 24), participe à de multiples expositions de groupes, notamment à la V^e *Exposition internationale de gravures de Ljubljana*, en Yougoslavie (*V Mednarodna graficna razstava*) de même qu'à la *Junge Kunst der Welt*, à Vienne; et il continue à récolter des prix pour son travail.

1964 En juin, il obtient le deuxième grand prix de la IV^e *Triennale internationale de gravures originales en couleurs*, à Granges en Suisse. Gaucher y a exposé un élément des *Hommages à Webern* ainsi que d'autres réalisations de son œuvre gravé⁴². Cette exposition prestigieuse consolide sa réputation, en plus de contribuer au rayonnement de la gravure canadienne à l'étranger. Ironie du sort, l'obtention de ce prix coïncide avec son intention de délaissier la gravure pour privilégier une peinture de type hard-edge. Plus tard, Gaucher expliquera ce choix en ces termes :

J'ai toujours voulu faire de la peinture, mais au début j'avais l'impression qu'elle offrait plus de liberté que je ne pouvais en assumer. Je connaissais la technique de la gravure assez bien, ce qui me donnait la possibilité de construire ma vision, et la discipline nécessaire pour le faire. Mes dernières estampes, cependant, m'ont ramené directement à la peinture. Avec elles, j'ai atteint la complexité de structure et d'espace que je visais depuis longtemps. Je trouvais enfin mon vocabulaire. Et c'est à ce moment que j'ai commencé à me développer en tant que peintre de type hard-edge⁴³.



L'atelier de la rue Albert (quartier Saint-Henri), en 1963.

Gaucher épouse Germaine Chaussé, en octobre. Ils habitent dans le Vieux-Montréal une vaste demeure louée par Gaucher l'année précédente (secteur Champ-de-Mars). Ils vivent au rez-de-chaussée. Dans le sous-sol, Gaucher a installé sa presse dans une pièce; dans l'autre, son atelier de peinture ⁴⁴.

Interviewé, le mois suivant, à l'occasion de l'exposition-vente Hadassah (Hôtel Windsor, Montréal) où il gagne le premier prix pour son envoi, Gaucher livre quelques commentaires :

« L'art véritable, dit-il, devrait être un langage purement visuel, tout comme la musique est un langage purement auditif. » [...] « L'art, dit-il, ne doit s'adresser qu'aux yeux, et à rien d'autre, pour atteindre l'âme. » [...] M. Gaucher reconnaît que le premier homme à avoir éveillé son imaginaire et à l'avoir le plus fortement influencé est Piet Mondrian. Puis, il y a dix-huit mois, il s'est acheté le long traité d'Albers sur l'interaction des couleurs. C'est ce livre qui l'a mis fermement sur le chemin de la gravure « hard-edge » ⁴⁵.

Durant l'année, Gaucher seconde Molinari à la direction de l'Association des artistes non-figuratifs de Montréal (AANFM) ⁴⁶. Il réalise *Pli selon pli* de même que *Espace activé* (cat. n^{os} 25, 26), et entame sa série des *Danses carrées*, où il explore, sur des surfaces rhombiques, la rythmique visuelle des couleurs et des signes. « Je considère le rythme comme étant l'essence la plus forte de la vie ⁴⁷. »

Il participe enfin à diverses expositions de groupes : *Eight Artists Show*, York Hall, Art Gallery of York University, Toronto; *Grabado Canadiense*, Instituto de Arte Contemporaneo, Lima; *Contemporary Painters and Sculptors as Printmakers**, organisée par le Museum of Modern Art, New York; *Canadian Prints*, Victoria and Albert Museum, Londres; *Second Burnaby National Print Show*, Burnaby Centennial Pavilion, Burnaby (C.-B.); et *Aquarelles, estampes et dessins canadiens**, Galerie nationale du Canada, Ottawa.

1965 En janvier, Gaucher participe à la 8^e *Exposition annuelle et Vente d'œuvres canadiennes* du Musée des beaux-arts de Montréal. Il expose *Square Dance: Not so Grey* et *Danse carrée : La Voyageuse en vert*, laquelle est acquise par le Rose Art Museum de l'Université Brandeis, à Waltham (Mass.) ⁴⁸.

À la même période, il est le seul Canadien à participer à *Vibrations 11*, une exposition de groupe organisée par la Martha Jackson Gallery (New York). Les 11 peintres sélectionnés partagent une attitude commune à l'égard de la couleur et de ses effets. Gaucher expose deux œuvres de la série des *Danses carrées*.

Au mois de mars, Gaucher, membre de l'Association Arts Plastiques, est l'un des coauteurs d'un mémoire adressé au ministre des Affaires culturelles, Pierre Laporte, demandant, entre autres, la démission du directeur du Musée d'art contemporain, monsieur Guy Robert ⁴⁹.

En avril, on le retrouve membre du jury au *82^e Salon annuel du printemps* du Musée des beaux-arts de Montréal. Le nombre restreint d'œuvres retenues suscite de vives réactions au sein du milieu artistique montréalais⁵⁰.

À la même période, il expose ses nouvelles *Danses carrées* à la Galerie Godard-Lefort (Montréal). Claude Jasmin dénonce ces « démonstrations graphiques qui frisent l'imposture. [...] C'est un travail d'intellectuel complètement désincarné », conclut-il⁵¹. À peine une semaine après la parution de ces lignes, Jasmin publie l'essentiel d'un nouvel entretien avec Gaucher qui en profite pour préciser la nature et les enjeux de son travail de même que la direction qu'il entend lui donner :

Au fond, l'art que nous faisons poursuit les tableaux d'antan, moins les anecdotes, les histoires, le littéraire. C'est une liberté toute récente, au fond. Les gens vont s'y habituer. C'est lent⁵².

Vers le milieu de sa production des *Danses carrées*, Gaucher réalise *Point-contrepoint* (cat. n° 27), une œuvre à la cinétique visuelle plus austère qui ouvrira la voie aux tableaux de la série *Signals / Silences* de 1966⁵³. Gaucher vendra par la suite sa grande presse⁵⁴ et ne reviendra que sporadiquement à la gravure.

Durant l'été, Gaucher installe son atelier dans un édifice de la rue Saint-Paul Est, dans le Vieux-Montréal. Le bâtiment abrite également l'atelier de Charles Gagnon et bientôt celui de Jean McEwen, qui emménagera l'année suivante. Ce voisinage se prolongera durant plusieurs années. Gaucher quittera les lieux en 1975. Ce nouvel espace, encore plus vaste que le précédent, aura une incidence sur la production picturale de Gaucher⁵⁵.

Au cours de l'année, Gaucher répond à l'invitation de la revue *Canadian Art* et produit un texte (en anglais) sur la nature de son travail pictural. Cet écrit sera considérablement abrégé et paraîtra finalement en français dans *Vie des Arts*⁵⁶.

Gaucher participe enfin à diverses expositions de groupes : *Kinetic and Optic Art Today*, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo (N.Y.); *Canadian Printmaking Today*, Dorothy Cameron Gallery, Toronto; *OP from Montréal: Barbeau, Gaucher, Goguen, Lorcini, Molinari, Tousignant: Arts 65*, Fleming Museum, University of Vermont, Burlington; *Sixième Exposition biennale de la peinture canadienne 1965**, Galerie nationale du Canada, Ottawa; *VI^e Exposition internationale de gravures*, Ljubljana (*VI Mednarodna graficna razstava*); *Artistes de Montréal**, Musée d'art contemporain, Montréal; *Art and Engineering*, Art Gallery of Ontario, Toronto; *The Deceived Eye*, Forth Worth Art Center, Fort Worth (Tex.); et, *1+1=3: Perceptive and Retinal Art*, University Art Museum of the University of Texas, Austin.

1966 Nommé assistant-professeur à l'Université Sir George Williams (Concordia), Gaucher enseigne, le soir, les arts graphiques.

En avril, Gaucher expose à la Gallery Moos à Toronto, des œuvres de sa série *Signals / Silences* dont *Signals – 2* et *Six Square Theme, Signal 3*. À la différence des *Danses carrées*, ces œuvres suggèrent un rythme « plus mesuré, et plus grave ».

En juin, Gaucher représente le Canada à la 33^e *Biennale de Venise*, en compagnie de Sorel Etrog et d'Alex Colville. Son envoi rassemble sa série *En hommage à Webern, Pli selon pli, Point-contrepoint, Blues for Peter*⁵⁷, *Le Cercle de Grande Réserve, Modulations bleues, Rythmique ascensionnelle, Ondulation des quatre coins* (cat. n° 65), *Silences* et *Signals / Signaux*.

Durant l'été, il fonde l'atelier de gravure à Sir George Williams où il enseignera d'abord la gravure, puis la peinture, jusqu'en 2000. Betty Goodwin, Jana Sterbak, Mark Prent, Leopold Plotek, Marc Garneau, Chris Knudsen, Marc Séguin et Louise Masson seront, entre autres, du nombre de ses étudiants au fil des ans.

Septembre. Seconde exposition individuelle à la Martha Jackson Gallery de New York qui présente une sélection d'œuvres de la série *Signals / Silences* incluant entre autres *Signals – 8 inch Progressions, Soft Signals at Dawn, Signals in Morning Glory, Grey Silences for Green, Signals, High Noon, Drawing No. 151* et *Drawing No. 184*. Ce sera néanmoins sa dernière prestation chez Martha Jackson qui considère que sa production s'écarte trop des courants en vogue à New York.

Durant l'année, Gaucher fonde la Société des artistes professionnels du Québec (SAPQ), en compagnie de Jean-Paul Mousseau, Mario Merola, Louis Jaque, Henriette Fauteux-Massé et Clément Picard⁵⁸.

Gaucher réalise *XIV – 9 – 66*, une nouvelle sérigraphie qu'il imprime à la Guilde graphique (Montréal). « L'œuvre laisse présager une série de tableaux [qu'il produira] en 1970 [*Bandes de couleur (Colour Bands)*] ⁵⁹. »

Enfin, son travail est présenté dans diverses expositions de groupes : *Collections*, Musée d'art contemporain, Montréal; *Les Peintres de Montréal*, Galerie de l'Étable, Musée des beaux-arts de Montréal; *Art canadien : la Collection Saidye et Samuel Bronfman d'art canadien du Musée des beaux-arts de Montréal**, Musée des beaux-arts de Montréal; *Concours artistiques du Québec 1966**, Musée du Québec, Québec; *Graveurs du Québec**, Musée du Québec, Québec; *Sélection internationale de gravures*, Musée d'art moderne de Prague; et *1^{re} Biennale internationale de la gravure*, Cracovie, entre autres.

1967 En février, les professeurs de l'« école d'art plastique » de l'Université Sir George Williams exposent leurs travaux personnels. Gaucher, Roy Kiyooka et John Miller se démarquent⁶⁰.

Fin avril, Gaucher propose une sélection de 12 tableaux incluant des *Danses carrées*, et 10 œuvres graphiques, dans le cadre de son exposition individuelle à la Winnipeg Art Gallery (Winnipeg). Dorothy Cameron présente ainsi son travail :

Son art consiste en la révélation graduelle, rigoureusement structurée, d'un rayonnement intérieur. Avec un rythme dynamique qui se rapproche tellement de la musique, son énergie joue sur la perception. L'harmonie s'infiltré dans la tension; les opposés fusionnent; et une pulsation de couleur tranquille semble inonder le ciel⁶¹.

À partir de mai, Gaucher et son épouse voyagent en Europe durant deux mois.

Au même moment, la Galerie Godard-Lefort (Montréal) consacre à Gaucher une exposition individuelle incluant une douzaine de toiles, la plupart tirées de la série des *Ragas* (nom d'une forme mélodique hindoue qui signifie littéralement « couleur » ou « humeur » en sanskrit). Le corpus comprend, entre autres, les œuvres *Homage to Ali Akbar Khan*, *Midnight Raga*, *Cardinal Raga*, *Blue Raga* (cat. n° 67), *Heure Mauve*, *Happy Birthday Raga*⁶². « Je ne peins pas des images; je peins des états d'âme⁶³. »

À l'automne, Gaucher réalise un album de huit lithographies off-set intitulé *Transitions* (cat. n° 29) qui sera imprimé par Claus Unterberger et publié à l'automne 1968 par la Galerie Godard-Lefort. Les nombreux dessins préparatoires de l'œuvre, entamée durant l'été, ont été produits alors que Gaucher écoutait les *Pre-Dawn to Sunrise Ragas*, interprétées par Ali Akbar Khan⁶⁴.

C'est certainement l'un des témoignages les plus rigoureux qu'ait connus alors l'estampe au Québec par rapport au langage réductif et minimal. La collection de variations sur le thème de la ligne horizontale – aux dimensions et au nombre restreints, aux couleurs limitées à six tonalités allant du noir au gris le plus pâle – établit une progression dans les huit planches du livre. Le principe de symétrie qui affecte les premières planches s'efface à partir de la cinquième pour disparaître complètement dans la huitième, laissée à l'intuition de l'artiste⁶⁵.

Les principes à l'œuvre dans les *Transitions* seront « mis en application et portés à leur plus grande puissance » dans la série des *Tableaux gris* que Gaucher réalisera entre 1967 et 1969⁶⁶.

Conférence de Bernard Teyssède (professeur d'esthétique à l'Université de Paris I) intitulée « Coloris et structures chez deux peintres de Montréal : Molinari et Gaucher », présentée au Musée d'art contemporain, à Montréal, le 22 novembre. La présentation est accompagnée « d'auditions musicales » (Stockhausen, un raga d'Ali Akbar Khan) et de « projections de diapositives⁶⁷ ».

Durant l'année, Gaucher est également membre du jury des expositions *Perspective '67* et *BC '67*, présentées respectivement à la Art Gallery of Ontario, à Toronto, et à la Vancouver Art Gallery, à Vancouver⁶⁸.

Ses œuvres sont présentes dans les principales expositions de groupes organisées à l'occasion du Centenaire de la Confédération canadienne et de l'Exposition universelle de Montréal (*Expo 67*), ainsi que dans divers autres événements : *Acquisitions '66*, Musée d'art contemporain, Montréal; *Eleven Canadian Printmakers**, Hopkins Center Art Galleries, Dartmouth College, Hanover (N.-H.); *Canada '67 – Prints**, Institute of Contemporary Art, Boston; *Panorama de la peinture au Québec 1940-1966*, Musée d'art contemporain, Montréal; *Nine Canadians*, Institute of Contemporary Art, Boston; *Carnegie International*, Pittsburgh; *4th National Burnaby Print Show*, Burnaby Art Society, Burnaby (C.-B.); *Statements: 18 Canadian Artists*, Norman Mackenzie Art Gallery, Regina College, Regina; et *Young International Artists*, Tōkyō.

1968 Dès janvier, *Modulations bleues*, *Ondulation des quatre coins* et *Grey Silences for Green* font partie de l'exposition *Canada Art d'aujourd'hui**, inaugurée au Musée national d'art moderne de la Ville de Paris, et présentée par la suite à Rome, Lausanne et Bruxelles⁶⁹. L'événement suscite peu d'intérêt dans la capitale française⁷⁰. Par contre, la réception est meilleure à Lausanne⁷¹.

En mars, un tableau intitulé *Alap*⁷² obtient le grand prix de l'exposition *Sondage 68*. L'événement, organisé par le Musée des beaux-arts de Montréal, regroupe plus de 300 œuvres d'une centaine d'artistes de partout au Canada. Charles Gagnon, Dorothy Cameron et William Agee, conservateur au Whitney Museum de New York, composent le jury.

À la même période, Gaucher choisit d'exposer *Circular Motion*, *Silence / Silence*, *Signals Very Softly*, *Cardinal Raga* et *Alap* dans le cadre de *10 Peintres du Québec : Alleyn, Gagnon, Gaucher, Hurtubise, Lemieux, McEwen, Molinari, Pellan, Riopelle, de Tonnancour* – l'une des expositions inaugurales du nouvel emplacement du Musée d'art contemporain à la Cité du Havre, à Montréal. Le corpus sera présenté par la suite au Musée du Québec, à Québec⁷³.

Naissance de Benoît Gaucher, en avril.

En mai, les planches 1, 5 et 7 de l'album *Transitions* sont présentées à la *Biennale internationale de l'estampe* du Musée d'art moderne de la Ville de Paris.

En août, trois tableaux gris intitulés *Alap*, présentés dans le cadre de l'exposition *Canada 101* à Édimbourg (Écosse), font grande impression sur le critique britannique Bryan Robertson qui qualifie Gaucher d'« artiste fascinant » ayant réussi les toiles les plus belles, les plus originales, les plus inspirantes qu'il ait pu voir depuis Rothko et Pollock⁷⁴. Les œuvres de Kiyooka et Molinari retiennent également son attention. C'est à l'occasion de cette présentation que Gaucher sera invité à exposer à la Whitechapel Art Gallery de Londres. « Rothko, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Claes Oldenburg et quelques autres des grands noms de la peinture américaine contemporaine », s'empresse-t-on de rappeler dans la presse écrite, ont eu, avant lui, le privilège d'une exposition individuelle dans ce lieu⁷⁵.



Gaucher dans son atelier (rue Saint-Paul Est), vers 1968-1969.

À l'automne, à titre d'artiste invité, Gaucher suit le programme des maîtres en musique électronique de l'Université McGill de Montréal. Il s'intéresse particulièrement à la production de sons électroniques⁷⁶.

Enfin, Gaucher participe, en outre, à la *Septième Biennale de la peinture canadienne*, présentée à la Galerie nationale du Canada, à Ottawa.

1969 Janvier. Exposition individuelle à la Galerie Godard-Lefort (Montréal). Reçue comme l'une des manifestations majeures de la saison culturelle montréalaise, l'exposition permet aux visiteurs d'apprécier les plus récents développements de la production de Gaucher. Le corpus regroupe une quinzaine de tableaux de la série des *Tableaux gris*. Leur format est varié, moins spectaculaire toutefois que celui des œuvres qui seront présentées à la Vancouver Art Gallery en avril, mais tout aussi révélateur des enjeux de la démarche picturale de Gaucher. Les œuvres sont comparées à des testaments; la galerie, à un « sanctuaire » où il fait bon se recueillir. Le calme philosophique de cette « peinture pure » est plus que bienvenu, souligne Robert Ayre, en ces temps de violence et de chaos⁷⁷. François-Marc Gagnon se souviendra plus tard de cette exposition en ces termes :

Ce qui m'avait le plus frappé lors de leur présentation chez Godard-Lefort en 1969, c'était l'intégration de la durée à la peinture. Il était impossible d'appréhender globalement le tableau, sinon comme un champ gris légèrement teinté. Dès qu'on portait attention aux signaux, c'est-à-dire aux légers traits blancs ou gris, le tableau s'animait, révélant un événement dans un coin, puis un autre, quelque temps après, dans le coin opposé. L'étendue même de la surface du support empêchait qu'on puisse percevoir d'un coup d'œil l'ensemble des événements occupant l'aire picturale. La musique paraissait avoir trouvé son exact équivalent pictural, mais il s'agissait d'une musique arythmique, aléatoire, que le spectateur avait loisir de faire et de refaire en autant d'arrangements qu'il lui plaisait. Il n'est pas étonnant que ces tableaux firent grande impression à Édimbourg [puis plus tard] à Londres quand certains d'entre eux y furent montrés⁷⁸.

Gaucher poursuit ses expérimentations en musique électronique à l'Université McGill. Il travaille à des bandes magnétiques. « La voix humaine commence à l'intéresser comme domaine de ses recherches⁷⁹. »

Fin avril, la Vancouver Art Gallery inaugure une importante exposition *Yves Gaucher* dans ses espaces. Le corpus réunit 22 *Tableaux gris*, incluant *YG I O/N* (cat. n° 70), de même que cinq œuvres graphiques parmi les plus significatives de sa production, notamment les Hommages à Webern et l'album *Transitions*. L'exposition circule à la Edmonton Art Gallery avant d'être installée, en décembre, dans les salles de la Whitechapel Art Gallery, à Londres. Plusieurs œuvres de cette exposition ne seront montrées au public montréalais qu'en 1976, au Musée d'art contemporain. « Mes peintures ne sont plus des peintures, mais des stimulateurs d'environnements⁸⁰. »

Sur un fond gris pâle, le champ, imperceptiblement teinté (gris-bleu, gris-pourpre, etc.), sont inscrits des signaux, des lignes horizontales de différentes longueurs et d'épaisseurs variant de un trente-deuxième à un quart de pouce, des lignes d'un gris pur, non teinté, mais d'intensité variable, du gris très pâle au gris moyen. C'est la juxtaposition des tableaux qui fait prendre conscience de la coloration des champs et de la grande diversité de « mobilité » des signaux dans chacun des champs. Chaque toile doit être vue en fonction des autres plutôt que pour elle-même. Il s'agit plus d'un environnement que de tableaux-objets⁸¹.

À Londres, Bryan Robertson, critique au *Spectator*, invite tous ceux qu'une « synthèse intellectuelle et esthétique de haut niveau » intéresse à ne pas rater cette exposition⁸².

Décembre. Conscient qu'un cycle de son œuvre, commencé avec les Hommages à Webern, vient de se terminer avec ses *Tableaux gris*, Gaucher décide qu'une rupture s'impose s'il veut éviter la redite. Invité à présenter une œuvre monumentale dans le cadre d'une exposition qui doit avoir lieu en janvier au Musée d'art contemporain, à Montréal, il produit donc une immense toile de 9 pieds sur 15 couverte presque en totalité « d'un rouge phosphorescent, commercial [rouge Dayglo], avec des coulures à l'américaine » et traversée de « trois étroites bandes blanches⁸³ ». Intitulé *R-69*, ce tableau-rupture s'inscrit aux antipodes des recherches antérieures de Gaucher autour des notions « de non-espace, de non-physicalité, de non-couleur, etc.⁸⁴ ».

Durant l'année, ses œuvres sont présentées dans des expositions de groupes : *Graveurs du Québec**, Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale de France, Paris ; *La Collection du Conseil des Arts du Canada**, inaugurée au Confederation Centre de Charlottetown (Î.-P.-É.), et présentée dans une quinzaine d'institutions canadiennes ; *Across the Border*, American Greetings Gallery, New York ; *Canadian Printmakers: A Survey: From the Collection of the Art Gallery of Ontario**, Art Gallery of Ontario, Toronto ; *VII Internacional Dibuix Joan Miró*, Barcelone ; et *Homage to Silence* à Innsbruck, entre autres.

1970 Gaucher traverse une période de doute et de questionnements par rapport à l'orientation de son travail et produit peu d'œuvres. Une année « d'évaluation et de qualification de [ses] culturèmes » et « le défi d'un nouveau discours », selon Gaucher⁸⁵.

En janvier, il expose comme prévu son fameux tableau *R-69* dans le cadre de *Grands formats : treize artistes de Montréal*, au Musée d'art contemporain, à Montréal. Gaucher expliquera plus tard qu'il avait dû se « court-circuiter lui-même », « tout faire exploser » afin de procéder à une réévaluation complète des fondements de sa pratique et identifier les composantes avec lesquelles son œuvre allait se régénérer et tendre vers une nouvelle direction⁸⁶.

Au même moment, l'Université McGill présente une exposition synthèse de son œuvre gravé, *Yves Gaucher: Graphics 57-67*.

Naissance de Denis Gaucher, en mars.

Fin septembre, Gaucher présente un choix d'œuvres de la série des *Tableaux gris*⁸⁷ dans le cadre de sa dernière exposition individuelle à la Gallery Moos de Toronto.

- 1971 Après une période de tâtonnements, Gaucher réalise *Champ vert*, un tableau monochrome gris-vert traversé de quatre lignes blanches horizontales définissant cinq bandes asymétriques au sein du plan pictural. Avec cette œuvre phare, Gaucher s'engage résolument dans la production de tableaux à bandes de couleur (*Colour Bands*), repartant ainsi « vers un nouveau sommet » dont les tableaux *2 Bruns – 2 Gris* (cat. n° 78) et *Deux Bruns, Deux Gris* (1976) marqueront l'aboutissement⁸⁸.

En mars, la School of Art de l'Université du Manitoba (Winnipeg) lui consacre une exposition individuelle.

- 1972 À partir de 1972, et jusque vers le milieu des années 90, Gaucher occupera diverses fonctions au Conseil des Arts du Canada. Il sera, en outre, membre des jurys d'attribution des bourses et des subventions et siégera à différents comités (Commission consultative des arts, comités régionaux ad hoc pour la Banque d'œuvres d'art; comités consultatifs, comités de sélection et d'acquisition pour la Banque d'œuvres d'art; comité de sélection pour les échanges culturels, et autres).

Dès la mi-janvier, Gaucher présente des œuvres à champs colorés subtilement gradués et traversées de lignes blanches dans le cadre d'une exposition particulière à la Galerie Godard-Lefort, à Montréal. Dans ces œuvres, Gaucher joue avec la forme, l'intensité et le poids des couleurs pour équilibrer les tensions au sein du subjectile.

En avril, la Marlborough-Godard Gallery de Toronto prend le relais et expose sa production récente. Gaucher affirmera à cette occasion :

L'art vise la communion, et non la communication. C'est ça la grande différence. Je n'ai rien à transmettre. Ça ne m'intéresse pas que ma peinture ait une qualité littéraire. Elle n'en a pas. Il s'agit d'une expérience pure⁸⁹.

Durant l'année, toujours dans la foulée des *Bandes de couleurs*, Gaucher entame la réalisation d'un ensemble de tableaux bleus, tel *Brun, bleu, gris* (cat. n° 75).

- 1973 En février, son épouse et lui effectuent leur premier voyage dans le Yucatan, au Mexique. Gaucher s'éprend des cultures précolombiennes. Il entreprend une importante documentation photographique des anciennes cités mayas. Les Gaucher y retourneront l'année suivante, puis se rendront au Belize et au Guatemala en 1978, de même qu'à Monte Albán et à Mexico en 1989, pour poursuivre leurs explorations de ces cultures qui les fascinent.

Mi-avril. Exposition individuelle à la galerie Marlborough Godard de Montréal. Gaucher expose neuf tableaux bleus. La presse écrite souligne le caractère ambivalent de ses « grandes plages de méditation⁹⁰ », plus proches de l'abstraction toutefois que du paysage abstrait⁹¹.

En juin, une œuvre de Gaucher, *Green / Blue Grey = Vert / Bleu gris*, fait partie du corpus de l'exposition *Sélection des œuvres de la Banque d'œuvres d'art du Conseil des Arts du Canada*, présentée durant l'été au Centre culturel canadien, à Paris.

En décembre, Gaucher est élu membre à l'Académie royale des arts du Canada.

Durant l'année, Gaucher poursuit sa réflexion sur l'équilibre des tensions au sein du plan pictural en réhabilitant, dans sa production de *Bandes de couleurs*, un choix de coloris plus vifs et intenses (rouge, brun, jaune, orange, bleu, vert, etc.).

1974 Ses œuvres sont, en outre, du corpus des expositions de groupes : *Aspects of Canadian Art*, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo (N.Y.); *Les Arts du Québec*, Pavillon du Québec, Terre des Hommes, Montréal; et *Thirteen Artists from Marlborough Godard*, présentée à la Marlborough Gallery, à New York. Le corpus comporte des peintures de John Fox, Charles Gagnon, Yves Gaucher, Kenneth Lochhead, Jean McEwen, Christopher Pratt, Esther Warkov, Claude Breeze, Gordon Smith, Takao Tanabe; ainsi que des sculptures de Kosso Eloul, Ulysse Comtois et Gino Lorcini.

1975 En janvier, Gaucher présente quatre grandes toiles à bandes de couleur, à l'occasion d'une exposition individuelle à la Marlborough Godard Gallery de Toronto.

Mi-mars, Gaucher expose au New York Cultural Center à New York. Cet événement, à caractère rétrospectif, est organisé en collaboration avec la Fairleigh Dickinson University (Teaneck, N. J.). La sélection rassemble six œuvres graphiques datées de 1963 à 1965, et 22 tableaux réalisés entre 1968 et 1974, dont *MX-P-I-ST/68* (cat. n° 69). La sélection permet d'apprécier la stature de l'artiste.

L'art d'Yves Gaucher [...] est construit sur un paradoxe. Les toiles dépouillées, virginales, de Gaucher sembleraient livrer ce qu'elles recèlent après un examen des plus brefs; il s'agit cependant d'œuvres qui supportent une contemplation soutenue, voire qui l'appellent. Malgré leur ascétisme apparent et leur logique minimaliste, ces peintures sont d'une grande sensualité; elles sont le produit non seulement d'un esprit discipliné, mais d'un œil remarquablement raffiné et intuitif⁹².

Durant l'été, Gaucher installe son atelier rue de Bullion, à Montréal.

En octobre, Gaucher et son épouse voyagent en Égypte. Leur séjour est « très intense ». Gaucher documente par des milliers de diapositives leurs visites des pyramides, des temples et des mastabas. Un ethnologue leur donne le privilège d'accéder à des sites interdits. Ils se rendent par la suite en Grèce, puis au Maroc.

Enfin, Gaucher participe, en compagnie de Charles Gagnon, Jean McEwen et Guido Molinari, à l'exposition *Four Quebec Artists*, à la Owens Art Gallery à Sackville (N.-B.).

- 1976 Octobre. Exposition *Yves Gaucher, peintures et gravures : Perspective 1963-1976*, au Musée d'art contemporain (Montréal). Le corpus propose une sélection de grands tableaux gris, déjà exposés à Vancouver et à Londres, ainsi qu'une sélection d'estampes incluant les Hommages à Webern et l'album *Transitions*. Des toiles récentes, dont *Brun, jaune et rouge*, *Vert, brun, bleu, ocre*, *Deux bleus*, *deux gris* et *Deux Bruns*, *Deux Gris* (1976) viennent compléter cet ensemble⁹³.

Ses œuvres sont visibles dans diverses expositions de groupes : *Cent-onze dessins du Québec**, *Trois générations d'art québécois : 1940, 1950, 1960* et *Automatisme et surréalisme en gravure québécoise**, présentées au Musée d'art contemporain, à Montréal.

- 1977 En janvier, Gaucher expose une sélection de tableaux à bandes colorées à la Mira Godard Gallery de Toronto. La presse écrite souligne le caractère héraldique et hiératique de ses œuvres.

Les éléments tranquilles et ascétiques dans l'art de Gaucher ne sont pas si éloignés de l'esprit janséniste de Port-Royal, tout comme cette intelligence athlétique qui mesure constamment la valeur d'une proposition contre une autre, qui expérimente et rejette des solutions en faisant fi de tout intérêt personnel⁹⁴.

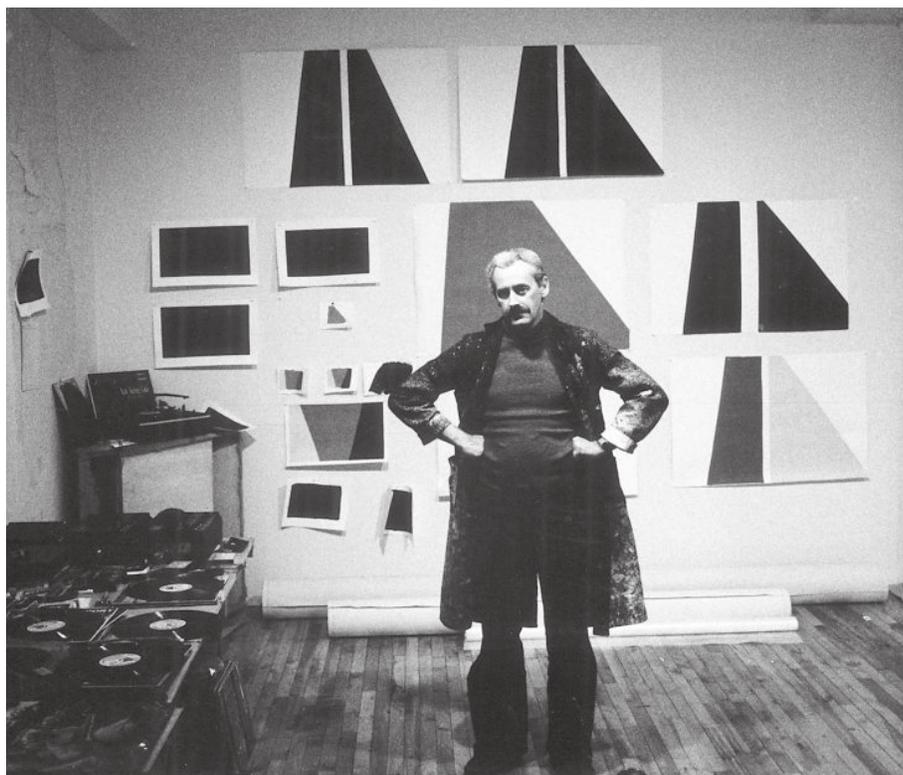
Fin avril, Yves Gaucher et Christopher Pratt présentent l'essentiel de leur production graphique dans le cadre d'une exposition inaugurée à la Vancouver Art Gallery. Le corpus sera présenté subséquentement dans trois autres institutions canadiennes. L'événement est organisé en collaboration avec la Galerie Mira Godard de Montréal et Toronto.

Ses œuvres sont du corpus de diverses expositions de groupes : *The Second Dalhousie Drawing Exhibition*, Dalhousie University Art Gallery, Halifax; *Nouvelles acquisitions du Musée d'art contemporain*, Musée d'art contemporain, Montréal; et *Acquisitions to the Permanent Collection, 1973-1976*, Norman Mackenzie Art Gallery, Regina.

- 1978 Gaucher réalise *Jéricho*, une lithographie imprimée à l'Open Studio de Toronto, et entame une série de « tableaux géants » (simples ou diptyques), élaborés sur le thème du triangle tronqué et regroupés sous le titre *Jéricho : une allusion à Barnett Newman*. Dans ces œuvres, Gaucher poursuit en l'approfondissant sa réflexion sur l'asymétrie et la diagonale en tant que principes structuraux de l'espace pictural.

Les œuvres de Gaucher sont présentées dans diverses expositions de groupes : *Modern Painting in Canada*, The Edmonton Art Gallery; *Tour d'horizon canadien : œuvres choisies de la Collection de la Compagnie Pétrolière Impériale Ltée**, Owens Art Gallery, Mount Allison University, Sackville (N.-B.); *Norman Mackenzie: Building a Collection*, Norman Mackenzie Art Gallery, Regina, entre autres.

Gaucher dans son atelier (rue de Buillon), hiver 1978-1979.
Photo : Charles Gagnon



1979 « Je suis un philosophe. La peinture est mon médium⁹⁵. »

Mi-mars. Exposition *Une perspective de quinze ans 1963-1978*, inaugurée au Musée des beaux-arts de l'Ontario à Toronto, et présentée par la suite au Glenbow Museum, à Calgary. La sélection rassemble une soixantaine d'œuvres témoignant des principaux jalons de la carrière de Gaucher, incluant ses toutes récentes réalisations, dont *Jéricho 1 : une allusion à Barnett Newman* et *Jericho: A Variation* (cat. nos 79, 80).

Il est difficile de ne pas voir d'allusions à l'architecture sacrée de l'Égypte et du Mexique dans la séquence visionnaire inachevée qui conclut l'exposition à la AGO [Musée des beaux-arts de l'Ontario] : les *Jéricho* (1978). Les cinq œuvres gigantesques que l'on peut y voir ont une échelle presque architecturale et présentent un poids monumental. Leurs formes rectangulaires contiennent à peine les puissantes figures trapézoïdales qui s'y trouvent, figures qui pourraient rappeler des portes d'anciens temples mexicains aussi bien qu'égyptiens. Cependant, considérées uniquement comme constructions formelles, les *Jéricho* sont remarquables pour leur solennité (qui jamais ne devient une absence de joie) et leurs témoignages humains, Gaucher ne leur permettant à aucun moment de ne devenir qu'un ensemble de lieux communs placés sur un mur de galerie. Avec les *Jéricho*, il est retourné à son propre territoire imaginaire⁹⁶.



Jericho: A Variation, hall d'entrée de la Nova Corporation (Calgary), début des années 1980.

Au même moment, les Waddington Galleries de Toronto font un accrochage d'œuvres récentes de Gaucher.

En décembre, le Musée d'art contemporain présente six grands tableaux de la série *Jéricho* à Montréal ⁹⁷.

1980 Gaucher réalise *Inversion 1*, *Inversion 2* (cat. n° 33) aux ateliers Graff, Centre de conception graphique (imprimeur : Indira Nair), dans le cadre de la *Semaine de la gravure*.

En octobre, sa lithographie *Jéricho : une allusion à Barnett Newman* est incluse dans le répertoire de l'exposition *Open Studio: Ten Years*, mise en circulation par le Musée des beaux-arts de l'Ontario. L'événement est inauguré dans les salles de la Art Gallery at Harbourfront de Toronto.

1981 Gaucher réalise les versions horizontale et verticale de *Phase I, II*, et *III* (cat. nos 34, 35) aux ateliers Graff (imprimeur : Indira Nair) ⁹⁸.

En octobre, il est fait membre de l'Ordre du Canada.

1982 Gaucher expose ses œuvres à Paris, au Centre culturel canadien. Tableaux et gravures du cycle monumental des *Jéricho* sont regroupés pour l'occasion. L'exposition sera présentée ultérieurement au Centre culturel du Canada à Bruxelles (1983), et à la Canada House Cultural Centre Gallery, à Londres (1983-1984).

En octobre, le travail de Gaucher est représenté dans l'exposition *Printmakers '82*, au Musée des beaux-arts de l'Ontario à Toronto.

En décembre, la Galerie France Morin, à Montréal, présente *Photographies d'artistes*. Yves Gaucher, Michael Snow, Roland Poulin, Landon Mackenzie, Betty Goodwin, Leopold Plotek, Le Gac et General Idea sont du nombre des 25 artistes invités à soumettre leurs œuvres. Gaucher expose un paysage désertique⁹⁹.

1983 Gaucher entame sa série des *Carrés*.

Son travail est représenté dans l'exposition de groupe *Le Musée du Québec, 1933-1983 : cinquante années d'acquisitions*, organisée par le Musée du Québec, à Québec.

1984 Gaucher figure parmi les artistes de l'exposition *Canadian Paintings & Sculptures Selected by David Rabinowitch*. L'événement a lieu au 49^e Parallèle, Centre d'art contemporain canadien à New York; il est organisé en collaboration avec divers organismes de Toronto et London, en Ontario (Art Gallery of Ontario, Carmen Lamanna Gallery, London Regional Art Gallery, Milrad & Agnew, The Isaacs Gallery, Yarlow / Salzman Gallery).

1985 Mars. Première exposition individuelle d'Yves Gaucher à Toronto depuis six ans. L'événement a lieu à la Olga Korper Gallery et rassemble 12 tableaux de la série des *Carrés*. En entretien, Gaucher définit sa démarche des cinq dernières années comme un retour à l'essentiel, aux valeurs humanistes, classiques :
Une adhésion au classicisme, oui, tout à fait — retourner aux principes de base pour vérifier leur pertinence dans une société comme la nôtre, ou pour voir si c'est vrai qu'ils sont morts. [...] Dans les années 1950 et 1960, les artistes américains avaient une forte conscience politique et sociale, et cela faisait partie d'un intérêt pour l'humanité. Ils étaient spirituels, mais ce mot est devenu offensant en Amérique du Nord. Même Barnett Newman savait qu'il ne lui était pas permis de tout dire ce qu'il pensait. Je crains que les valeurs spirituelles ne soient complètement rejetées celles en rapport avec des questions classiques et sans réponse comme d'où nous venons, où nous allons, ce que nous faisons ici¹⁰⁰.

Durant l'année, Gaucher est nommé au comité de sélection des artistes pour le Programme d'intégration art et architecture du gouvernement du Québec (1%) pour un mandat de trois ans.

Son travail est présenté dans diverses expositions de groupes, telles : *Selected View, The Longstaffe Collection 1959-1984*, à la Vancouver Art Gallery; *Présence de la peinture canadienne*, au Centre culturel canadien, Paris; *Les Vingt Ans du Musée à travers sa collection*, au Musée d'art contemporain de Montréal; et *La Peinture à Montréal : un second regard**, inaugurée à la Memorial University Art Gallery, à St. John's (T.-N.) et présentée dans cinq autres institutions dans les provinces atlantiques.

1986 Mars. Première exposition individuelle dans une galerie montréalaise depuis 13 ans. L'événement a lieu à la Galerie Esperanza et propose « un inventaire magistral des possibilités expressives du dessin ¹⁰¹ ». Toutes les œuvres présentées ont été réalisées en 1985 et 1986. Les pièces *MGB, SA-5, MGG, Non titrée* (cat. nos 36, 37, 38, 39) sont exemplaires de cette production.

La moitié des œuvres, à l'acrylique, au crayon de cire ou au stylo et crayon feutre, considérées individuellement ou combinées, relève d'une conception constructiviste, linéaire, simple et dépourvue d'ornements. La plupart des formes varient en termes de position, et une ligne est placée seule à l'écart pour créer un équilibre au sein des agencements ¹⁰².

Mi-mars, son travail est représenté dans le cadre de l'exposition-événement *Le Musée imaginaire de...*, au Centre Saidye Bronfman, à Montréal.

En avril, Gaucher expose ses *New Works on Paper* à la Olga Korper Gallery de Toronto.

En mai, Gaucher et son épouse voyagent en Chine. Ils visitent les musées et les sites archéologiques. L'art des dynasties Han, Tang et Ming les intéresse particulièrement.

Fin novembre, Graff fête ses 20 ans. Pour souligner l'événement, le Musée d'art contemporain de Montréal organise une exposition-bilan, *GRAFF 1966-1986*.

Dès la fondation de l'atelier de Pierre Ayot, je voyais d'un très bon œil cette initiative qui allait offrir aux artistes la possibilité de travailler dans un contexte ouvert avec le plus de liberté possible. [...] Au Conseil des Arts, il y avait une certaine hésitation à subventionner deux ateliers de gravure dans la même ville (l'Atelier Libre 848 [Graff] et l'Atelier libre de recherches graphiques) pendant qu'il n'y avait pas encore d'atelier ni à Toronto ni à Vancouver. J'ai été mis dans la position de défendre auprès du Conseil des Arts (alors que je siégeais à la Commission consultative du Conseil de 1972 à 1975) la pertinence de la présence de deux ateliers nettement



Galerie 13, 1987. Dans l'ordre habituel : Léocadia Lachance, Claude Tousignant, Gilles Daigneault, Irene F. Whittome, Antoine Blanchette, Raymond Lavoie, Betty Goodwin et Yves Gaucher.

Photo : Richard-Max Tremblay

Œuvre sur panneau publicitaire
M.L.S.P. I/II 87, visible au coin du
boulevard Rosemont et de la rue
Saint-Hubert, Montréal, en 1987.



différents dans leur fonctionnement et leurs opérations. Graff devenait un point de chute idéal, une continuité naturelle et le lieu de convergence de la gravure au Québec tant pour les artistes que pour les diplômés des écoles d'art. Graff comblait non seulement des lacunes en gravure, mais aussi dans l'animation, dans l'intégration de l'art au milieu culturel et social. [...] Sortir la gravure de son état artisanal pour en faire une aventure plus formelle, plus créative, qui se libérerait des barrières — c'est cette mentalité qu'il fallait faire évoluer au Québec.¹⁰³

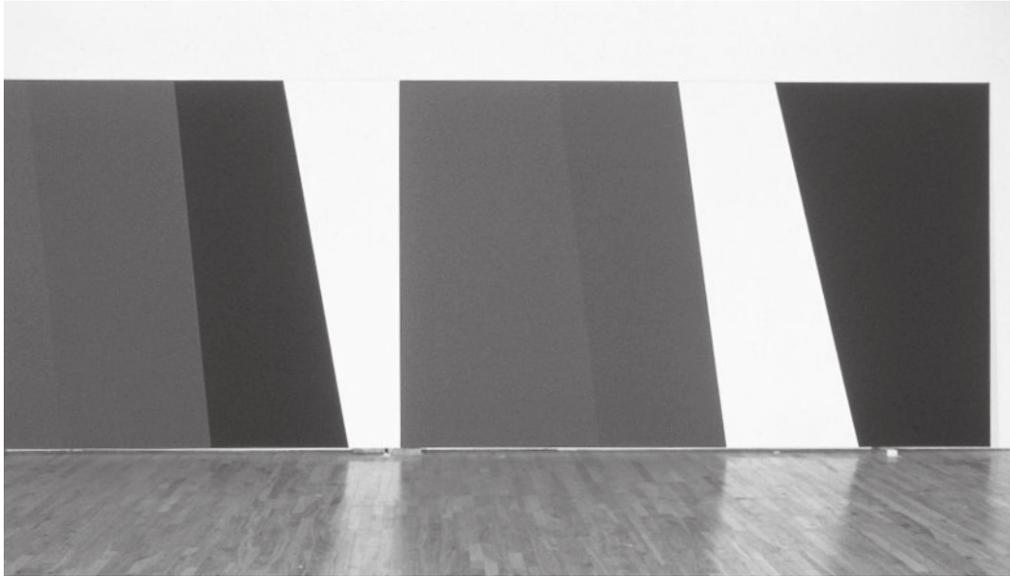
Durant l'année, Gaucher réalise une lithographie qu'il intitule *Fente* (cat. n° 43) aux ateliers Graff (imprimeur : Fernand Bergeron).

Il entame aussi une série de *Tableaux forcés*, dans lesquels il explore le « magnétisme produit par les couleurs sombres¹⁰⁴ ». Sa palette est alors dominée par les rouges, les noirs, les bleus, les ocre et les terre.

Enfin, Gaucher se rend en Allemagne à l'occasion de sa participation à *Fokus — Kanadische Kunst von 1960-1985*, présentée à la Foire de Cologne. Lors de son séjour, il visite avec grand intérêt une exposition d'œuvres de Joseph Beuys¹⁰⁵.

1987 En janvier, Gaucher, Irene F. Whittome, Raymond Lavoie, Betty Goodwin et Serge Tousignant exposent de nouvelles estampes dans le cadre d'une exposition organisée par la Galerie 13, à Montréal.

En juin, Gaucher est du nombre des sept artistes ayant produit, dans le cadre de l'exposition *Painting the Town*, une œuvre destinée à un vaste panneau d'affichage extérieur. Organisée par la Manufacturer's Life Insurance Company (ManuVie), l'événement est d'abord présenté à Toronto jusqu'en juillet, avant d'entreprendre sa tournée dans une dizaine de villes canadiennes. Jack Shadbolt, Louis de Niverville, Mary Pratt, Lynn Donoghue, Gathie Falk et Frances Pocok James figurent également parmi les artistes invités à cette occasion. L'œuvre de Gaucher s'intitule *M.L.S.P. I/II 87*¹⁰⁶.



Murale *CPX.W*, 1986 (Cineplex Odeon, Washington D. C.).

Décembre. Installation d'une imposante murale de Gaucher dans le hall d'entrée du tout nouveau complexe cinématographique Cineplex Odeon à Washington D. C., Wisconsin Avenue Cinemas. L'œuvre s'intitule *CPX.W*. Gordon Rayner, Harold Town, Jack Shadbolt, Carol Sutton et Charles Gagnon ont déjà bénéficié du programme d'art de Cineplex. Gaucher se réjouit de l'initiative de cette compagnie qui vise à donner, par le biais de son programme, une visibilité accrue à l'art contemporain dans des lieux publics autres que les musées ¹⁰⁷.

Gaucher est membre du Comité consultatif de la programmation au Musée d'art contemporain de Montréal. Son mandat se terminera en 1991.

1988 Février. Exposition *Ewen, Gagnon, Gaucher, Hurtubise, McEwen : à propos d'une peinture des années soixante**, au Musée d'art contemporain de Montréal.

En mars, Gaucher expose ses *Tableaux foncés* à la Olga Korper Gallery, à Toronto.

Il participe, en juin, à l'exposition *L'artiste au jardin* présentée au Musée régional de Rimouski. Gaucher présente *Jardin de nuit*. Deux extraits de textes anciens choisis par l'artiste : « Mon ombre dans le mur / Nuit / Sauterelle » (Ryôta, 1707-1787) et « La lune et moi / Restées seules / Prenons le frais sur le pont » (Kikusha-ni, 1752-1826), figurent au catalogue.

Durant l'été, Gaucher entame sa série de *Tableaux pâles* dans lesquels il explore « une gamme de couleurs qui engendre une lumière pure ¹⁰⁸ ». Dans ces œuvres prédominent les jaunes, les rouges et les bleus.



Olga Korper Gallery, Toronto,
novembre 1989.
Photo : Helena Wilson

1989 Avril. Exposition individuelle *Yves Gaucher* au 49^e Parallèle, Centre d'art contemporain canadien, à New York. L'événement est organisé en collaboration avec la Olga Korper Gallery de Toronto.

Novembre. Exposition individuelle Yves Gaucher à la Olga Korper Gallery de Toronto. Située depuis peu dans une ancienne fonderie, avenue Morrow, la galerie abrite une sélection de *Tableaux pâles* réalisés en 1988 et 1989 de même que des dessins. L'ouvrage de James D. Campbell, *The Asymmetric Vision: Philosophical Intuition and Original Experience in the Art of Yves Gaucher* est lancé à cette occasion.

Les œuvres de Gaucher sont visibles dans les expositions de groupes : *Une histoire de collections : Les Dons 1984-1989*, et *L'Histoire et la Mémoire : acquisitions récentes en art québécois*, présentées au Musée d'art contemporain de Montréal; *Inaugural Exhibition of Gallery Artists*, Olga Korper Gallery, Toronto; *Avant-garde des années '50 et '60*, Galerie Bernard Desroches, Montréal; *Living Impressions*, Art Gallery of Hamilton, Hamilton (Ont.); et *Montréal Paintings of the 1960's*, American Society Art Gallery, New York.

1990 Gaucher se réjouit de l'acquisition, par le Musée des beaux-arts du Canada, du tableau *Voice of Fire*, de Barnett Newman ¹⁰⁹. L'œuvre suscite une controverse au Parlement fédéral et dans l'opinion publique.

Fin mars. Présentation de huit nouveaux *Tableaux pâles* à la Galerie Brenda Wallace de Montréal. Les œuvres ont été créées dans les premiers mois de l'année, spécialement pour l'occasion. Suivant Gaucher, l'exposition a été conçue comme une « installation » — la « somme » des œuvres important davantage que leur « addition » ¹¹⁰.

Je travaille beaucoup l'harmonique des couleurs, de préciser Gaucher à la journaliste du *Devoir*. Tout se compose à partir des harmoniques plutôt que des couleurs franches. Ça ne se fait pas en maquettes, d'arriver à ces tonalités si précises. J'y arrive de recouvrement en recouvrement. Couche après couche. Je n'ose pas dire jusqu'à combien de couches !... Les transparences ou les passages d'un ton à l'autre se font avec des plans qui passent derrière les uns les autres. La peinture frontale, ça fait longtemps que je l'ai abandonnée. J'appelle ça des voiles parce qu'il y a une rythmique latérale qui passe dans les couches, alors tu as des espaces à des niveaux différents et des couleurs qui vont se chercher derrière, d'autres en avant. Et pour la première fois, je me préoccupe davantage de la lumière que de la structure. [...] La couleur plus brute est là pour dire la frontalité du tableau : ensuite je la décompose, si tu veux, pour qu'elle se reconstitue de façon différente. C'est cela qui fait la rythmique du tableau, cette décomposition continue. Il y a une dépolarisation qui advient par rapport à des phénomènes de saturation : le tableau est toujours en mouvement, il se reconstruit sans cesse. [...] Je ne me vois pas comme un peintre minimaliste. Je n'aime pas être lié aux minimalistes américains parce que je ne partage absolument pas leur façon d'envisager l'art comme réduction. Pour moi, c'est tout le contraire. Au fur et à mesure que j'enlevais certains éléments, ceux qui restaient se devaient d'avoir des fonctions plus complexes pour garder si l'on veut une profondeur à l'œuvre ¹¹¹.

1991 Gaucher réalise une sérigraphie qu'il intitule *Signal* aux ateliers Graff (imprimeur : Claude Fortaich).

Ses œuvres sont visibles en outre dans les expositions de groupes : *Un archipel de désirs : les artistes du Québec et la scène internationale**, Musée du Québec, Québec; *Espace dessin*, exposition en deux volets, Centre Saidye Bronfman, Montréal; et *Présence empirique*, Galerie Optica, Montréal, entre autres.

1992 En février, Gaucher et son épouse voyagent en Thaïlande et en Birmanie. Ils se rendent également à Kyōto, au Japon, pour visiter les temples et les jardins zen de la ville.

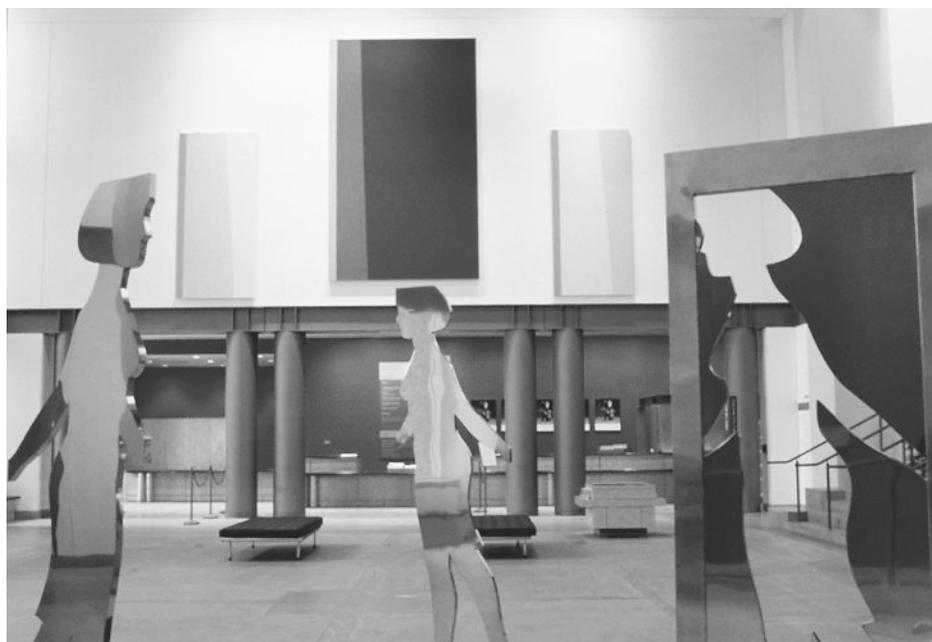
Novembre. Exposition *Yves Gaucher 1978-1992: Abstract Practices II*, présentée à la Power Plant Contemporary Art Gallery, Harbourfront Centre, Toronto. Le corpus inclut notamment les œuvres *B2wPs 89/90* et *Reds & Ps* (cat. n^{os} 86, 87). Au même moment, on célèbre le vingt-cinquième anniversaire des *Tableaux gris*, à la Olga Korper Gallery, à Toronto.

Durant l'année, Gaucher travaille à la réalisation d'un triptyque monumental destiné au hall d'entrée nouvellement restauré du Musée des beaux-arts de l'Ontario. Il s'agit pour lui d'un projet d'envergure qui nécessite plusieurs mois de travail soutenu. Lors de l'installation, Gaucher se rend compte qu'il a mal interprété les plans de l'architecte et décide de refaire l'œuvre à plus grande échelle.

Ses œuvres sont présentées dans diverses expositions de groupes, telles : *Works on Paper*, Olga Korper Gallery, Toronto; *Montréal 1942-1992 : l'Anarchie resplendissante de la peinture*, Galerie de l'UQÀM, Université du Québec à Montréal; *Unlocked Grids*, Winnipeg Art Gallery; *La Collection : Tableau inaugural*, Musée d'art contemporain de Montréal; et *Robert Ayre : le critique face à la Collection* de même que *Une décennie de collection : Choix d'acquisitions récentes*, présentées à la Galerie d'art Leonard & Bina Ellen de l'Université Concordia, à Montréal.

1993 Gaucher réalise *Pauses*, une sérigraphie (imprimeur : Claude Fortaich), créée pour l'exposition *Imprimatur*, devant être présentée à Montréal au mois de mars 1994, et *Jaune, bleu + rouge*, une œuvre constituée de trois panneaux de dimensions identiques, chacun évoquant une des couleurs primaires. Il s'agit de « la toile la plus radicale que j'aie faite » affirmera Gaucher, même deux ans après sa réalisation ¹¹².

Fin avril. Inauguration du triptyque de Gaucher au Musée des beaux-arts de l'Ontario, à Toronto. Intitulée *B.F.P.-AGO92*, l'immense murale, exécutée dans des tons de bleu, gris, taupe et vert, est un don au Musée de Michael et Sonja Koerner, importants collectionneurs de Toronto.



Triptyque *B.F.P.-AGO92*, hall d'entrée du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

1994 Mars. Exposition *Imprimatur*, tenue simultanément à la Galerie Graff (Montréal), au Centre des arts Saidye Bronfman (Montréal) et à la Galerie de l'UQÀM (Montréal). Saluée comme l'une « des plus importantes expositions internationales d'estampes contemporaines (1986-1993) à être présentées au Canada ¹¹³ », la manifestation rassemble des œuvres d'artistes de la scène nationale et internationale. Louise Bourgeois, Tony Cragg, Barbara Kruger, Francesco Clemente, Bruce Nauman, James Turrell, Frank Stella, Robert Rauschenberg, Richard Serra, General Idea, Tom Dean, Betty Goodwin, Pierre Ayot, Yves Gaucher, Robert Wolfe, René Derouin et John Massey sont parmi les exposants.

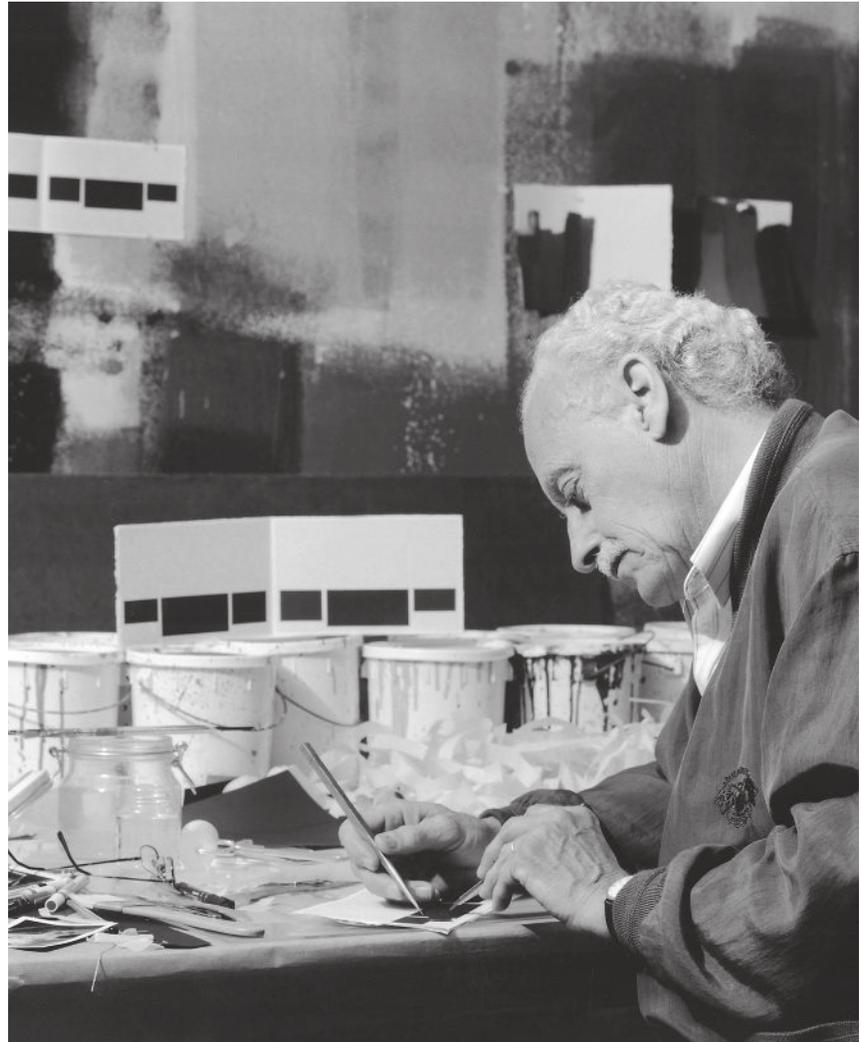
Durant l'année, les œuvres de Gaucher sont visibles dans diverses expositions de groupes : *L'Abstraction à Montréal 1950-1970 : peintures, dessins et estampes*, exposition en deux volets, Galerie Simon Blais, Montréal; *Choix d'acquisitions récentes de la collection permanente*, Galerie d'art Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, Montréal; *La Collection Lavalin du Musée d'art contemporain de Montréal : Le Partage d'une vision**, Musée d'art contemporain de Montréal; *De Webern et de l'identité*, Maison de la culture Notre-Dame-de-Grâce, Montréal; *Hidden Values: Contemporary Canadian Art in Corporate Collections*, McMichael Canadian Art Collection, Kleinburg (Ont.).

1995 En février, Gaucher produit une œuvre pour l'exposition *The Table Project: A Silent Auction of End Tables Transformed*, organisée par The Power Plant et Ikea, à Toronto. Les créations sont l'œuvre d'artistes et d'architectes canadiens ¹¹⁴.



Création d'Yves Gaucher pour l'exposition *The Table Project: A Silent Auction of End Tables Transformed*, présentée à Toronto, en 1995.

Gaucher travaillant à la réalisation
de la série *Trinôme*, 1996.
Photo : Richard-Max Tremblay



Fin mars, Gaucher expose une dizaine de tableaux récents de formats variés, dont *Jaune, bleu + rouge* ainsi que deux sérigraphies (*Signal* et *Pauses*) dans le cadre d'une exposition individuelle à la Galerie d'art Leonard & Bina Ellen de l'Université Concordia, à Montréal. Quelques dessins accompagnent ce corpus. Encore une fois, Gaucher convie le visiteur à une véritable expérience de « perception environnementale ».

En juillet, Gaucher fait partie d'une « équipe de spécialistes canadiens chargés de réfléchir sur le sort qui sera réservé à la Banque d'œuvres d'art du Canada ». Marcel Brisebois, directeur du Musée d'art contemporain de Montréal, François Morelli, peintre, et Laurier Lacroix, historien de l'art, complètent le groupe.

En octobre, son travail est présenté au Centre culturel Casa Lamm, à Mexico, dans le cadre de l'exposition *Perspective de l'art actuel au Québec*. L'événement est organisé par la Galerie Simon Blais dans le cadre du 15^e anniversaire de la présence de la Délégation générale du Québec à Mexico.

1996 Gaucher entame la réalisation d'un polyptyque de 12 estampes intitulé *En pièces détachées* (imprimeur : Danielle Blouin). Plusieurs autres œuvres de la série *Trinôme* (cat. nos 46-51) seront également réalisées durant l'année.

Avril. Causerie d'Yves Gaucher au Musée du Québec, à Québec. Intitulée « De Webern aux Hommages à Webern », cette présentation est organisée dans le cadre de *L'Art québécois de l'estampe : 1945-1990**, une exposition majeure consacrée à la gravure au Québec. Invité pour l'occasion, le compositeur François Morel s'entretient publiquement avec l'artiste.

Octobre. Exposition à caractère rétrospectif *Yves Gaucher : Profil 1957-1996 : 40 années de gravures*, à la Galerie Simon Blais, Montréal. Le corpus consiste en une quarantaine d'estampes, avec le quatrième élément des Hommages à Webern (cat. n° 23) ainsi que quatre nouvelles créations dont *Silences* (cat. n° 44) ¹¹⁶, une eau-forte imprimée par Danielle Blouin. Le livre de Gaston Roberge, *Autour de Yves Gaucher*, paru aux éditions Le Loup de Gouttière (Québec) est publié à cette occasion.

Durant l'année, le Musée des beaux-arts du Canada met une salle à la disposition de Gaucher pour environ six mois, de juillet 1996 à février 1997. L'exposition comporte, en outre, une sélection de peintures de la série des *Tableaux gris* et deux toiles provenant respectivement de la série des *Tableaux pâles* et des *Tableaux foncés*. Un choix d'estampes comprenant des Hommages à Webern complète la présentation.

Enfin, le travail de Gaucher est aussi présenté dans diverses expositions de groupes : *Avoir trente... c'est Graff*, Galerie Graff, Montréal; *La Galerie Agnès Lefort : Montréal 1950-1961*, Galerie d'art Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, Montréal; *Œuvres phares* et *L'Œil du collectionneur*, Musée d'art contemporain de Montréal; et *Fire and Ice: Contemporary Canadian Geometric Abstraction*, The Art Gallery of Mississauga, Mississauga (Ont.).

1997 Des œuvres de Gaucher sont présentées dans le cadre des expositions de groupes : *Cinq ans de collectionnement : une sélection de nouvelles acquisitions*, Galerie d'art Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, Montréal (exposition dédiée à Ann Duncan [1950-1997]); *La Collection d'œuvres d'art de la Banque Nationale*, Domaine Catarqui, Sillery; et *Œuvres phares*, Musée d'art contemporain de Montréal.

1998 En février, Gaucher et son épouse voyagent à Bali, en Indonésie. Yves Gaucher se blesse sévèrement à l'épaule lors d'une baignade en mer. Il doit se résoudre à travailler sur de petits formats entre les séances de physiothérapie.

Début d'une série de collages en rouge, bleu et jaune. Les œuvres *D2*, *D3*, *F2*, *Red*, *Blue & Yellow* et *E3* (cat. nos 52 à 56) sont exemplaires de cette production. Gaucher est aussi engagé dans la réalisation

de l'œuvre *Traces* (cat. n° 57), où les trois couleurs primaires sont également utilisées comme éléments rythmiques de sa composition. L'œuvre est imprimée par Danielle Blouin.

En juin, Gaucher est du nombre de la soixantaine d'artistes dont le travail est représenté dans le cadre de *Peinture – Peinture*, un événement de grande ampleur consacré exclusivement à la peinture abstraite. Organisée par l'Association des galeries d'art contemporain de Montréal (A.G.A.C.), cette manifestation est présentée durant l'été dans de multiples établissements (galeries marchandes et universitaires, musées et centre d'expositions) au Québec ainsi qu'à Ottawa. Le tableau *5 Bleus* (cat. n° 88), est, en outre, présenté à la Galerie René Blouin, à Montréal lors de cet événement ¹¹⁷.

Enfin, au cours de l'année, ses œuvres sont également visibles dans diverses expositions de groupes, dont : *Photographic Works & Recent Acquisitions*, Art Gallery of North York, North York (Ont.); et *Temps composés. La Donation Maurice Forget*, Musée d'art de Joliette.

- 1999 Fin octobre. Exposition *Yves Gaucher. Récurrences*, au Musée du Québec à Québec. La sélection d'œuvres graphiques et picturales rend compte des grandes étapes de la production de Gaucher des 40 dernières années. Le tableau *Jaune, bleu & rouge IV* (cat. n° 89) témoigne de la production récente de l'artiste.

Ses œuvres sont présentées dans des expositions de groupes : *Du côté de chez soi*, Galerie Art Mûr, Montréal; *L'évocation de la musique dans les collections du Musée*, Musée d'art de Joliette; *Les Peintures*, Galerie René Blouin / Galerie Lilian Rodriguez, Montréal; et *Acquisitions récentes : œuvres tirées de la collection permanente*, Galerie d'art Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, Montréal.

- 2000 Décès d'Yves Gaucher à Montréal, le 8 septembre. Plusieurs grands musées et galeries au Canada lui rendent un dernier hommage par différents accrochages.

Exposition *Yves Gaucher: Songs Without Words*, présentée dès la fin du mois à la Mira Godard Gallery, Toronto. La sélection consiste en collages à l'acrylique sur papier.

En novembre, la Galerie René Blouin de Montréal va de l'avant avec une exposition en préparation du vivant de l'artiste et présente 12 œuvres de Gaucher, produites au cours des deux dernières années, soit 10 collages à l'acrylique sur papier, tels *C6*, *W3* et *W6* (cat. nos 58, 59, 60), de même que les gravures *Traces* et *Sans titre* (cat. nos 57, 61), laquelle fut tirée après sa mort (imprimeur : Danielle Blouin). Le parcours de l'exposition a été élaboré par l'artiste.

Ses œuvres sont du corpus des expositions de groupes : *Polyptyque*, Galerie Art Mûr, Montréal; *Œuvres phares*, Musée d'art contemporain de Montréal; *PassArt*, divers lieux dont Rouyn-Noranda; *Rafraîchir la mémoire*, Maison Hamel-Bruneau, Sainte-Foy; et *Martin Bourdeau, Yves Gaucher, John Heward, Stéphane La Rue*, Galerie B – Roger Bellemare, Montréal, entre autres.



Galerie René Blouin, 2000.

Photo : Paul Litherland
Avec l'aimable permission de la
Galerie René Blouin

2001 Des œuvres de Gaucher sont intégrées au corpus des expositions : *Pleasures of Sight and States of Being: Radical Abstract Painting Since 1990**, Florida State University Museum of Fine Arts, Tallahassee; *Collection*, Musée d'art contemporain de Montréal; et *Autour de l'atelier d'Albert Dumouchel*, Pavillon l'Homme et la Musique, Centre d'Arts d'Orford (QC).

2002 Début février, une toile de Gaucher, *Oranges-jaune* (1977-1978) est exposée dans la petite salle de la Galerie René Blouin à Montréal, qui présente la dernière série de Francine Savard, *Un plein un vide*, réflexion sur l'abstraction en peinture.

À partir de la mi-juillet, la Galerie d'art Leonard & Bina Gallery de l'Université Concordia présente une exposition *Hommage à Yves Gaucher*. La présentation rassemble les œuvres d'anciens collègues et d'une dizaine d'étudiants de Gaucher dont Brigitte Radecki, Antonietta Grassi, Vladimir Spicanovic, Betty Goodwin, Jana Sterbak, Danielle Blouin, Marc Garneau, Jennifer Lefort. Des œuvres d'Yves Gaucher (*R/R*, *Blue* et *Trois gris, un bleu*), Charles Gagnon, Russell T. Gordon, John Heward, Peter Krausz, Louise Masson, Jean McEwen, Françoise Sullivan, Richard-Max Tremblay et Irene F. Whittome complètent la sélection.

Enfin, des œuvres de Gaucher sont du corpus des expositions de groupes : *Place à la magie ! Les années 40, 50 et 60 au Québec*, Musée d'art contemporain de Montréal; et *Pour ou contre l'art abstrait ?*, Musée de Lachine.

2003 Mi-janvier. Exposition de groupe *Are you talking to me ? Conversation(s)**, présentée à la Galerie de l'UQÀM, Montréal.

On doit le plus beau moment de l'exposition à Raymond Gervais avec l'hommage qu'il adresse à Yves Gaucher, dont quatre œuvres se trouvent sur les cimaises. En face de celles-ci, un texte de Gervais, auquel il a donné le titre *Écouter Yves Gaucher*, relate des souvenirs personnels liés au peintre et fait apparaître un étonnant réseau de relations avec la musique. Un coffret de CD réunissant des œuvres de Webern, une pochette de disque vinyle de Charlie Parker, et le raffinement dans la disposition des éléments propres à la démarche de Gervais complètent le texte. Le face-à-face entre les œuvres de Gervais et Gaucher promet une série de renvois inépuisables à qui voudra bien rendre audible cette musique singulière et fascinante¹¹⁸.

Fin mars, cinq tableaux et une douzaine d'œuvres sur papier datées de 1985, 1986 et 1996 font l'objet d'une exposition individuelle *Yves Gaucher* aux Winchester Galleries de Victoria.

Exposition à caractère rétrospectif *Yves Gaucher* au Musée d'art contemporain de Montréal, du 10 octobre 2003 au 11 janvier 2004.

- 1 Yves Gaucher cité par William Withrow, « Yves Gaucher », dans *La peinture canadienne contemporaine*, (traduction de René Chicoine), Montréal, Éditions du Jour, 1972, p. 169.
- 2 William Withrow, *art. cit.* n. 1, p. 170.
- 3 Yves Gaucher cité par Claude Jasmin, « Yves Gaucher : "L'expressif je n'y crois plus." », *La Presse* (1^{er} mai 1965), p. 1.
- 4 William Withrow, *art. cit.* n. 1, p. 171.
- 5 *Ibid.*
- 6 Gaston Roberge, *Autour de Yves Gaucher*, Québec, Éditions Le Loup de Gouttière, 1996, p. 15, 28.
- 7 R[odolphe] de R[epentigny], « À L'Échange : linos de Gaucher et encres par Faucher », *La Presse* (19 mars 1958).
- 8 Il s'agit d'une presse usagée datant de 1882. Raymond Heard, « Yves Gaucher: The Energy of Color », *The Montreal Star* (7 nov. 1964), p. 11.
- 9 Yves Gaucher cité par Claude Jasmin, *art. cit.* n. 3, p. 1.
- 10 Gaston Roberge, *op. cit.* n. 6, p. 32.
- 11 *Ibid.* Gaucher résumera plus tard sa formation à l'École des beaux-arts de Montréal dans « The Education of 12 Practising Artists », *Canadian Art*, vol. 22, n° 5 (nov./déc. 1965), p. 46.
- 12 « Yves Gaucher : la tranquille révolution de la peinture », *ETC Montréal*, vol. 1, n° 1 (automne 1987), sous : « Visites d'atelier » (propos recueillis par J.-P. Gilbert), p. 33.
- 13 Yves Gaucher cité par Claire Gravel, « Yves Gaucher, peintre de l'abstraction : "Peindre, c'est dire les choses le plus profondément possible" », *Le Devoir* (24 mars 1990), p. C-11.
- 14 Yves Robillard, « L'histoire des galeries Denyse Delrue », *Cahiers*, n° 27 (automne 1985), p. 7. La manifestation a été organisée « en réponse à celle de l'Association des artistes non-figuratifs qui avait eu lieu également à l'École des beaux-arts au mois de janvier ». D'après Roald Nasgaard, dans *Yves Gaucher: A Fifteen-Year Perspective=Une perspective de quinze ans 1963-1978*, [Toronto], Art Gallery of Ontario, 1979, p. 27.
- 15 Françoise de Repentigny, « La Relève ? De qui, de quoi ? », *Le Devoir* (13 févr. 1960).
- 16 Françoise de Repentigny, « Venor : la révélation du 3^e Salon de la Jeune Peinture », *Le Devoir* (24 mars 1960).
- 17 Michèle Grandbois, *L'art québécois de l'estampe, 1945-1990 : une aventure, une époque, une collection*, Québec, Musée du Québec, 1996, p. 68.
- 18 Gaston Roberge, *op. cit.* n. 6, p. 108.
- 19 Michèle Grandbois, *op. cit.* n. 17, p. 69.
- 20 Jean Sarrazin, « Graveurs canadiens et étrangers », *La Presse* (17 juin 1961), p. 24.
- 21 Paul Martin, « Avec ses cuivres martelés, Yves Gaucher donne une troisième dimension à la gravure », *Le Nouveau Journal* (25 nov. 1961), p. 11.

- 22 *Ibid.*
- 23 *Ibid.*
- 24 Albert Dumouchel a agi à titre de « conseiller canadien » pour cette exposition importante. Il a également prêté son concours pour la sélection de la V^e (1963) et vraisemblablement pour celle de la VI^e exposition (1965). Michèle Grandbois, *op. cit.* n. 17, p. 90, 94.
- 25 Lise Payette, « Paris/PQ », *La Presse* (automne 1961). (voir BIO/001040, Médiathèque, Musée d'art contemporain de Montréal)
- 26 Claude Jasmin, « Dumouchel and Gaucher at the Galerie Agnes Lefort, Montréal », *Canadian Art*, vol. 19, n° 5, livr. 81 (sept./oct. 1962), p. 324.
- 27 Gaucher a reçu plusieurs bourses du Conseil des Arts du Canada au cours de sa carrière. Pour plus de précisions sur le sujet, on consultera les rapports annuels du Conseil des Arts du Canada depuis 1961-1962.
- 28 Yves Gaucher cité par Gaston Roberge, *op. cit.* n. 6, p. 44.
- 29 Entretien de l'auteure avec Richard Lacroix, le 5 juin 2003. Gaucher a visité l'Atelier en compagnie de Lacroix, mais il ne s'y est pas attardé. Michèle Grandbois, *op. cit.* n. 17, p. 94.
- 30 Voir la contribution de Jean-Jacques Nattiez, « Webern / Gaucher : l'ébranlement », dans le présent catalogue.
- 31 Michèle Grandbois, *op. cit.* n. 17, p. 121 et n. 118.
- 32 Yves Gaucher cité par Anne Brodzky, « Notice Also Silence sounds: The New Work of Yves Gaucher », *Artscanada*, vol. 25, n° 2, livr. 118/119 (juin 1968), p. 21. [Notre traduction.]
- 33 Yves Gaucher cité par Ted Ferguson, « Op Art: The Fashion That Fools the Eye », *Maclean's Reviews*, vol. 78, n° 8 (17 avr. 1965), p. 65. [Notre traduction.]
- 34 Yves Gaucher cité par Anne Brodzky, *art. cit.* n. 32, p. 21. [Notre traduction.]
- 35 Michèle Grandbois, *op. cit.* n. 17, p. 94-95.
- 36 Les « théories sur la conscience et l'art objectif » de Georgii Ivanovitch Gurdjiev auraient également « alimenté les premières réflexions de Gaucher sur l'engagement de sa pratique ». D'après Michel Martin, « Yves Gaucher : récurrences », *Yves Gaucher : récurrences*, Québec, Musée du Québec, 1999, p. 10.
- 37 Gaston Roberge, *op. cit.* n. 6, p. 48.
- 38 L'exposition devait être présentée dans plusieurs autres grandes villes européennes, notamment à Londres, Paris, Bruxelles et Amsterdam.
- 39 Barbara Rose, « Yves Gaucher at the Martha Jackson Gallery, New York », *Canadian Art*, vol. 21, n° 2 (mars/avr. 1964), p. 63.
- 40 Le MoMA fera l'acquisition d'une deuxième épreuve de *En hommage à Webern n° 2* ainsi que le troisième de la série, *En hommage à Anton Webern n° 3*, en 1967. Michèle Grandbois, *op. cit.* n. 17, p. 121 et n. 120. Durant la première moitié des années 60, d'autres institutions prestigieuses posséderont également des œuvres de Gaucher dans leur collection. Mis à part le MoMA, on compte, entre autres, l'Art Institute of Chicago, la Library of Congress (Washington) et le Victoria and Albert Museum (Londres). Des œuvres de Gaucher se retrouveront, bien entendu, assez rapidement dans de nombreuses collections privées ainsi que dans la plupart des grands musées et collections d'entreprises au Canada.
- 41 Michèle Grandbois, *op. cit.* n. 17, p. 91.
- 42 Ted Ferguson, *art. cit.* n. 33, p. 65.
- 43 [Notre traduction.] Yves Gaucher cité par May Ebbitt Cutler, « Yves Gaucher », *Canadian Art*, vol. 22, n° 4 (sept./oct. 1965), p. 26.
- 44 *Ibid.*
- 45 [Notre traduction.] Yves Gaucher cité par Raymond Heard, *art. cit.* n. 8, p. 11.
- 46 Yves Robillard, *art. cit.* n. 14, p. 9.
- 47 [Notre traduction.] Yves Gaucher cité par May Ebbitt Cutler, *art. cit.* n. 43, p. 28.
- 48 Bill Bantey, « Yves Gaucher Hears Siren Call », *The Gazette* [12 janv. 1965], p. [3].
- 49 Lisa Balfour, « Reaching Out For New Experiences », *The Montreal Star* (11 juin 1966), p. 24.
- 50 « Yves Gaucher : la tranquille révolution de la peinture », *art. cit.* n. 12, p. 34-35.
- 51 Claude Jasmin, « Yves Gaucher : "op art" et désincarnation », *La Presse* (24 avr. 1965).
- 52 Yves Gaucher cité par Claude Jasmin, *art. cit.* n. 3, p. 1, 23.
- 53 Gilles Toupin, « Yves Gaucher : un plongeon dans la couleur », *La Presse* (30 oct. 1976), p. C-26.
- 54 Gaston Roberge, *op. cit.* n. 6, p. 66.
- 55 Lisa Balfour, *art. cit.* n. 49, p. 24.
- 56 La version abrégée du texte en français a été publiée dans Jacques Folch, « Yves Gaucher », *Vie des Arts*, n° 41 (hiver 1965/1966), p. 40-43 ; et sera reprise dans Roald Nasgaard, *op. cit.*, n. 14, p. 46-47. La version abrégée du texte en anglais a été éditée pour la première fois dans Roald Nasgaard, *ibid.*, p. 47.
- 57 Ce tableau a été dédié à Peter Coleman, l'adjoint de Mira Godard. Coleman a joué un rôle prépondérant dans la diffusion du travail de Gaucher.
- 58 Jocelyne Lepage, « Le Conseil de la peinture a 25 ans mais a-t-il des dents ? », *La Presse* (26 oct. 1991), p. D-10.
- 59 Gaston Roberge, *op. cit.* n. 6, p. 67.
- 60 Yves Robillard, « Une innovation : les professeurs de Sir George Williams exposent », *La Presse* (18 févr. 1967), p. 25.

- 61 [Notre traduction.] Dorothy Cameron, « Yves Gaucher », *Yves Gaucher*, [Winnipeg], The Winnipeg Art Gallery, [1967], p. [1].
- 62 Robert Ayre, « Yves Gaucher's Optical "Ragas" », *The Montreal Star* (16 mai 1967), p. 34.
- 63 [Notre traduction.] Yves Gaucher cité par Carol Zemel, « Yves Gaucher », *Artscanada*, vol. 24, n^{os} 6/7, livr. 109/110 (juin/juill. 1967), p. 2.
- 64 Anne Brodzky, *art. cit.* n. 32, p. 22.
- 65 Michèle Grandbois, *op. cit.* n. 17, p. 109-110.
- 66 François-Marc Gagnon, « Gaucher », *16 peintres du Québec dans leur milieu*, Montréal, Vie des Arts, [1978], (L'Inventaire des créateurs), p. 49.
- 67 Extraits de la conférence de Bernard Teyssède publiés dans *Ateliers*, vol. 5, n^o 3 (11 nov. 1976/6 janv. 1977), p. [1]-3.
- 68 Gaucher participera à d'autres jurys durant sa carrière, notamment à l'exposition *Spectrum*, présentée à la Vancouver Art Gallery, en 1968; de même qu'à la *91^e Exposition annuelle* de l'Académie royale des Arts du Canada, en 1971. Il sera aussi membre du jury pour les prix de la Ville de Montréal, en 1999.
- 69 M. D., « Au Musée d'art moderne : l'exposition "Canada, art d'aujourd'hui" inaugurée par André Malraux et deux ministres canadiens », *LAurore* (13/14 janv. 1968).
- 70 Yves Robillard, « Pourquoi les Français boudent-ils l'exposition canadienne ? », *La Presse* (20 janv. 1968), p. 36.
- 71 P.-H. L., « Une exposition importante au Musée cantonal des beaux-arts : "Canada, art d'aujourd'hui" », *Feuille d'avis de Lausanne* (17 juill. 1968), p. 37.
- 72 Les grands *Tableaux gris* sont initialement titrés *Alap*, « terme qui sert à désigner le mouvement lent, arythmique et improvisé des ragas et qui précède la partie où, la tabla intervenant, le rythme et l'accélération s'emparent de la pièce. » François-Marc Gagnon, *op. cit.* n. 66, p. 49.
- 73 « Réouverture du Musée d'art contemporain : l'art aux portes de Terre des Hommes », *Montréal-Matin* (21 mars 1968).
- 74 Bryan Robertson, « Eminence grise at Edinburgh », *The Spectator* (Londres) (23 août 1968), p. 267.
- 75 « Gaucher sera une valeur internationale », *La Presse* (23 nov. 1968), p. 24.
- 76 Normand Thériault, « Gaucher : prélude à une exposition », *La Presse* (4 janvier 1969), p. 36.
- 77 Robert Ayre, « Gaucher: The Philosophic Calm of Pure Painting », *The Montreal Star* [18 janvier 1969], p. 10.
- 78 François-Marc Gagnon, *op. cit.* n. 66, p. 49. Ce texte reprend les idées principales déjà publiées par l'auteur dans « La jeune peinture au Québec », *Revue d'esthétique*, vol. 22, n^o 3 (1969), p. 267-268.
- 79 Normand Thériault, *art. cit.* n. 76, p. 36.
- 80 [Notre traduction.] Gaucher cité par Joan Lowndes, « Man Who Paints the Sound of Silence », *The Province* (Vancouver) (18 avr. 1969).
- 81 Robert Millet, « Gaucher : manipuler avec l'œil », *Le Magazine Maclean*, vol. 9, n^o 10 (oct. 1969), p. 89.
- 82 Bryan Robertson, « Double Take », *The Spectator* (Londres) (1^{er} nov. 1969), p. 611.
- 83 André Luc Benoit, « De grands formats... mais à la dimension de qui ? », *Le Devoir* (31 janv. 1970), p. 17. En fait, il s'agit de toile brute.
- 84 Yves Gaucher cité par Gaston Roberge, *op. cit.* n. 6, p. 21. Le tableau inspirera Charles Gagnon qui entreprend, au même moment, le tournage de son quatrième et dernier film (resté à ce jour inachevé), intitulé d'après le titre même du tableau (rebaptisé ultérieurement *R-69+ Deux ans plus tard*). L'initiative de Gagnon visait à documenter un aboutissement pour le moins « déconcertant », mais néanmoins révélateur d'une situation à laquelle étaient confrontés plusieurs artistes de sa génération, face aux limites d'une pratique trop restrictive du formalisme. « Charles Gagnon, painter, filmmaker, 35 years old, lives in Montréal: from a taped interview, recorded by Danielle Corbeil », *Artscanada*, vol. 27, n^o 2, livr. 142/143 (avr. 1970), p. 42.
- 85 *Yves Gaucher : perspective 1963-1976 : peintures et gravures*, [Montréal : Musée d'art contemporain, 1976], 1 vidéocassette.
- 86 Gerald Needham, « Yves Gaucher: Painting for Open Space », *Artscanada*, vol. 36, n^o 2, livr. 228/229 (août/sept. 1979), p. 21; Gaston Roberge, *op. cit.* n. 6, p. 21.
- 87 Peter Wilson, « Yves Gaucher: Artist's New Work More Subtle », *The Toronto Daily Star* [2 oct. 1970].
- 88 François-Marc Gagnon, *op. cit.* n. 66, p. 48. Gagnon, dans son texte, fait référence au tableau de 1976.
- 89 [Notre traduction.] Yves Gaucher cité dans Kay Kritzwiser, « Yves Gaucher », *The Globe and Mail* (8 avr. 1972), sous : « Small Dubuffet Show of Major Scope », p. 30.
- 90 Michel Ragon, « Yves Gaucher : rêverie de l'absolu », *Vie des Arts*, vol. 17, n^o 70 (printemps 1973), p. 28.
- 91 « La corde raide », *La Presse* (28 avr. 1973), p. D-16; Michael White, « [Sans titre] », *The Gazette* (5 mai 1973), p. 32.
- 92 [Notre traduction.] Geoffrey James, « Yves Gaucher's Silent Sounds », *Time* (éd. canadienne) (24 mars 1975), p. 12.
- 93 Gilles Toupin, *art. cit.* n. 53, p. C-26.
- 94 [Notre traduction.] Michael Greenwood, « Yves Gaucher », *Artscanada*, vol. 34, n^o 2, livr. 214/215 (mai/juin 1977), p. 53-54.
- 95 [Notre traduction.] Yves Gaucher cité par Adele Freedman, « Gallery Reviews », *The Globe and Mail* (17 mars 1979), p. 38.
- 96 [Notre traduction.] John Bentley Mays, « Music and Silence on Canvas », *Maclean's* (16 avr. 1979), p. 45.

- 97 Virginia Nixon, « It's Between Times on the Art Gallery Scene », *The Gazette* (5 janv.) 1980, p. 33.
- 98 « Lorsqu'il revient à la gravure, en 1981, Yves Gaucher ressort de ses tiroirs les somptueux vélin d'Arches qu'il a conservés précieusement depuis son premier séjour parisien en 1962. Trois feuilles accueillent les signes de la pointe sèche. Chaque volet du triptyque [...] présente un seul trait noir qui s'étire d'un bout à l'autre de l'espace délimité par le coup de planche. En réduisant à sa plus simple expression la trace des éléments constitutifs de la gravure à la pointe sèche – papier, empreinte de la plaque matrice, empreinte du motif incisé et de la barbe – l'artiste en célèbre le caractère expressif. » Michèle Grandbois, *op. cit.* n. 17, p. 171.
- 99 Gilles Toupin, « Photographies d'artistes : de la palette au déclic », *La Presse* (4 déc. 1982), p. C-22.
- 100 [Notre traduction.] Yves Gaucher cité par John Bentley Mays, « The Welcome Return of Yves Gaucher », *The Globe and Mail* (9 mars 1985), p. 15.
- 101 Gilles Daigneault, « Gaucher et Laporte chez Esperanza », *Le Devoir* (14 mars 1986).
- 102 [Notre traduction.] « [Yves Gaucher and Lucie Laporte Galerie Esperanza] », *The Gazette* (22 mars 1986), p. C-7.
- 103 Yves Gaucher (entrevue, mars 1985) cité dans *Le monde selon Graff, 1966-1986*, [recherche et rédaction par Jocelyne Lupien et Jean-Pierre Gilbert; avec la collaboration de Rose-Marie Arbour *et al.*], Montréal, la Galerie, 1987, p. 151.
- 104 Gaston Roberge, *op. cit.*, n. 6, p. 23.
- 105 « ...de quelle avant-garde ? Yves Gaucher », *ETC Montréal*, n° 8 (été 1989), p. 22.
- 106 L'œuvre de Gaucher était, en outre, visible au coin de l'avenue Spadina et de la rue Front, à Toronto; et à l'intersection du boulevard Rosemont et de la rue Saint-Hubert, à Montréal.
- 107 Ann Duncan, « [Solid Colors] », *The Gazette* (5 déc. 1987), p. C-12.
- 108 James D. Campbell, « Les revendications de l'expérience », dans *Aspects of Yves Gaucher's Art: 1978-1992: Abstract practices II*, Toronto, Power Plant, [1992], p. 45.
- 109 Ann Duncan, « Painting Stirs Debate Among Art Experts », *The Gazette* (12 mars 1990), p. C-5.
- 110 Yves Gaucher cité par Raymond Bernatchez, « Yves Gaucher joue toujours un peu sa dernière partie ! », *La Presse* (14 avr. 1990), p. K-5.
- 111 Yves Gaucher cité par Claire Gravel, *art. cit.* n. 13, p. C-12.
- 112 Yves Gaucher cité par Ann Duncan, « Not just the big picture: Yves Gaucher shows he can paint small as well as large », *The Gazette* (1^{er} avr. 1995), p. H-6. [Notre traduction.]
- 113 Mona Hakim, « Place à la gravure », *Le Devoir* (4 mars 1994), p. B-12.
- 114 Gaucher réalisera aussi, quelques années plus tard, une œuvre sur papier couvrant le fond d'un cabaret dans le cadre de la troisième édition de *Artstravaganza*. Intitulé « *Très Tray* », cet événement-bénéfice sera organisé au profit des étudiants de la Faculté des beaux-arts de l'Université Concordia, en juin 2000.
- 115 Jocelyne Lepage, « Le sort de la Banque d'œuvres d'art du Canada en suspens », *La Presse* (15 juill. 1995), p. D-8.
- 116 « Yves Gaucher : profil attendu », *Parcours : l'informateur des arts*, vol. 2, n° 4 (1996), p. 65.
- 117 À la Galerie Trois Points, Gaucher présentait un triptyque intitulé *Jaune, bleu et rouge III* (1998). Roald Nasgaard, « Abstract painting : peinture abstraite », *Canadian Art*, vol. 15, n° 4 (hiver 1998), p. 51.
- 118 Marie-Ève Charron, « Cris et chuchotements », *Le Devoir* (25 janv. 2003), p. E-7.

Sauf mention contraire, toutes les photos proviennent des archives de Germaine Gaucher.

Roger Bellemare

It meant reinventing everything, from start to finish. During the long middle period also, techniques had to pass through the narrow door of his exacting demands, a will that knew no regrets.

Working solely with the tenacious sensitivity of a master artisan, Gaucher discovered how to brighten colour from the inside, a knowledge gained through a rigorous approach that was never ruled by tradition or fashionable trends.

His poem-paintings (I see him as a poet) are like haiku. Say more with less, avoid eloquence. Silence and pauses.

Revitalize art with a return to the profound reasons for its enduring appeal: the alchemy of colour skilfully combined with uncompromising formal expression.

I first met Gaucher in the late 1960s, in circumstances that may say something about him today. Back then, tireless art lover that I am, I spent my time in intense visits to art galleries. I wanted one of his grey paintings, but their size and price greatly exceeded my space and means. Then the director of the gallery, Mira Godard, perhaps touched by my enthusiasm and aware of my limited budget, promised she would talk to Yves and get in touch with me. A few weeks later I was invited to purchase a grey painting for a price and terms that I could handle. I was absolutely delighted.

Yves,

I would never have thought when we met in 1969 that I would one day be asked to write something about you and your art. Our companionship, simple and full of laughter, deepened each time we got together, but we talked little of art.

Our connection, strangely enough, was through music. You would suggest one recording over another; but as we listened, we were silent.

There was that time when I lived in Saint-Louis Square, you came by to see your large grey and brown painting hanging from the ceiling, dividing the room in two. Your work had moved into another abode, your painting lived somewhere other than in your studio. That pleased you.

We talked for around an hour about Josef Albers; and again, on other occasions, at your place, where, with the same enthusiasm as for Albers, you took pleasure in showing me your pre-Columbian art.

We talked about Webern as well, and Berg, making comparisons. And the trip you wanted to make to the Yucatan with Germaine.

Later, much later, at Montréal Télégraphe, we met in front of an installation by John Heward while the musicians were warming up. From time to time you'd glance over at me. We both knew that the music was good. I had heard from Betty that for the past several weeks you hadn't been feeling very well.

In 1971, I started my first Galerie B in Montréal. Yves came by to say hello to Betty (Goodwin) and me. It was her first opening at my gallery.

Friendly, joking around, relaxed, we talked about music, painting, literature. Yves invited me to his studio where he gave me a magnificent drawing as a gift. He also wanted me to meet his family the following week.

More than 30 years later, I still have that drawing. When I look at it I see the inimitable way you left your mark on paper. Sometimes slightly darker, sometimes pale, of differing lengths, like variations in the breath, long, short, the sheet full of empty, dynamic spaces.

Then there was that other painting, a dense poem in grey and blue that a collector took away from me as he talked about his friendship with you. "On top of that, I'm a blue freak!" he said as he left the gallery.

So we saw each other after that, in a comfortable way, a relationship of mutual pleasure. In company he talked a lot, sometimes too much, with an insistent exuberance that could be tiring. That attitude contrasted sharply with the calm and serene atmosphere as he worked in his studio.

The “minus” sign of varying lengths, intensities and tonalities that often appears in his most striking work speaks for him, speaks his courageous desire to create and pace the silences, to let them sing.

These “silences” were inscribed in vast planes of grey tinted with green, blue, red, or purple. In some sense the colour behind the grey moved through him.

In your relationships with your friends you were very loyal and direct. There again, no concessions. “I want you to see my show at the Musée du Québec, with Michel Martin; we’ve done a good job. How about if we go together?” And then on the phone, in great detail, you described each work on each wall.

Every time we met, I was aware of your exacting attitude toward work, toward friendship, toward everything. You lived on perfection and precision. No apparent sentimentality. Colour was colour; the line, the line; and form, form.

I never dared talk to you about lyricism, about poetry other than the concrete; yet with each visit I learned something, and each time I came away stimulated and satisfied. As if colour had worked its way into me and extended its reach. For me, the poetry of your work is that: what remains after the “minus.”

After seeing your 2003 show, perhaps other visitors will also have this sense of something remaining, something precious and intangible, the Gaucher touch and its infinite resonance.

(Translated by Lou Nelson)

Multidisciplinary artist, gallery director and curator, Roger Bellemare continues to promote contemporary art and the spoken word (Anne Hébert, Saint-Denys Garneau, Gaston Miron). He is currently working on his first artist’s book, *Voyelles* (after Rimbaud).

YVES GAUCHER
SPACES OF SILENCE¹

Sandra Grant Marchand

*I am a colorist with line.*² – EDGAR DEGAS

My art is an art that tries to go to the heart of things

*as directly as possible.*³ – YVES GAUCHER

Yves Gaucher, in his words as in his art, always conveyed the essential. A few months before his death in 2000, having accomplished a magnificent body of work made up of rhythm, structure, space and time, Gaucher made a revealing comment to a journalist: “From the beginning, I have been in a way obsessed by the line . . . I always try to find new meanings to bring to it.”⁴ This terse admission recalling the importance of the line, a formal element that was still fundamental after more than forty years of artistic output, subtly opens up a *perspective*⁵ onto his art. The line—its rhythm, colour, function—thus becomes a motif, or even a leitmotif, within his paintings, prints and drawings, from the earliest examples up to the last piece,⁶ printed shortly after the artist’s death. Gaucher’s disconcerting assertion sparks our interest, and raises questions. What was involved in this idea of the “line” that underscores its meaning and highlights its relevance? What did Gaucher make of its “multiple functions,” among the many different components of his complex body of work, and why this “obsession”⁷ so overtly felt?

We are therefore opening this tribute exhibition with a drypoint from 1958, signed by Gaucher, and a final woodblock print from 2000, unsigned. As if to suggest the impossibility of naming these delicate strokes spread out over the sheet of paper, the two prints, both untitled, hang side by side like poles of an unfinished *oeuvre* fully contained in the trajectory of its own inevitability. Yves Gaucher was a printmaker as much as a painter,⁸ and maintained that he had come to abstraction out of necessity. This horizon line etched with a dry point in the first print—a horizon line that breaks up and splits into the undulations of a far-off landscape—somehow seems already to comprise the essence of the pure visual language of the print produced at the very end of the artist’s career. In both cases, the line is shaped by rhythm, and the emptiness of the space around it seems palpable.

This exemplary consistency in Gaucher’s work marks out the path he followed, in its successive, fragmented cycles that intersect, overlap and merge together. We have attempted to create a similar thematic intertwining in the sequence of paintings, prints, drawings and collages in

this exhibition, which does not adhere to a strictly chronological approach. Rather, it focuses on affinities and nuances, parallels and constants, in addition to defining the effects of the series which Gaucher tackled throughout his practice. Of the vocabulary of abstraction, which he adopted with the major prints in the series *En hommage à Webern*, 1963, and of the graphic experiments that preceded them—a relentless effort to achieve a visual language—we have retained the convergence of expression and means in the service of an insatiable quest. With its inexhaustible *raison d'être* and exploration, Gaucher's work makes considerable demands upon our continually changing perception. The sensory experience and the knowledge he bids us share become, through and even beyond the various media and materials, the very substance of his art, this nameless space in which we are invited to partake, the spaces of silence to which his works transport us.

These spaces of silence—which might be called spaces of contemplation—are the visual rhythms that Gaucher composes: their lines, colours and spaces, their interstices that reveal the echo of a voice deep down, a murmur. A silent presence is what defines the unique visual reality thus created. Standing before Gaucher's imposing paintings, before his works on paper of similarly ineffable grandeur, we come to recognize that the surface, whether painted or drawn, is not merely surface; that colour, line and rhythmic relations achieve fullness in the absence of any discourse, symbols or narrative; and that only the apprehension of the specific work as a whole will reveal what meaning it harbours. Neither a summary of formal premises nor a formal expression of preconceived notions, each of Gaucher's works participates in its own actualization; each work is constructed in the experience it reveals, extols and transforms. What each work demands of Gaucher, what Gaucher in turn allows to come into being—that exchange which describes the empirical process of creation—is at the heart of the existential issues that make it possible. "The paintings are about searching, about trying to find something to understand. I am talking about existence":⁹ That is what Gaucher attests, and that is what motivates his unceasing, essential work.

Gaucher's art unfolds, accumulates its transitions and defines its reiterations with the complicity of the person who experiences it, who gives himself or herself over to it—first and foremost, Gaucher himself, but also, significantly, the viewer. For this reason, we need not seek sources for the references in titles or decide between the connotations, musical or other, nor confine ourselves to the vocabulary of formal codes. Our intention, rather, is to traverse the expanse of Gaucher's work in the quiet exultation of a silence that we can only hope for, with a few, inevitably reductive, points of reference that we can merely suggest.

The works we consider *points of resolution* in Gaucher's artistic practice became apparent to us a posteriori, as if they were in the tentacular grip of a vast and significant output. For these transitional works, we have given in to our tendency to classify while they, in their way, have made any attempt at definition difficult. Points of resolution, links between two bodies of work, and yet Gaucher's *oeuvre* now seems to us to form a kind of spiral in the firmament of explorations and achievements, a kind of continuous trajectory which the artist's untimely death has only made more obvious. The series *En hommage à Webern*, from 1963, the *Transitions* album, 1967, the *Phases* series, 1981, the *Trinôme* series, 1996, and the set of collages and acrylics on paper, from 1998 to 2000: Each corpus presents us with formally resolved works, works that convincingly demonstrate Gaucher's desire to discover what he was searching for, to state clearly and simply what only the most highly refined means would manage to attain. In the back and forth of Gaucher's formal investigations, these reference works convey key perspectives in his developmental process. They tell us about the approaches that gave rise to them, and they open onto later paths, often sublime, which they helped trace.

These series, which are relevant in terms of notions of line, rhythm and space, and consist mainly of prints or at least works on paper, become figures of the evolution and cohesion of Gaucher's concerns right from his earliest graphic works. In fact, it was a few observations, which we will share here, gleaned on the subject of his experimental works of the 1950s and 1960s, that provided a glimpse of the emergence of the conception of the line, such as we are able to understand it, as a component essentially linked to the notions of rhythm and space in Gaucher's art.

From his very first works, when Gaucher was boldly seeking his own path, the embryonic space that he would develop later in all its meaningful expression was present, if not understood, and revealed the intuitive process that always served him. First of all, to escape the chaos represented by the blank page of the print; then, to possess the skills of traditional printmaking in order to master its material and transcend it—such are the tasks of the apprentice printmaker that Gaucher was in the late fifties. Gaucher would ask the “why” of printmaking well before the “how,”¹⁰ and would say his first “contact with himself” was achieved when the landscape imagery of a 1957 drypoint revealed itself to him: “Something extremely simple and pure, but that speaks clearly.”¹¹ In the same way, the two untitled prints here from 1958 and 1959 also display their fragile outlines, perhaps in order to make visible at last that other, unprinted, space.

That other space would soon be given concrete form by Gaucher in a different way than within the limits of the printing plate, as he endowed it with a pulsation comparable to that

of the forms (now rocky) that would begin to fill the third dimension, through the hammering of the copper. *Asagao* (meaning *morning glory*), 1961, or *Naka*, 1962, generates this space energized by telluric forms¹² that gradually break up and become individualized. Intruding between the reliefs are slender passageways, a kind of gap in the materiality—openings for our eye—that hold us in the enigmatic details of their interstices.

Sgana, 1962, introduces “the embedded black line that was missing,”¹³ a vertical segment that splits the space and enters in where previously there were only dynamic connections of an expressive lyricism. This unexpected anchor would liberate Gaucher, who could then envisage the continuation of his personal exploration: “I was trying to find what it was that I had to say.”¹⁴ And it was through the freeing of the traditional print space that he would first express his desire to understand the language he had chosen. The gaping space of *Sa*, 1962, with its spectacular dimensions for a print of that time, would be held between rocky forms, before yielding to the demands of the line that would delimit the empty space of *Houda* and *Sono*, both from 1963. Here, it is the lines, horizontal or vertical, continuous or broken, single or double, narrow or wide, opaque or translucent, that structure the space in which the forms are juxtaposed in rhythmic sequences. What role was Gaucher attempting to define for the lines that emerge from his toil with laminated papers, these two prints made after his memorable experience of Webern’s works, which he heard at a concert in Paris¹⁵ in the fall of 1962 and which revealed to him a new spatiality, a way of seeing, listening and understanding¹⁶ that would change the course of his life?

The new life Gaucher breathed into his vocabulary of abstraction emerged in the series of prints entitled, precisely, *En hommage à Webern*, which he produced in late summer 1963¹⁷ and which, full of refinement and clarity, would confirm his use of the line in organizing the space. “A cell developing in space, expanding in an absolutely natural way”:¹⁸ How significant this thought about Webern’s music was for him! And how the formal elements of the series—brief and detached, linear and crossed, raised or indented—vitalize the space, following a rhythm continually being constructed. “I had finally found what I was looking for. Over the course of the three, I went from symmetry to an asymmetry in which I managed to synthesize all the elements, to bring together rhythm, dynamics, structure, space, duration.”¹⁹ The (virtual) broken lines sketched out by these signs on the paper’s surface alternately establish a balance and attempt an imbalance; right angles and diagonals pervade our memory in the to and fro of the distribution of small squares and short and long lines.

What strikes us above all is Gaucher's attachment to the works in this series, the avowed meaning they would still hold for him several decades later. In this way, they enlighten us about themes that guided his output thereafter, about concerns that intersected throughout his works, and also about the genesis and resurgence of the cogent questions that form the foundation of his art.

Of these questions, that of the "transition from symmetry to asymmetry" would remain central, as it involved the notion of rhythmic function which Gaucher continued to favour in his work to come. We see it as the central element of Gaucher's investigation of an increasingly refined vocabulary, "one of the keys,"²⁰ as he put it, that followed him throughout his work. Recalling the dichotomy of balance and imbalance present in the series *En hommage à Webern*, we also associate with it the experience of perceiving the rhythms within a structure. While an early work like *Sonate pour gris*, a drypoint with hints of surrealism, timidly expressed Gaucher's desire to organize the surface according to rectilinear, slightly off-centre axes punctuated with subtle references (small squares, rectangles or other signs), the newer, "mature"²¹ works after the *Webern* series likewise included formal notations, sometimes coloured, within a field/structure.

Deployed on the blank space of the sheet of paper, these dynamic elements would quickly be replaced by energetic elements laid out on a field of colour. *Espace activé*, a relief print from 1964, "led" Gaucher "directly back to painting," because he "needed fields of colour, needed to open up new possibilities, to expand [his] vocabulary."²² Returning to painting, bringing back colour, but resolutely "expanding [his] vocabulary": The line that has now become colour generates its potentialities like an energetic event on a field, which itself is activated by colour. *Espace activé* leads us to *Espace étranger*, 1965, from the *Square Dances* series, 1964-1965, while *Point-contrepoint*, also from 1965, "the last relief print before [he] sold [his] big press,"²³ introduces us to the *Signals/Silences* series, 1966-1967. Developing the "visual rhythmic" of coloured elements strictly orchestrated according to "chromatic antagonisms"²⁴ (and the duration of their perception), Gaucher elaborates, in symmetrical order, pictorial spaces which implacably free themselves from systematic interventions in order to become, with the *Ragas* series, 1967, more complex in terms of implicit axes of asymmetry. Since *Point-contrepoint*, this distribution of linear segments (called *signals*) creates either the effect of an empty space in the central axis, or the opposite effect: on the one hand, an absence of events in the centre of the field of colour, an absence that corresponded, according to Gaucher, to the "completeness of the field";²⁵ and on the other, a presence of events which, we may deduce, seem to activate a kind of empty space in the energy field, in itself a contradiction. As the distribution of coloured lines on the painted surfaces evolves, until 1967, toward

greater subtlety of chromatic relationships between these signals and the monochrome field, Gaucher nuances and transforms our perceptual experience of them: from the angular dynamics of the rhombic forms of the *Square Dances*, from the force of expansion or contraction of the fields of colour (surrounded left and right, or top and bottom, by colour bands) of the *Signals/Silences*, to the slow energy of the *Ragas*, and the vertigo they induce—“states of mind,”²⁶ as Gaucher described them.

Paradoxically, it is through the series of eight lithographs entitled *Transitions*, produced in 1967 from hundreds of lead-pencil drawings, that we gain a greater perception of the need felt by Gaucher to explore further the “completeness” of the field, which his “rhythmic mutations” had revealed to him up to then. A principle formulated in 1928 by the painter Josef Albers may give us a sense of the idea that lies at the heart of these eight prints by Gaucher: “An element plus an element must yield at least one interesting relationship over and above the sum of those elements.”²⁷ Accordingly, in these lithographs, the lines permeate the whiteness of the paper with their subtle tones that range from black to very pale grey, and modulate the surfaces according to variable axes (from symmetry to asymmetry). The play of relations between these horizontal segments that practically fade away under our inquisitive gaze engages us in recreating the tensions introduced by the very fact of their placement. Here again—as in the *Webern* series—balance and imbalance constitute the ambiguity of the space, as if the structure eluded us, although not entirely. In them, Gaucher specifies “transitions from still bounds to a boundless thing,”²⁸ “the expansion of the surface beyond its parameters,” and combines the idea of “non-impact,” “non-physicality” and “dematerialization of the work.”²⁹ We, in turn, can distinguish the essential path paving the way for the spaces of silence in the *Grey on Grey Paintings*.

These *Grey on Grey Paintings* that exhibit their magnificence within Gaucher’s developmental process are not simply *paintings*, and are not simply *grey*. “My pictorial practice fluctuates between periods of blockage and of inevitability,”³⁰ said Gaucher, and we must acknowledge that this “inevitability” was attained in its purest expression between December 1967 and October 1969, when Gaucher produced the works in this series. Fine lines (from white to grey), on monochrome surfaces (grey-green, grey-blue, grey-mauve, grey-grey, etc.), or rather, monochrome surfaces seemingly cut through by fine lines, give shape to the doubt aroused by our experience of these ethereal works. For while these grey surfaces still represent “energy fields,”³¹ in the same way as the saturated colours of the previous series, they also achieve a metamorphosis of sensations, of “emotional states”³² through the simple fact of Gaucher’s choice of the *colour* grey (Gaucher said that grey “contains all colours and all emotional states”). An “implicit coloured experience,”

therefore, a “subliminal experience,” a “creative participation by the viewer,”³³ Gaucher added, these monochrome greys are like a veil cast by necessity over the empty space of the canvas, a veil that would subtly mask these delicate lines vibrating according to an equally necessary arhythmia.

More than once, Gaucher would state the connection between the *Webern* series, the *Transitions* and the *Grey on Grey Paintings*. More than once, the echo of the linear segments on the empty space of the field would draw us into the elemental experience of Gaucher’s work, that of “rhythmics as a universal essence.”³⁴ Toward the end of 1969, Gaucher “[understood] that it was no longer possible—with the same means—to make a significant contribution to the development of this work.” The series of *Grey on Grey Paintings* corresponded to a “culmination,” and he had to make “a complete break.”³⁵

In his unshakable desire “to arrive at what was essential,”³⁶ Gaucher brought about a new “transition” that would leave its mark on his pictorial output of the coming decade. An analogy suggested by Gilles Deleuze points to the path taken by Gaucher in his search for “a new formulation for [his] discourse”;³⁷ it also calls to mind the exultation that would be prompted by his next works of this period: The “stubborn geometry” must “itself go through a catastrophe in order for the colours to rise up, for the earth to rise up toward the sun.”³⁸ *Rouge, bleu, vert*, 1971, constructed in the interaction of lines and colours, offers us the subtle presence of continuous white horizontal lines and delicate shades of colours laid out in successive bands. And we could perhaps speak of the *obstinate line* that would energize his surfaces up to 1973, and that Gaucher would gradually replace “as a prime element”³⁹ with the horizontal band: these horizontal bands of pure colour (starting in 1973) in which the chromatic tensions become sharper, in which the *hard edge* effect is more striking, and in which the painting further asserts itself as a *painting* in “the experience of structure/colour.”⁴⁰ From asymmetry to symmetry (1971-1974), from symmetry to asymmetry (1974-1976), these works would modulate the range of colours that Gaucher liked to be able to “study,” “understand” and “feel.”⁴¹ They would maintain the rhythmics of horizontal and vertical tensions. Then, in 1975, came the introduction of the explicit diagonal in *2 Bruns – 2 Gris*, confirming for Gaucher the role of this element—inherent in his work since the *Webern* series—which would now become increasingly complex. With its irregular truncated triangles that stand out against the rectangular surfaces, with its structural connections of diagonals and verticals, with its dark or brilliant chromatic energies, the *Jericho* series would demonstrate the clarity and rigour of the changing cycle traced by Gaucher’s body of work—a cycle interrupted or enriched over the different periods, series and media.

The diagonal as an “essential foundation of the work”⁴² of Gaucher would once again cross the spatial field, this time that of the blank sheet of paper. The series of drypoints titled *Phase I*, *Phase II* and *Phase III*, 1981, formed the real transition that would establish the leitmotif of the paintings of the 1980s and early 1990s. Seminal works, the quintessence of the expression of formal language, these prints testify to the ultimate possibility, for Gaucher, of giving meaning to the refining of his vocabulary. The line, an oblique vector that divides the space, participates in our perception as much as the blank space it has just activated. Volatile in its apparent precariousness, it too seems to cut through the space, interrupt the tranquillity of the emptiness. We are not far from the reversible effects of spaces defined by the tensions and rhythmic of their components. No central axis invites our eye; the persistent asymmetry sustains our gaze sufficiently to engender ambiguity and penetrate our imagination.

The recurrence of the line—significant and explicit in the *Transitions* and *Phases* series—seems equally convincing when it arises, implicitly, from the “interesting relationship” *between* the elements referred to by Albers. An element of Gaucher’s vocabulary of abstraction, the line can only be viewed in conjunction with his exacting approach and his absolute quest for rhythmic: “My work arises from an empirical process. I am continually calling my work into question, and I’m always starting over again.”⁴³ We thus see a constant reformulation of his discourse, a search for the visual language most suited to his vision, and a transformation of his work and experience. The *Phases* series would prompt Gaucher to further develop his ideas about the energetic relations between form, colour and line: the *line* as a graphic element energizing the space in the drawing *SA-5*, 1985, but also the conception of a *linear space*, if we may put it that way, such as the oblique central band, as white as its paper support, emphasizing the pulsation of the adjacent diagonal bands, painted in acrylic, in the *Untitled* work, also from 1985. A lithograph titled *Fente*, from 1986, becomes exemplary of the relevance to Gaucher of letting this (negative) space break through between the forms, of the need for him to *perceive* this narrow space, held in the vice of the monochrome planes.

“I do a painting because I need to see it,”⁴⁴ Gaucher said in 1988, toward the end of a decade notable for the intertwining of series of paintings and works on paper. What did Gaucher need to see in the *Square Paintings*, 1983-1986, the *Dark Paintings*, 1986-1988, or again in the *Pale Paintings* he was then producing? The question remains open, for it depends on nothing other than *our* perception for the focus of these works to shift to the play of the joins slipping in and out of sight between the planes of colour skilfully orchestrated in the most precise of shades. Like a

rhythmic perpetuated in space, the diagonal punctuates the surfaces of its subtly varied slants, creating the slight discords that hold our attention. The dark or light colours are worked in the full scope of their increasingly lateral deployment, and the hinted-at sites of transition from one tone to the next captivate us because they are so elusive.

“Light is what has to be revealed; it is the first and main function of painting,”⁴⁵ Kazimir Malevich wrote early last century, and it was Gaucher’s main preoccupation in his *Pale Paintings*, 1988-1992. This light which surfaces in the “rhythmics of colour”⁴⁶ would be his quest in the *Trinôme* series of woodcuts, 1996, which themselves emerged from “all the research on light that makes possible the woodcuts undertaken since *Silences*,”⁴⁷ another print from 1996. The *Trinômes* nevertheless form a pivotal series in relaunching Gaucher’s “discourse” on structure. These variations of horizontal and vertical are significant for us, as if Gaucher were trying to disrupt their relationship; also significant is this balance/imbalance of masses, these full and empty spaces, and always, this interstitial space between fragmented geometric forms. Here, the deconstruction of the form amplifies the rich translucence of the surfaces, though the sensuality of the tones is confined, in relation to the open structural scheme. It is the osmosis of colour with structure that would have new resonance in the next paintings: *5 Bleus*, 1996-1997, is colour/line transmuted into the space of perception;⁴⁸ *Jaune, bleu & rouge IV*, 1999, Gaucher’s last canvas,⁴⁹ is colour/asymmetry contained within the expression of its necessity. The two complete the cycle of an uncompromising pictorial practice, that of the “painter with respect to himself.”⁵⁰

Like Josef Albers, Gaucher understood that “solving our problems again and again”⁵¹ could stem from the use of coloured paper, cut out, glued and assembled. Starting in 1998, Gaucher made collages of squares, rectangles and lines in pure acrylic colour. In these works, he achieves the culmination of the artist’s gesture, a gesture that once again affirms the space of the blank page, and inscribes therein a few rhythmic traces of colour. With the woodcut *Traces*, 1999, which ensued from these unnamed collages, the line is pure light. And with *Sans titre*, from 2000, the line has become silence.

(Translated by Susan Le Pan)

- 1 A number of authors have brought up the notion of "silence" with respect to Gaucher's works, in particular the *Grey on Grey Paintings*. Referring to the viewer's experience looking at a single work or a series of works, Gaucher said: "More and more, I prefer the murmur to the cry, since when it rises up out of the silence, it takes on great dimension and becomes presence." Quoted by Normand Thériault, in "Gaucher: prélude à une exposition," *La Presse*, Jan. 4, 1969, p. 36. (Translation)
- 2 Edgar Degas, quoted by Jill DeVonyar and Richard Kendall, in *Degas and the Dance* (New York: Harry N. Abrams, 2002), p. 231.
- 3 Interview with Yves Gaucher, on the program *Cargo Express*, CBC, Toronto, Apr. 26, 1993. (Translation)
- 4 Interview with Yves Gaucher by Christiane Suzor, program hosted by Winston McQuaid, CBC, Montréal, 1999. (Translation)
- 5 "A *perspective*, in my opinion, is the most effective opportunity to show the lines and strengths that are essential to the work's development. The word is explicit: It is a point of view . . . from a certain distance . . . and a given position." From the unpublished text of a conversation with Yves Gaucher titled: "Commentaires de Yves Gaucher à propos de l'exposition 'Perspective 1963-1976' au Musée d'art contemporain," Montréal, Oct. 27, 1976. Excerpts reproduced in *Parachute*, no. 5 (Winter 1976), p. 34. (Translation)
- 6 *Sans titre*, 2000. Woodblock print, Japanese *ukiyo-e* technique.
- 7 Interview by Christiane Suzor cited in note 4.
- 8 Gaucher said, in 1965, that printmaking had allowed him to develop his "pictorial vision." On this subject, see the interview with Yves Gaucher by May Ebbitt Cutler, "Yves Gaucher," *Canadian Art*, vol. 22, no. 4 (Sept./Oct. 1965), p. 27.
- 9 Yves Gaucher, quoted by John Bentley Mays, in "The Welcome Return of Yves Gaucher," *The Globe and Mail*, Mar. 9, 1985, p. 15.
- 10 From a lecture given by Yves Gaucher. "Yves Gaucher. Meet the Artist," at the National Gallery of Canada, Ottawa, Jan. 17, 1999.
- 11 Yves Gaucher, quoted by Gaston Roberge, in *Autour de Yves Gaucher* (Québec City: Éditions Le Loup de Gouttière, 1996), p. 28. (Translation)
- 12 Gaucher himself said: "The shapes lost their mineral forms," in his talk titled "De Webern aux Hommages à Webern," given at the *Rencontre entre arts visuels et musique* at the Musée du Québec, April 3, 1996, in Québec City. See p. 211 in this catalogue. At the same event, François Morel presented a talk called "En hommage à Webern." François-Marc Gagnon speaks of "faintly biomorphic forms" in "Panorama de la gravure québécoise des années 1958-1965," *Vie des Arts*, vol. 22, no. 90 (Spring 1978), p. 88.
- 13 Talk by Gaucher cited in the preceding note.
- 14 *Ibid.*
- 15 See the essay by Jean-Jacques Nattiez, "Webern/Gaucher: The Jolt," p. 193 in this catalogue.
- 16 Talk by Gaucher cited in note 12.
- 17 This specific period is singled out by Thérèse Dion, in *Ascension de trois artistes canadiens sur le marché de l'art : Jack Bush, Yves Gaucher, David Rabinowitch*, 1976, Master's thesis in art history submitted to the Faculty of Graduate Studies, Faculty of Arts and Science, Université de Montréal, p. 109.
- 18 Talk by Gaucher cited in note 12.
- 19 Yves Gaucher, quoted by Gaston Roberge, in *Autour de Yves Gaucher*, p. 56.
- 20 Yves Gaucher, in "Commentaires de Yves Gaucher."
- 21 Yves Gaucher, quoted by Gaston Roberge, in *Autour de Yves Gaucher*, p. 56. "The *Webern* prints were the big starting point. My first mature work."
- 22 *Ibid.*, p. 64.
- 23 *Ibid.*, p. 66.
- 24 As described by Yves Gaucher in a text titled "Rhythm love rhythm life rhythm," published for the exhibition *Yves Gaucher* at the Martha Jackson Gallery, New York, 1966. See also the French translation of a text by Yves Gaucher in Jacques Folch, "Yves Gaucher," *Vie des Arts*, no. 41 (Winter 1965/1966), p. 42. Reproduced in French (with abridged version in English) by Roald Nasgaard, in *Yves Gaucher: A Fifteen-Year Perspective = Une perspective de quinze ans 1963-1978* ([Toronto]: Art Gallery of Ontario, 1979), pp. 46-47.
- 25 Quoted by Bernard Teyssède in a lecture called "Coloris et structures chez deux peintres contemporains de Montréal: Guido Molinari et Yves Gaucher," at the Musée d'art contemporain, Montréal, November 22, 1967. Excerpts reproduced in *Ateliers*, vol. 5, no. 3 (Nov. 11, 1976-Jan. 6, 1977). Ministère des Affaires culturelles du Québec, Musée d'art contemporain, pp. 1-3. (Translation)
- 26 Yves Gaucher, quoted by Carol Zemel in "Yves Gaucher," *Artscanada*, vol. 24, no. 6/7, issue no. 109/110 (June/July 1967), p. 2.
- 27 Josef Albers, quoted by Eugen Gomringer, in *Josef Albers*, trans. Joyce Wittenborn (New York: George Wittenborn Inc., 1968), p. 48. Also quoted in Nicholas Fox Weber et al., *Josef Albers: A Retrospective* (New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1988), p. 32.

- 28 Yves Gaucher, quoted by Anne Brodzky, in "Notice Also Silence Sounds: The New Work of Yves Gaucher," *Artscanada*, vol. 25, no. 2, issue no. 118/119 (June 1968), p. 22; also quoted in Roald Nasgaard, *Yves Gaucher: A Fifteen-Year Perspective*, p. 74.
- 29 Yves Gaucher, quoted by Normand Thériault, in "Yves Gaucher. The Last Picture Shown," *Parachute*, no. 6 (Spring 1977), p. 39. (Translation)
- 30 Ibid., p. 40.
- 31 Expression used in the lecture by Bernard Teyssède cited in note 25.
- 32 Yves Gaucher, quoted by David Silcox, in "Yves Gaucher," *Studio International*, vol. 177, no. 908 (Feb. 1969), p. 77.
- 33 Yves Gaucher, quoted by Normand Thériault, in "Yves Gaucher. The Last Picture Shown," p. 39.
- 34 "1961. Realization of rhythmic as a universal essence (Hindu philosophy, etc.), rhythmic being defined as the reoccurrence of elements over time (and all cosmic, physical, cyclical, etc. connotations), hence the realization of the duration of a work (1963)." Ibid., p. 38.
- 35 Ibid., p. 39. In 1969, Gaucher produced a painting 9 feet by 15 feet titled *R-69* with "the specific intention of exploding [its] formal premise." Quotation from "Commentaires de Yves Gaucher."
- 36 Interview on *Cargo Express* cited in note 3.
- 37 Yves Gaucher, in "Commentaires de Yves Gaucher."
- 38 Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation* (Paris: Éditions de la différence, Coll. "La Vue le Texte," ed. Harry Jancovici, 1981), p. 73. (Translation)
- 39 Yves Gaucher, quoted by Normand Thériault, in "Yves Gaucher. The Last Picture Shown," p. 39.
- 40 Ibid.
- 41 Interview by Christiane Suzor cited in note 4.
- 42 Yves Gaucher, in "Commentaires de Yves Gaucher."
- 43 Yves Gaucher, quoted by Normand Thériault, in "Yves Gaucher. The Last Picture Shown," p. 40.
- 44 Interview with Yves Gaucher by Monica Merinat, CBC, Toronto, March 9, 1988. (Translation)
- 45 K. S. Malevich, *La Lumière et la Couleur, Textes inédits de 1918 à 1926*, translated from the Russian by Jean-Claude Marcadé and Sylviane Siger (Lausanne: Éditions de l'Âge d'homme, 1981), p. 64. (Translation)
- 46 The term is Gaucher's, quoted by Claire Gravel, in "Yves Gaucher, peintre de l'abstraction": "Painting means saying things as profoundly as possible." *Le Devoir*, March 29, 1990, p. C-11. (Translation)
- 47 Yves Gaucher, quoted by Gaston Roberge, in *Autour de Yves Gaucher*, p. 78.
- 48 "... as if I had taken the lines from my old paintings, enlarged them and put them on the wall." Yves Gaucher, in interview, "Tout pour la musique," CBC, May 1, 1996. (Translation)
- 49 On the subject of previous versions of the work, see Michel Martin, *Yves Gaucher. Réurrences* (Québec City: Musée du Québec, 1999), p. 20.
- 50 Yves Gaucher, quoted by Claire Gravel, in "Yves Gaucher, peintre de l'abstraction."
- 51 Josef Albers, *Interaction of Color* (New Haven and London: Yale University Press, 1971), p. 26. Gaucher acquired a copy of the original hardcover edition as soon as it came out in 1963.
- Sandra Grant Marchand has been a curator at the Musée d'art contemporain de Montréal since 1978. She has curated a number of major exhibitions, among them *British Now: Sculpture and Other Drawings*, in 1988; *La Collection : Tableau Inaugural* (co-curator), in 1992; *Alfred Pellin, A Retrospective* (co-curator), in 1993; *Molinari, A Retrospective*, in 1995; *Head Over Heels. A Work of Impertinence* (co-curator), in 1999; and *Metamorphosis and Cloning* in 2001. Other exhibitions include *Declaration*, by Jana Sterbak, in 1994; *Osmose*, by Char Davies, in 1995; *Kim Adams*, in 1996; *Trevor Gould: Posing for the Public*; *Eleanor Bond*, in 1998; *Eulàlia Valldosera*, in 1999; *André Martin. My Models—Self-Portrait*, in 2000; *BGL. In the Shelter of the Trees*, in 2001; and *Nadine Norman. I'm available. And You?*, in 2002.

AN UNUSUAL
PRINTMAKER

Danielle Blouin

*An imperfection which is not at all imperfection, but which
has perfection for its ideal, must go through perpetual
realisation.*¹ – RABINDRANATH TAGORE, *Sādhana*

If there is one thing to be said about the graphic works of Yves Gaucher, it is that his entire *oeuvre* is characterized by unusual printing techniques. As soon as one looks closely at his works, the conventional terms used to describe printmaking processes no longer apply. This not-insignificant aspect of his work says a great deal about the singular nature of the artist's outlook and process. Gaucher, in the passionate manner of the self-taught, intuitively developed his tools and methods so as to transmit with the greatest possible sensitivity his unique approach to his art.

The works produced while he was studying at the École des beaux-arts in Montréal under Albert Dumouchel (1957-1960) are essentially preparatory exercises appropriate to a traditional apprenticeship in printmaking techniques. However, the landscape iconography of Gaucher's early etchings and drypoints already evoke the spatial relations that he will explore in his future works. In an interview given much later,² the artist recounts how he destroyed a series of paintings of birds, fish, still lifes and landscapes produced in those early years. But although he gave those paintings short shrift, he saved the small prints which, with the passage of years, he came to regard as important in the evolution of his work.

With the drypoint *Untitled* from 1958, and the etching *Untitled* from 1959, Gaucher makes a somewhat timid foray into the spatial materiality of printmaking. The way in which the line is engraved in the two works is quite different; and while this may appear to be a trivial distinction, it points to future choices made by the artist. Drypoint offers direct contact with the copper plate; the line is drawn by overcoming the resistance of the metal, which pushes up the burr that gives the finished print its characteristic softness. Gaucher abandons this technique, which is better suited to drawing, until 1981, when he does the *Phases* series. But in an etched drawing there is no direct contact with the metal. Instead one selectively removes the varnish that covers the copper plate and it is the nitric acid bath that eats away the bared substrate. When the etched line is printed on paper, the physical features of the line are clearly evident, since the ink takes the place of the corroded metal. This characteristic attribute of etching will become one of the key elements of Gaucher's future explorations.

It is in reading the undeniable physical trace of the engraved mark that the first contact with a work begins and the sensory experience follows: the lightness of the paper in paradoxical conjunction with the accumulation of ever-larger interventions on the printing plate. The 1960 series of prints are an exploration of the thicknesses of materials. With *Quadrène* and *Nocturne* we see the desire to go deeper into the traditional biting processes: Gaucher darkens the entire surface with lines and aquatint, leaving no space for lighter areas. The etching *Lux* (1961) marks a key point in this process, as it reveals an awareness of the volumetric properties of relief and the thickness of the printing plate, as well as the mark that the plate makes on the paper. Gaucher adds and superimposes a network of lines to obtain a modulated density in the thickening of the incised areas, thereby adding depth to the color. Burnishing and scraping restore the original light contained on the smooth and flat surface. One can see a certain relationship between this mechanical treatment of the diagonal projection of light in *Lux* and Rembrandt's treatment in his etching *Doctor Faustus* (1652). We know that during this period Gaucher was interested in the works of master printmakers³ such as Dürer, Goya and Villon, who pursued similar approaches.⁴

Seeing is the subject

État de Quadrène II (1960) and *Les Crachats de Napoléon* (1960) mark a decisive stage in Gaucher's career as a printmaker. Until this point, he had worked within the conventions of the craft in order to understand the physical limitations of the medium. But he was dissatisfied with the fact that the physical mark of the etched plate visually limited the effectiveness of his images. The addition of other materials such as zinc paint which, as it dries, increases the difference in relief and accentuates the embossing of the paper, took him in new directions. This bold stroke was not only a technical innovation; it confirmed the independence of the artist's intuitions and bears witness to his freedom from tradition. Described as "Napoleon's spit" by Dumouchel, this unusual intaglio/relief on paper goes beyond the materiality usually sought in printmaking. Here the issue is structurable and structuring matter, not its representations, the spatial entity that matter becomes in the visual field of the paper. *État de Quadrène II* (1960) is very close to a metaphorical representation of this formal breakthrough. Having noticed, when printing *Quadrène*, that the crack between the two plates created a raised blank space, Gaucher decided to bathe the entire plate in acid: "I finally figured it out," he later said.⁵ The radicalism of this act is that of the conceptual leap, of abandoning the illusionary image in favour of the authentic materiality of the engraved object, which thereby becomes the subject of the work itself.

Gaucher then acquired a press and left his classes at the École des beaux-arts, beginning an intense period of solitary exploration. The title of the prints *Ligne, Surface, Volume 1* and *2* (1961) is unequivocal. Gaucher is trying to concretely delimit within a single space the three units of spatial measurement. The surface plane, a plate hammered until it tears, supports the volume of the central group, also created from metal beaten on an anvil; when printed, the significant differences in relief define a white raised area around the edge of the paper. The central image is encircled by a drypoint line. This initial effort, though significant in the choice of title and the technique employed, did not entirely break with the conventions of printmaking. But soon, with *Asagao* (1961), the margin is definitively abandoned, endowing the work with the spatial plenitude it demands. The blank elements of the paper now play an active role in the image, moving it closer to painting than printmaking. Gaucher also introduces another innovation that will have an important impact on future work, evolving over time—"laminated" papers. In 1960, the supply of quality printmaking papers was extremely limited.⁶ Since supply is conditioned by demand, the weight of most papers could handle a "reasonable" tension when put through the press, sufficient for most needs, but not Gaucher's. By gluing two sheets of paper together Gaucher could increase the physical volume of the inked load. This "invention" had more than just technical importance. Gaucher would continue to explore the aesthetics of this approach until the end of his life.

Gaucher loved music, and in 1961 he traded a few jazz records to the composer François Morel for a recent recording of the complete works of Anton Webern, directed by Robert Craft.⁷ In Webern's music he recognized the synthetic form he was seeking for his own visual language. Already apparent in *Asagao*, the gradual purification of form continues with *Naka* (1962) and *Sgana* (1962). Morel, in a visit to Gaucher's studio,⁸ saw *Sgana* before it was completely finished: It contained only the coloured planes. In another visit a week later, an engraved vertical line had been added, disturbing the balance. The affirmation of this straight line carved on the flat surface of the linoleum bears witness to the search for an ever-more vertiginous stability among the formal elements placed in tension by their asymmetry. This dynamic play of symmetry and asymmetry would become increasingly apparent in Gaucher's work. In 1962 a Canada Council grant allowed him to alter and enlarge the bed of his press and, by the same token, the size of his prints.

For Gaucher, there were two types of prints: the ones you hold and look at closely; and the ones which, hanging on the wall, hold their own at a distance. The two works *Par un beau clair de froid – À Maurice Beaulieu* (1962) and *Sa* (1962) belong to the latter type. At 76 cm by 108 cm, they were among the largest prints made in Canada at the time. In making them, Gaucher switched

from working with the anvil and acrylic modeling paste to using acid to create perforations, which he had previously explored in *État de Quadrène II*.

These etchings are remarkable for their aesthetic and technique. The use of colour, relatively rare at the time,⁹ was a project in and of itself. The intaglio and surface inking of each of the fragile components of the image, in twelve colours, along with their positioning on the page, posed a considerable challenge. The exceptional overall brightness is due to the very high quality of the pigments in the inks. A complex dynamic is created by the free arrangement of forms in the image. The rhythmic vectors that animate the visual space of the paper are an integral element in the works, whether asymmetrical as in *Par un beau clair de froid – À Maurice Beaulieu*, or symmetrical as in *Sa*.

In 1962, Gaucher again encountered Webern's music, this time in Paris at a concert at the Domaine musical; he realized then that "artifice" was not for him anymore.¹⁰ His first contact with Webern's music had mainly been intellectual, as listening to a recording is at one remove from its essence, i.e., hearing the music performed in time and space in a specific location. Gaucher would now try to recreate the essence of the emotion, the understanding he came to through his senses. While not completely abandoning his work with hammered copper, he undertook a parallel exploration of this "aesthetic shock" in a series of sketches. Every day for six months Gaucher worked on more than a hundred pen-and-ink drawings about the size of postcards. Everything is there, like a synopsis of what would follow: a sketch of *Aji*, along with drafts of *Sono* and *Houda*, as well as the analytical development of what would become *En hommage à Webern*.

Activated spaces

As if recentred, the works from this period seem to suddenly crystallize all previous methods and ideas. The laminated papers, which had earlier been used simply as reinforcement, become the formal substrate for the prints *Sono* (1963) and *Houda* (1963). Inspired by the Japanese lacquer technique, Gaucher layered and glued each sheet of the fine oriental paper into planes that structure the image. The colours of some sheets combined with the opalescence and transparency of others organize the overall effect by suggesting, through presence or absence, the colour of the surface underneath. When making *Sgana* in 1962, Gaucher had used the planar surface of the linoleum to eliminate the depression created when the press passes over the paper. The breaks in the linoleum allowed him to arrange the hammered copper plates in such a way as to eliminate the

relief. In *Sono*, Gaucher exploits this swelling created by the pressure of the printing to mark the relief of the three white forms. Through this ingenious process, he can, with only one pass of the press, obtain the coloured masses and reliefs in this very unusual work.

It is fascinating to examine the prints from this period because they come from a synthesis of the artist's technical and intuitive knowledge expressed freely in his art. While making these pieces, Gaucher continued to strip his structures to their bare essentials: Forms become simplified, lines emerge and punctuate the visual space of the sheet. With the suite of prints *En hommage à Webern* (1963), dematerialization is taken to its limit; the viewer becomes aware of this more through a perceptual experience than by a reading of the content. While the salience of the decisions made in the earlier works is imposed by the physical presence of the reliefs, the evanescent form and "signals" now require the viewer's concentration. The print *État de Quadrène II* had already taught its lesson about light with its concave and convex marks, its subtle traces of oxidized zinc and its embossments. To enhance the reliefs in the *Webern* series, Gaucher used Moriki,¹¹ a Japanese paper exceptional for its luminescence. This choice is important, since the marks are printed on the light-absorbing material itself. Only certain ones are emphasized to punctuate the tonality and gradual resurgences into the brighter space. *Point-contrepoint* (1965) completes the cycle of these prints at the "limit of physicality," in a regular seismography of signal, elongation and sequence, as if to suggest an infinite wave. After this, Gaucher stopped printing his own graphic works, sold his press and began to concentrate on painting.

Artistic practice in the late 1960s took a philosophical and aesthetic position that promoted the dematerialization of the art object.¹² While Gaucher distanced himself from this radical ideology, he did work with analogous concepts in his offset lithography series *Transitions* (1967). In the works from this period, temporality becomes the major component: an experience of time in its formal register.

The concept of the series and the potential permutation of each piece in *Transitions* in some ways recalls the narrative form of the visual scenario, an issue raised by artists' books.¹³ *Transitions* is participatory, a grouping of works under one cover that is read on a lectern, encouraging the handling and sharing of works in connivance with the expectations of the viewer. Always curious about further explorations in printing, Gaucher chose a commercial process, offset lithography, over the more traditional methods. This decision was not out of line with the aesthetic sensibility of the period, but in this work it primarily evokes, due to the paleness of the printed image, a type of disappearance. In the drawings on which *Transitions* is based, Gaucher exploited the softness and

hardness of lead pencils by inscribing the density of each line in a single stroke. Because offset lithography has difficulty reproducing the subtle grey tones in the fine lines, Gaucher had to abandon technical conventions. The solution in this case involved considering the line as a coloured mass of variable density, but as its tiniest graphical denominator. By using “grey” screens of different percentages, a trick developed by Montréal printer Claus Unterberger, it was possible to render the spatial quality of the lead pencil lines. The experience of the *Transitions* series, that is, the inscription of the simplest expression of a formal unit in the white of the page—its appearance/disappearance depending on the intensity of the greys, its position in the sequence and the formidable power of concentration it triggers—prepares the way for the *Grey on Grey Paintings*.

The evolution of a line

The organizing power of the line in the pictorial space is also evident in the series *Phases* (1981), created during a brief period when Gaucher returned to printmaking. In *Phases*, he boldly marks a single diagonal drypoint line on each of three copper plates. The artist, with his knowledge of technique, is fully aware that everything depends on the unique quality of this line, on the blurred quality of how it prints. This is drawing’s ultimate form of expression: the scarring of the copper surface with a single line; it recalls the line drawn on the copper plate in the *Paysages* series of 1957. Gaucher’s prints during the 1980s are mainly associated with paintings. Except for the aquatints *Inversion 1* and *Inversion 2* (1980) related to the *Jericho* cycle of paintings, Gaucher preferred to work with serigraphy and lithography, which gave him the colour and flatness he desired and that is so characteristic of his paintings.

In the summer of 1995, Gaucher took up printmaking again. There were plans for a retrospective of his graphic works the following year, and this gave him an opportunity to again probe the limits of the medium. He produced *Silences* (1996), a key work for the retrospective because it includes the technical innovations he refined at the start of his career, but also suggests the directions he would take in his future works. Gaucher returned to the copper plates and acids, and perforated, fragmented, glued and positioned ten plates like so many worlds; each would be individually inked. While earlier works preserve the materiality of the relief, in *Silences* the volumetric effect is created by the transparency of the colours. In fact, this period is dominated by work with colour, which Gaucher will continue to explore until his last print, the woodcut *Sans titre* (2000). The use of laminated papers also takes a new direction with the introduction of “treated” papers, papers which he printed and eventually painted. The lateral coloured planes of *Silences* were first

done as aquatints, but the amount of ink visually weighed down the image and the result was unsatisfying. Out of that came the idea to do the colour planes using a woodcut. The unified vibrational qualities of the colour are a function of the way light interacts with the printed surface. The conjunction of opacity and transparency gives the work its great depth: Light is partially absorbed by the first opaque layer of colour, then bounces off through a transparent glaze.

Similar in use to the laminated papers, colour planes become the raw material of *Trinôme* (1996). Here Gaucher plays subtly with the nuances transmitted by the wood fibre to the support. The work is cut, assembled and laminated¹⁴ on Goyu paper. This imposing production is a playful exploration, like a Chinese tangram puzzle, where each plane forms, not without humour, part of a vast set of simplified figures. These prints will lead to Gaucher's collages of monochrome papers painted in acrylic.

The final works by Yves Gaucher are two woodcuts done in the Japanese *ukiyo-e* technique. These prints alone combine every possible technical and visual paradox. This Japanese method is inseparable from the geographic and cultural environment in which it developed. A complex and refined art form, it expresses the encounter between the widespread use of wood in daily life, the veneration and development of Washi (a fine Japanese paper) and Japan's omnipresent humidity. Colour in a *ukiyo-e* woodblock print is primarily organized as planes of translucent colour; only the addition of the final dark line releases the meaning of the work. The colours used for these woodcuts are water-based, namely watercolours and gouache.

The challenge posed by *Traces* (1999) and *Sans titre* (2000)¹⁵ was to remain true to the nature of *ukiyo-e* printing, yet adapt the process to works that are the aesthetic and technical opposites of the traditional Japanese print. The process is best described as "East Meets West." The works were produced by using a hybrid of techniques from both sources. The "Western" register system made it possible to achieve the accuracy required by the continuous overlap of the three colours. The gluing by zones, application of colour and printing were done in the "Eastern" manner, as it was essential to preserve the woody properties of the block. The translucent chromatic planes typical of the Japanese print are converted to their thinnest denominator—a coloured line in its infinitesimal mass. The syncopated recomposition of these lines of varying coloured density, the balance and tension between each line and its neighbour, affirm the unity of the form—a chromatic calibration that of itself summarizes the artist's explorations through his work. The paper in these two works is Moriki, in some ways Gaucher's "signature" material, which also supplied its luminescent properties to the earlier series *En hommage à Webern*.

Nothing is ever finished; only the act of creation is fixed forever in time. Because they formed part of his ongoing process, Yves Gaucher's prints each remind us of the intensity with which he sought to push the medium to the absolute. Even in his earliest works we see his keen awareness of all aspects of the process of creating; this reveals the exceptional coherence of a body of work that spans more than forty years. For Gaucher, the print is not an end in itself, it is a means for analyzing visual percepts. The artist uses the image to create a sensory and intellectual experiment in which he invites the spectator to participate. And so begins the "act of seeing," rhythmic, silent, cyclical, syncopated, immobile.

(Translated by Lou Nelson)

- 1 Rabindranath Tagore, *Sādhana*, Abacci e-books (www.abacci.com), p. 24.
 - 2 Gaston Roberge, *Autour de Yves Gaucher* (Québec City: Éditions Le Loup de Gouttière, 1996), pp. 9-10.
 - 3 Yves Gaucher tells how Kathleen Fenwick, curator of prints and drawings at the National Gallery of Canada, allowed him access to works in storage so that he could study the great masters. Lecture at the National Gallery of Canada, January 17, 1999.
 - 4 Carl Zigrosser, *The Book of Fine Prints* (New York: Crown Publishers, 1958). Found in the library of Yves Gaucher; the acquisition date is October 6, 1960.
 - 5 Gaston Roberge, *Autour de Yves Gaucher*, p. 32.
 - 6 Yves Gaucher took great care with the papers used in his works. On trips to New York he purchased supplies from Andrews Nelson and Whitehead, a wholesaler in fine papers from the Orient and Europe.
 - 7 "From Webern to the Hommages à Webern," talk given with François Morel at the Musée du Québec on April 3, 1996. See p. 211 of this catalogue.
 - 8 Ibid.
 - 9 Colour intaglio printing only made an appearance in Québec with the return of artists such as Richard Lacroix, Robert Savoie and Francine Beauvais who had worked at Stanley William Hayter's Atelier 17 in Paris. Hayter's brilliant technique for working with ink viscosities was particularly well adapted to the aesthetic of lyrical abstraction and abstract expressionism, movements that dominated at that time.
 - 10 Talk cited in note 7.
 - 11 Moriki is made from gampi, an indigenous shrub whose fibres provide a lustrous and opalescent finish, as well as great accuracy and resistance to mechanical tensions.
 - 12 Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (New York: Lucy Lippard/Praeger, 1973).
 - 13 See Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste* (Paris: Jean Michel Place/Bibliothèque nationale de France, 1997), and Danielle Blouin, *Un livre délinquant, les livres d'artistes comme expériences limites* (Montréal: Fides, 2001).
 - 14 The term "laminage" (laminating) was used by Yves Gaucher to emphasize that his glued papers form a unit and that the technique is not the same as the layering and gluing of papers involved in *chine collée*.
 - 15 The woodcut *Sans titre* (2000) was completed shortly after Gaucher's death by Danielle Blouin, Yves Gaucher's printer, following the artist's instructions.
- Artist and printmaker Danielle Blouin did most of her training in Swiss, American and Japanese studios and at the Nova Scotia College of Art and Design. She has printed for a number of Canadian artists since 1981 in her studio. In 1998, she completed a master's degree in art history. Her thesis was on the artists' book (published: See note 13). In 1995, she began assisting Yves Gaucher with the printing and execution of his graphic works and works on paper. She currently works at the Université du Québec à Montréal.

Jean-Jacques Nattiez

To begin, let's give the floor to Yves Gaucher:

You can recognize the intelligence of an artist by the influences he absorbs, digests and then discards at the right moment. This relationship is never direct. Travels, Oriental influences, work experiences, all of these have marked me, and the sum total of all of these influences show up in my work. But it is only in music that I came to understand what a profound aesthetic experience really was. I heard concerts that marked me, that opened my ears and eyes. A very strong sensorial experience. Then, in my work, I sought to recreate this experience which had made me forget time, space, physicality. Usually, when the intensity of the experience is sufficiently strong, the result bears itself out. At any rate, I'm pretentious enough to believe that my works have touched many people . . . because people's responses, their spontaneous reactions, have sometimes astounded me.¹

The connection between two art forms, in this case music and the visual arts (printmaking and painting), has always been problematic, for two main reasons. Philosophers and aestheticians have postulated the existence of a "correspondence between the arts," either because, a posteriori, analogies are discerned between various symbolic forms from the same period, or because we have good reason to believe that the artist was influenced by artworks from another medium. In the first case, we justify the apparent structural homologies through recourse to a *Zeitgeist*, to the spirit of the times which supposedly infuses the literature, philosophy, visual arts as well as music of the same era. In the second case, we admit that it is possible not only to put our finger on the intention (or intentions) of the artist, but also to establish a link between the network of his or her intentions, i.e., artistic psychology, and the work in all its material reality as it offers itself up for contemplation. Reservations about the latter approach are nothing new. As early as 1946, Wimsatt and Beardsley

denounced the famous “intentional fallacy,”² which was dragged back into court by Roland Barthes, who in 1968 proclaimed the “death of the author,”³ and which persists to this day.

From time to time, one senses that certain otherwise enlightened critics of Yves Gaucher are reluctant to examine his works from any other basis than what is visible on the canvas:

It is perhaps to belabour an obvious point to insist on the limited application of analogies between music and art, but Gaucher’s several homages (to Webern and Berlioz⁴) and his titles borrowed from Boulez (*Pli selon Pli*) and Indian music (*Raga, Alap*) have encouraged too many simplistic assumptions. At best comparisons between art and music serve as similes, or offer useful entrances into work which may at first sight appear difficult; at worst they risk becoming substitutes for proper attention to the unique visual character of a work of art.⁵

This point of view is typical of a reluctance to move “upstream” from the work to its creator, an inheritance from certain aspects of structuralism and today passed on by the aesthetics of reception. We should content ourselves with the appreciation of the work in and of itself. And yet . . .

And yet it is none other than Gaucher who, in the passage with which we opened this study, invited us to take into account his influences in order to understand his artistic “intelligence,” and he is the first to emphasize that music plays a decisive role in his artistic evolution. On this point, Gaucher’s position remains unchanged throughout his career. The important thing is to determine the *exact nature* of the link between music and visual art, as outlined by the artist in his own words.

Encounter with Webern

In 1963, Gaucher completed three prints, the Hommages à Webern, which, because of their radical nature, were hailed as landmarks of the visual arts in Quebec. Gaucher gave several interviews on the occasion of an exhibition of contemporary Canadian art at the Montreal Museum of Fine Arts, in which he participated and in which several of his works were presented. It was here that he made several allusions to a concert which took place in Paris, and which featured the works of Anton Webern, the most difficult representative of the serial school inaugurated by Arnold Schoenberg. According to several sources, this would have been in 1962, during his stay in Paris which was sponsored by the Canada Council.

“That concert was the greatest shock of my life.”⁶ Elsewhere he says:

Music and poetry have influenced me more than other painting. Particularly the music of Webern. When I first heard it in Paris in 1963, it had a tremendous impact on me. I wanted to do in prints what he did in music . . . It took me nine months of experimenting before I could mature the influence and bring out the *En hommage à Webern* prints—and in so doing, I knew I was destroying my market for prints.⁷

Referring once again to that Parisian concert, this time dated 1961 [sic] by the journalist, he declares:

When I walked out of that concert, I knew that this guy had done something irreparable to me. I felt throughout my whole body that he had challenged every single idea I had about sound, about art, about expression, about the dimension all these things could have. And I was extremely disturbed. Then I started really listening to records of Webern's music.⁸

James D. Campbell's comment is particularly relevant here:

It would be an understatement to say that these compositions had a considerable impact on Gaucher, so indelibly did these sounds impress themselves on his aural memory, becoming somehow visual or, better, suggesting the possibility of a visual experience as radical in its own way as his experience of the sounds was.⁹

The eruption of Webern onto Gaucher's artistic path is anything but an incidental anecdote. We could say without hesitation that it had the effect of a jolt: It was "with the Webern prints that I finally managed to get to the reductive process in such a way that I felt it my start as an artist, my contribution as an artist."¹⁰

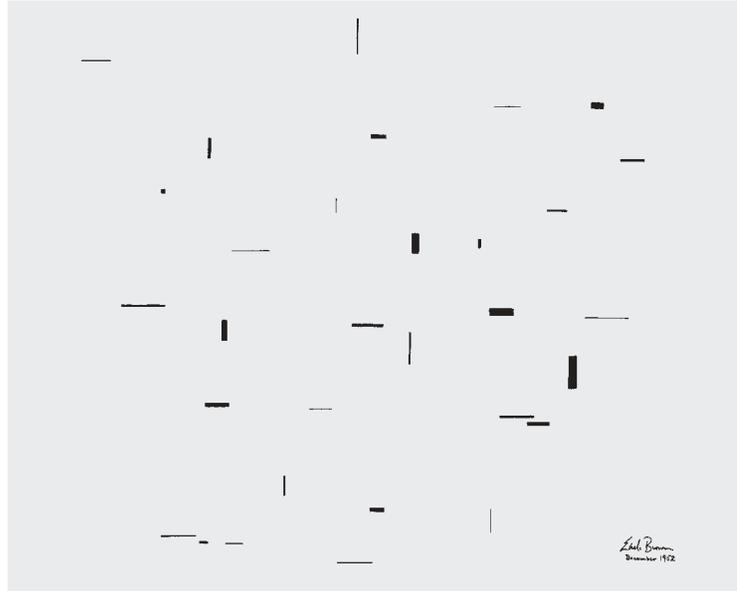
1961, 1962, 1963: There is some confusion in the various accounts about the year in which Yves Gaucher heard this concert. From a purely historical point of view, it is important to try to determine the precise moment at which the impact of Webern was first felt by Gaucher. Moreover, as we shall see, this will also allow us to understand the precise nature of this impact. Over the course of his talk at the Musée du Québec, on April 3, 1996,¹¹ reproduced in this catalogue, Gaucher refers to a concert presented as part of the *Semaines musicales internationales de Paris*, "conducted at that time by Boulez,"¹² as he says, and, repeating information that James D. Campbell was the first to supply,¹³ the artist specifies the "opus 5 for small orchestra" and "the six *Bagatelles* for string quartet," performed by the Die Reihe ensemble (to be precise, he is thinking of

the *Five Movements*, op. 5, for string quartet, arranged for string orchestra in 1928 and again revised in 1929, and the *Six Bagatelles for String Quartet*, op. 9, 1911-1913). Michèle Grandbois published similar information, which she culled from a conversation with Yves Gaucher in June 1993.¹⁴ This statement inspired students at Université Laval to play excerpts of these two works by Webern in the presence of the artist, at the public discussion with Gaucher on April 3, 1996. Research reveals,¹⁵ however, that the Austrian ensemble Die Reihe, conducted by Friedrich Cerha, did in fact give a concert on November 24, 1962, but it turns out that Webern's opus 5 and 9 were not performed that evening, but rather his *Lieder* from opus 8 and 13, as well as the *Five Pieces for Orchestra*, op. 10. In any case, it is likely that it was this concert which provoked the shock of which he was so often to speak, because besides Webern, Friedrich Cerha conducted not only Schoenberg's opus 24, but also Varèse's *Offrandes* and Boulez's *Improvisations sur Mallarmé I and II*, two pieces from *Pli selon pli*. Speaking about this concert, Gaucher mentioned, in 1969 and again in 1970, that he had also heard works by Varèse and Boulez at the same concert.¹⁶

Based on this data, and on other established facts, it seems that we can put forward the following scenario for the encounter between Gaucher and Webern. In 1961, François Morel introduces him to Webern, by having him hear Robert Craft's recordings of the composer's complete works, for which his enthusiasm was not unreserved.¹⁷ True revelation of Webern comes at a concert by Die Reihe in Paris, on November 24, 1962, in which he hears the composer's opus 8, 10 and 13. Later, when he hears, sometime after 1978, the complete works of Webern in the first version by Boulez,¹⁸ he is particularly struck by the opus 5 and 10, and these are the works which he believes to have heard in Paris in 1962, creating in his memory, at a distance of sixteen years (from 1988 onward), an amalgamation of various strong impressions.

This amalgamation is all the more understandable considering that if one listens to the *Five Pieces for Orchestra*, op. 10, and to the *Six Bagatelles for String Quartet*, op. 9, one is struck by a strong sense of family resemblance, or even stylistic unity. In point of fact it is on the level of stylistic impact, rather than some illusory homology between the structure of a specific musical piece and that of a print, that the influence of Webern on Gaucher needs to be understood. In the talk he gave on April 3, 1996, the artist emphasizes the fact that in the three prints, he was not trying to *illustrate* Webern—in fact, it was for the sake of avoiding this misunderstanding that he refrained from using musical references in the titles of his subsequent works—but rather to be inspired *visually* by Webern's approach, and to show his gratitude for what he had learned from him. One must not therefore search for this or that particular work by Webern as *the* basis of the

Earle Brown
December 1952
© 1961—Associated Music Publishers
—Schirmer (New York)



Hommages à Webern, but rather an *example*, a *model* of an aesthetic and creative approach for which Gaucher would seek to find a visual *equivalent*. Must we then consider that in passing from music to printmaking, nothing more is at stake than subjective impressions or arbitrary metaphors? I doubt it. On December 2, 2002, I had the opportunity to talk with Pierre Boulez in Chicago. With the present essay in mind, I showed him reproductions of the three Hommages à Webern and asked him: “Do these prints make you think of a particular twentieth-century composer?” His reply came immediately: “As with Mondrian, one thinks of Webern at his most rigid, much more than of anyone else, because of the restriction of the motifs, and the geometrical treatment of the relationships!” He then cited Webern’s opus 21 (*Symphony*) and opus 24 (*Concerto*). Boulez added in conclusion: “It also makes me think of Earle Brown’s *December 1952*.” I therefore tend to think that there is some foundation for the analogy between painting and music, at least in the works we are concerned with here.

Detour: Earle Brown

Let’s look at this work. *December 1952* is a peculiar piece. It is neither a painting nor a print, but rather the score of a musical work for unspecified instrumentation, and which is one part of a larger whole entitled *Folio*. Earle Brown (1926-2002) was an American composer belonging to the movement around John Cage, and a friend of Tudor, Feldman and Wolff. With *December 1952*, the point was “to have [musical] elements exist in space . . . the score [being] a picture of this space at any one instant . . . A performer must set this all in motion . . . either sit and let it move or move

through it at all speeds.”¹⁹ It is not unimaginable that this work, which was one of the first to suggest, in a Cagian perspective, that music is also present outside of music, and which would contribute to the development of what would soon become known as open works, was itself influenced by Webern. In fact, the description of *December 1952* given by Brown could partially apply to Webern, and we find signs of Webern’s influence in his early instrumental works: *Three Pieces for Piano* (1951), *Perspectives* (1952) for piano, and *Music for Violin, Cello and Piano* (1952).

The visual analogy between *December 1952* and the Hommages à Webern is particularly clear. Did it influence Yves Gaucher? Two of his commentators have noted this indebtedness, but without suggesting that this information came from the artist himself.²⁰ In truth, this work by Earle Brown is well known to specialists as well as to aficionados of twentieth-century music of the modernist period.²¹ What is of importance to us is the fact that *December 1952* can be read as a musical score: Its thirty-one signs, made up of points and of horizontal and vertical lines of different shapes and sizes, can be interpreted as notes or sounds whose duration, density and intensity are suggested by the graphical properties of each of the signs; these signs are separated in space, which itself represents rests or the silence between the notes, which are distributed on the page from left to right and from top to bottom. However, it is no doubt erroneous to read *December 1952* as a model of the classic musical score. On the contrary, by choosing to disperse the symbols on a surface analogous to that of a canvas, Brown invites the performer(s) to play the different elements in random succession, and to therefore escape from the linear constraints of a “normal” score. Stockhausen takes the same approach when, in his famous *Klavierstück XI* of 1956, he places different “formants” onto a large sheet of paper, and invites the pianist to select them in any order. Brown was clearly motivated by a desire to spatialize music and it is this spatial dimension which would strike Gaucher when he heard Webern.²²

The analogy, which leads, in Brown’s case, from graphics to sound, is without doubt helpful in understanding how, in the opposite direction, Gaucher could *hear* the works of Webern, and then *see* with his inner eye what he had just heard, and how Boulez, in turn, could *see* Gaucher’s three prints and *hear* with his inner ear what they so spontaneously suggested to him. The correspondence between the Weberns and the Gauchers is based on something quite tangible and objective, and which we must take on face value, especially since, as Michèle Grandbois clearly states, the Hommages à Webern constitute “a veritable turning point in the art of Gaucher”²³ and a milestone of modernity in the visual arts in Québec.

What Gaucher sees in Webern

In order to explain the link between Webern and Gaucher, we could simply invoke the *Zeitgeist* and say nothing more. In the years 1962-1963, structuralism was at its peak, especially in Paris. In 1962, Claude Lévi-Strauss's *Structural Anthropology* had just been published by Plon, and the book's impact was enormous, spreading far beyond the borders of the academy, as François Dosse so eloquently describes in his *Histoire du structuralisme*.²⁴ Lévi-Strauss is the only philosopher who Pierre Boulez quotes in the classes he gave at Darmstadt in 1963,²⁵ with reference to the notion of structure which was at the heart of the works he chose to conduct or to have performed at the Domaine musical, between 1953 and 1967. The encounter between Webern and Gaucher takes place right in the middle of this cultural effervescence.

Although this is of vital importance as a backdrop to the encounter, the works of Webern which were heard on November 24, 1962 served as *catalysts* in the mind of an artist prepared to receive and transform their impact. Others are more qualified than I to say to what extent the works of his predecessors, Mondrian, Barnett Newman, Pollock and Rothko, had also laid the groundwork. Before hearing Webern, Gaucher was already an avid music listener: As a child, he sang in a church choir;²⁶ after graduating from the École des beaux-arts, he travelled to New York to hear jazz,²⁷ and, at that time, he was fond of Bach and Bartók.²⁸ The titles and the subjects of his first works are deliberately figurative (within reason!): *Paysages* (1958), *Les Crachats de Napoléon* (1960), *Par un beau clair de froid – À Maurice Beaulieu* (1962). In this exhibition, some examples of works of this orientation are on display: *Nocturne* (1960), *Lux* (1961). "Exotic" or Oriental inspiration dominates here: *Sotoba* (1961), *Asagao* (1961), *À Nei-ji-ba* (a Navajo woman's name) (1962), *Sgana* (1962), *Naka* (1962), *Sa* (1962), *Aji* (1963). Of course one also finds the premises of later works: the more abstract themes of *Ligne, Surface, Volume 1 and 2* (1961); the first appearance of a vertical, straight line in *Sgana* (1962), "of great consequence for the future," as Gaucher himself put it.²⁹ The time was ripe for something new. *Sono* (1963), completed after the concert in which he heard pieces by Webern, is considered his first properly formalist work,³⁰ but it is only with the three Hommages à Webern that the artist lays the foundation of his personal style.

I am by no means the first to notice that, from one period to another, Gaucher's comments on these prints are of a remarkable consistency.³¹ Excluding, of course, the inevitable rehashing of the same statements, from one journalist to another, I list all of them here, in order of publication, for the sake of historical documentation:

JAN. 1965: “[Webern’s] technique was to send little darts of sound out into space where they expanded and took on a whole new quality of their own. It gave me the greatest kick I’ve ever had. . . . The motive of my work is to establish a percussive relationship of colour energy-quantity-quality coordinated into rhythmic pulsations.”³²

SEPT.-OCT. 1965: “I wanted to do in prints what he did in music: to develop a visual rhythmic with counter-rhythms established through the percussive effect of colour. Rhythm I consider the strongest essence of life.”³³

JAN. 14, 1989: “It was like sound cells being lobbed into empty space and exploding like firecrackers . . . The experience was profoundly moving.”³⁴

JUN. 1993: “In concert, these pieces were extraordinarily clear and lucid. It was like sound cells projected into space and exploding. That’s it . . . cells being launched into space.”³⁵

APR. 3, 1996: “What I understood was the spatial dimension of Webern, on the level of a synthesis in the writing, but where the synthesis is not arrived at through a reduction of the elements. The reduction of elements does not serve to simplify matters, but rather to make them more complex, which is another thing entirely . . . For me, Webern’s achievement was to have taken a cell and to let it develop in space. It expands in an absolutely natural way, and then, we arrive at the completed result, a work which lasts ten seconds, fifteen seconds, one minute, or however long. But during that moment, there was a sense of fullness so complete that you’re filled with the satisfaction of knowing that he said all that could be said from his initial premise.”³⁶

There are essentially two ideas in these passages: Webern projects sounds into space; the complexity of the works is the result of the working through of a basic initial material. From the point of view of visual equivalence, colour is what creates a counter-structure in opposition to the rhythmic structure created by the shapes. (In his statements from 1965, Gaucher alludes to the role of colour in the prints which were to follow the *Hommages à Webern*,³⁷ since these three works are, as it were, in black and white.)

Even a non-musician can still get an idea of what must have struck Gaucher in 1962 when he looked at the scores of the first piece of the opus 10 (the *Pieces for Orchestra*, heard

Anton Webern
Six Bagatelles for String Quartet,
 op. 9
 Fifth movement
 ©1923—Universal Edition (Vienna)

The image shows a page of musical notation for the fifth movement of Anton Webern's *Six Bagatelles for String Quartet*, op. 9. The page is headed with a large 'V' and the tempo marking 'Äußerst langsam (♩, ca. 40)'. The score is arranged in four systems, each with four staves representing the string quartet. The notation is minimalist, with notes often appearing in isolation. Performance instructions are written above and below the staves, including 'mit Dämpfer' (with mutes), 'pizz.' (pizzicato), 'arco' (arco), and 'am Steg' (on the bridge). Dynamic markings such as 'ppp' (pianississimo) are used throughout. The measures are numbered 1 through 13. The overall aesthetic is one of extreme sparsity and precision.

in Paris) or the first piece of the opus 9 (the *Bagatelles* to which he refers from 1988 onward): These pieces are based on the simplicity of juxtaposed musical events—in general isolated notes—separated by silent spaces and divided up from one instrument to another, in such a way as to avoid two sonic events at the same time. What allows Webern to write in this manner is that he pushes to the extreme the consequences of the principles upon which what is known as serial or dodeca- phonic (i.e., based on a series of twelve distinct notes) music is based: Never repeat a note of the series until the other eleven have been played. In these pieces, the rhythmical organization breaks away totally from the metrical regularity to which tonal music had accustomed us, but one senses that the economy of means is controlled here by rigorous calculation, in which nothing is left to chance. Moreover, Webern would most of the time consign each consecutive note, isolated from those surrounding it, to a different instrument: Instrumental colour is used to individuate each sonic event in all its singularity. Noteworthy also is the brevity of these pieces. The two movements mentioned above clock in at a mere thirty-four and forty-four seconds respectively.³⁸ By inviting the viewer to grasp, at the level of global perception, the sum total of signs contained in the print, in themselves very simple (a square, a stroke, a line), separated by empty space, and never overlapping in such a way as to create interferences, and by using colour, after the Hommages, only to reinforce the specificity of each basic visual element, Gaucher captured, on the level of visual perception, what characterizes the auditory perception of Webern's works: the apprehension of successive pitches which utterly break away from the linear constraints of tonal syntax, and which do not fulfil

FÜNF STÜCKE
für Orchester
I. ANTON WEBERN, Op. 10

Sehr ruhig und zart (Adagio) *Flüster* *pppp* *allegro tempo*

Kl. in B *pppp* *allegro tempo*

Trp. in D m. Dpf. *pppp*

Pos. m. Dpf. *pppp*

Cor. *pp*

Hrt. *pppp*

Obo. *pp*

Sehr ruhig und zart (Adagio) *pp* *pppp* *allegro tempo*

Sob. - Obo. m. Dpf. *pp* *pppp*

Sob. - Br. m. Dpf. *pp* *pppp*

Sob. - Viol. m. Dpf. *pp* *pppp*

pppp *pppp*

Fl. *Flüster* *pppp* *allegro tempo* *rit.*

Kl. in B *pppp*

Trp. in D m. Dpf. *pppp*

Pos. m. Dpf. *pppp*

Cor. *pp* *verlängert*

Hrt. *pppp*

Obo. *pppp*

Sob. - Obo. m. Dpf. *pp* *pppp* *allegro tempo* *rit.*

Sob. - Br. m. Dpf. *pp* *pppp*

Sob. - Viol. m. Dpf. *pp* *pppp*

Anton Webern
Five Pieces for Orchestra, op. 10
First movement
©1923—Universal Edition (Vienna)

any of the expectations to which classical tonality has accustomed us.

But Gaucher emphasizes another point, especially in his statements of 1996: Even if he was not familiar with the technical details underpinning these serial pieces, Gaucher was nevertheless able to hear that their complexity was the result of a minimal basic material treated combinatorially, and this is exactly how he proceeds for his Hommages à Webern (and its derivatives): to deduce each of the three works from a minimal, highly constrained premise (a square, a stroke, a line) and then to make it proliferate across the space of the print.

It is this idea of development and that of the construction of the complex through the multiplication of the simple which led him from a symmetrical to an asymmetrical organization of his works; but at no time did Gaucher state that the relationship of symmetry/asymmetry was derived from Webern's works. What he culled from Webern was the *principle* that allowed him to advance from simple premises to a complex development.³⁹ This is obvious from his remarks to Gaston Roberge in 1996, where, with hindsight, he looks back on his artistic path:

My first mature work. I had finally found what I was looking for. Over the course of the three, I went from symmetry to an asymmetry in which I managed to synthesize all the elements, to bring together rhythm, dynamics, structure, space, duration. And thirty-five years later, they are still as meaningful for me as they were at the

time. They have kept all of their power, their interest, their solidity, their freshness.⁴⁰

It's all there: the opposition between symmetry and asymmetry (and Gaucher could have added the role of the diagonal in the first two Hommages) between the first two Hommages and the last; the feeling of weight set off in a sort of virtual triangle, to the left, in Hommage 2; this density reapplied to the triangle, this time in the top-right corner of Hommage 3. This quest in three stages is characteristic of Gaucher alone, even if the exposure to Webern's works acted as the initial trigger. But I would like to try my luck at an interpretation of the link between his passing from symmetry to asymmetry on the one hand, and music on the other. Before discovering Webern, Gaucher was a regular in jazz clubs, and an admirer of Bach. He was therefore familiar with the metrical and rhythmical regularities, not to say squareness of Western music. What Webern provokes in him is a shock, a revelation which transports him visually. The three Hommages are conceived and presented in sequence; to me they seem to evoke the path from a world of regularity to the exploded universe of Webern, while at the same time remaining ordered and calculated.

Over and above the correspondences between the sound world and the visual world which make possible the synesthesia that is so tangible in his works and his statements, Gaucher was also no doubt sensitive to what could be called the metaphysical dimension present in Webern's work (as with most of his fellow modernists surrounding Schoenberg and those of the Darmstadt "school"): the quest for purity.

I've had enough of this wave of anti-intellectualism. For goodness sake, intelligence is a human capacity. Why should we be ashamed of using our intelligence? We might as well hand painting over to monkeys, for example, since they have emotions too! . . . I wish that people would understand that the story, the anecdote, is finished. As in music, painting is a *pure* language, as opposed to literature.⁴¹

"True art should be a *purely* visual language, just as music is a *purely* auditive language."⁴² Gaucher declares it unambiguously: "I no longer believe in the expressive."⁴³

Beyond Webern

Immediately after the Hommages à Webern, Gaucher came out in 1963 with the *Fugue jaune*. The same play of line-strokes and little squares but, as the title suggests, colour, absent from the Hommages, reappears. *Pli selon pli*, from 1964, uses exactly the same elements, but in a different

arrangement. When confronted with this print at the encounter I spoke about earlier, Pierre Boulez did not recognize himself in this work: “*Pli selon pli* has more curves and doesn’t evoke the straight line at all. That’s closer to my *Structures pour deux pianos*, especially its first piece. It’s a simplified me, with very simple elements.” The piece is in fact an “hommage à Boulez,” as Gaucher explicitly states in Québec City in 1996. He had no doubt been struck, on November 24, 1962, by the creative ties between the works of Webern and the Boulez of the two first *Improvisations sur Mallarmé* (two of the five pieces that form *Pli selon pli*) which were played that evening, whereas Boulez is likely reacting to the work as a whole, whose first and last pieces, *Don* and *Tombeau*, are indeed more “rounded.” In reality, what is at work here is that, starting from the possibilities opened up by the *Webern* prints, Gaucher proceeds to compose variations on the same visual themes. The title *Espace activé* (1964) no longer alludes to music, but Gaucher has made clear⁴⁴ that as of a certain date he deliberately avoided explicit references to music in his titles, even though it remains obvious that it is the Hommages à Webern which acted as the initial trigger; moreover, the work is in continuity with the two which preceded it, using exactly the same format and the same basic visual elements (lines and squares), albeit with blue and green in addition to yellow.

It is not surprising that in the same year, 1964, Gaucher returned to painting, i.e., to colour. The title of the series *Square Dances* (1965) makes ironic allusion to a form of folk art that is well known in Québec. The subject, however, remains formal: In one of them (*Danse carrée*, 1965), for example, a series of lines and little blue squares against a black background settle into a larger square, leaning at a forty-five-degree angle, diamond-shaped. Nevertheless, rhythmically, the musical inspiration is still there, concretely, at the level of what it shares with other dimensions of the human: “I think this painting is extremely human; it deals with the essentials of existence; with rhythm, the central fact of life.”⁴⁵ *Point-contrepoint* (1966), itself expressly composed in homage to Stockhausen, echoes the title of that composer’s *Kontra-Punkte* (1952-1953), played at the Domaine musical on October 31, 1962.⁴⁶ Horizontal lines, embossed and coloured, with large swaths of silence, eschew square elements; Gaucher would continue to explore the paradigm of these new formal configurations in later works. To name but a few, we could mention: *XIV-9-66* (1966), the *Grey on Grey Paintings* (1967-1969) and *Champ vert* (1971). However, in some of these, colour has taken on an importance that was missing from earlier works. Here again, music is the source of this evolution. Up until 1966, Gaucher worked to transpose musical form into visual space; thereafter, he would try to capture its emotional effect as well.

During *Expo 67*, he heard the extraordinary Indian improviser Ali Akbar Khan, with whom he became well acquainted, and to whom he pays tribute in certain works. It is this artist who inspired the *Ragas* series: *Cardinal Raga*, *Blue Raga*, *Alap* (1967-1968).⁴⁷ Anyone who has heard a recording of this artist⁴⁸ can understand the impact that it could have on Gaucher's sensibilities, as much in the *alap*, a certain kind of improvisatory form, slow and unmeasured, typical of northern India, as in passages of a more marked rhythm and intensity. In *Cardinal Raga*, the long lines of *Point-contrepoint* are present, this time rendered in purple, but against a scarlet background. The word "raga" does not only mean an Indian musical mode, but also "emotion," "feeling," "passion"⁴⁹ and derives from the Sanskrit root *ranj* which signifies "to be coloured, to redden."⁵⁰ The red of *Cardinal Raga* permeates the canvas. From this point on, large swaths of colour, organized according to a specific formal structure, infuse the paintings of Gaucher, from *Rouge, bleu, vert* (1971) all the way to *Jaune, bleu & rouge IV* (1999).

It certainly seems, then, that at every point in Gaucher's evolution, musical phenomena inspired his new explorations (lines, points, squares, colours), and that they continued to influence him over the course of many years, even if musical allusions in the titles are no longer present to signal this influence to us, and are in fact deliberately omitted. In reality there is nothing surprising about this since, from the moment a visual artist begins to use discrete units in his vocabulary, analogous in this respect to musical notes, he is bound to discover the same formal operations as those of the contrapuntalist and the serial composer, who are particularly enamoured of these types of operations. What Gaston Roberge says of the *Transitions* of 1967 could just as easily apply, *mutatis mutandis*, to a Bach fugue or to a piece by Schoenberg or Webern: "From the first to the eighth, the plates progress, structurally speaking, from symmetry to total asymmetry, by way of inversions, reversals and mirror effects, and through the exclusive use of lines and shades of grey."⁵¹ The same could be said for the *Inversions* of 1980.

The last work of Gaucher to allude explicitly to music is the paradoxically entitled *Silences* (1996). "More and more," he said in 1969, "I prefer the murmur to the cry, since when it rises up out of the silence, it takes on great dimension and becomes presence."⁵² As with the poet Yves Bonnefoy, "presence" could also be the byword of Yves Gaucher, for whom this perpetual play of shapes has no other purpose than to reveal the reality of Being which transcends its purely material manifestations. But as he nears, without knowing it, the end of his journey, with this print, Gaucher seems to be at once summarizing and taking stock of his artistic trajectory. The symmetry is there in the play of the two ochre strips separated by a grey one, the formal echo of the coloured

bands of *Brun, rouge, orange* of 1975; also, the placement of the two black rectangles on each side of the central rectangle creates a threefold juxtaposition which continues explorations he began with *Pauses* (1993). But asymmetry is also present: One imagines the calculations that Gaucher must have made in order to section each of the two black rectangles with a little diagonal line in such a way as to make the geometric figures thereby created impossible to superimpose, and without having the two lines be parallel. In so doing, Gaucher harks back to the pyramidal form which he used in the *Jericho* series in 1978, which had in turn been inspired by Barnett Newman. But the central rectangle is filled with an element that approaches the figurative: ten masses of uncertain form and never identical which irresistibly bring to mind a Zen rock garden, like those one finds in Kyoto. Gaucher is returning here to the mineral forms of his first period; these are the pre-1963 shapes which we find here, those of *Asago* (1961) or of *À Nei-ji-ba* (1962), those which are explicitly inspired by Japan. Here, transcendental aspirations are present not only in the formal organization but also in what is represented.

In this way, the evolution of Yves Gaucher is, in its general contour and its various modes, absolutely emblematic of the modernist artist, whether visual artist or musician: In the end, he reintroduces lived experience into the purely formal. Stockhausen abandoned the pointillism that he himself had theorized in the 1950s in favour of works of cosmic inspiration. After the great abstract landscapes, Jean-Paul Riopelle took to painting Inuit masks and geese. Novelists returned to narrative after the experiments of the *Nouveau roman*. Maderna and Berio re-established fairly quickly the linearity inherited from Western melody, whether from popular or learned traditions, without going so far as to return to tonality. Boulez, after 1963 and his contact with the great symphony orchestras of the world, restored and deepened his instrumental colour, to the point of re-orchestrating the works of his first period, while at the same time, notably in *Répons*, benefiting from the “melodic” experiments of his Italian colleagues.

The evolution of Yves Gaucher is no different. But even if, little by little, he gave more and more attention to emotion and to a certain form of representation, like the best of his comrades in arms, he never abandoned the fruits of his radical experiments in the *Hommages à Webern*: a material and visual expression, often intense in its exacerbated quest for purity, always founded on a highly exacting formal rigour, which finds, even in its exploration of limits, the very source of its disturbing beauty.⁵³

(Translated by Jonathan Goldman)

- 1 Interview with the author, quoted by Gaston Roberge in *Autour de Yves Gaucher* (Québec City: Éditions Le Loup de Gouttière, 1996), pp. 84-85. (Translation)
- 2 W. K. Wimsatt and M. C. Beardsley, "The Intentional Fallacy," *Philosophy of Art and Aesthetics*, F. A. Tilman and S. M. Cahn (eds.) (New York: Harper and Row, 1946), pp. 657-699.
- 3 Roland Barthes, "The Death of the Author," *Image, Music, Text*, ed. and trans. Stephen Heath (New York: Hill, 1977), pp. 142-148.
- 4 *Lapsus calami?* Is this a confusion between Berlioz and Boulez, whose name follows immediately? Romantic music does not seem to be one of the cultural or emotional references of the artist, and I have not found any work by Gaucher or text by one of his critics which suggests a link with the works of Hector Berlioz.
- 5 Roald Nasgaard, *Yves Gaucher: A Fifteen-Year Perspective = Une perspective de quinze ans 1963-1978*, ([Toronto]: Art Gallery of Ontario, 1979), pp. 25-26.
- 6 Quoted by Ted Ferguson, in "Op Art: The Fashion That Fools the Eye," *Maclean's*, vol. 78, no. 8, (Apr. 17, 1965), p. 65.
- 7 "Yves Gaucher," interview with May Ebbitt Cutler, *Canadian Art*, vol. 22, no. 4, (Sept./Oct. 1965), p. 28.
- 8 Anne Brodzky, "Notice Also Silence Sounds: The New Work of Yves Gaucher," *Artscanada*, vol. 25, no. 2, issue no. 118/119, (June 1968), pp. 21-23 (on the occasion of the series of eight lithographs *Transitions*).
- 9 James D. Campbell, *The Asymmetric Vision. Philosophical Intuition and Original Experience in the Art of Yves Gaucher* (Regina: Mackenzie Art Gallery, 1989), p. 32.
- 10 Videotaped interview from 1974 with Christopher Youngs, cited by Roald Nasgaard, in *Yves Gaucher: A Fifteen-Year Perspective*, p. 35.
- 11 Entitled "De Webern aux Hommages à Webern," a talk which took place with the three Hommages à Webern on stage at the *Rencontre entre arts visuels et musique* as part of a substantial retrospective exhibition of prints from Québec. Following this, the composer François Morel discussed Webern's contribution to music in general terms, which led into a dialogue between the painter and the musician.
- 12 The archives of the *Semaines musicales internationales de Paris*, stored at the music department of the Bibliothèque nationale de France, reveal that they were produced in collaboration with the Conseil international de la musique and the Radiodiffusion-télévision française, with the support of the Chambre syndicale des organisateurs de concerts de France. Pierre Boulez did not conduct any of these concerts. There is likely a confusion here between the *Semaines* and the concerts of the Domaine musical, which celebrated its tenth anniversary that year. The exact arrival and departure dates of Gaucher in Paris are unknown. Noteworthy is the fact that Pierre Boulez conducted Webern's opus 10, 22, 24 and 27 at a Domaine musical concert on April 4, 1962. Gaucher might also have seen Boulez conduct the same ensemble at concerts on October 31 and December 12, 1962, as well as on February 13, 1963, if he was still in Paris, but no works by Webern were on the programs of these concerts. He was probably present at the October 31, 1962 concert, in which Boulez conducted Stockhausen's *Kontra-Punkte*. This piece would serve as inspiration for the title of his 1965 print *Point-contrepoint*, which he himself described, in 1996, as an "hommage à Stockhausen" (cf. talk by Yves Gaucher, "From Webern to the Hommages à Webern," p. 211 in this volume). For the programs of the Domaine musical, cf. Sophie Galaise, *Les écrits et la carrière de Pierre Boulez : catalogue et chronologie*, Université de Montréal, 2003.
- 13 Based on an interview dating from December 1988. See James D. Campbell, *The Asymmetric Vision*, pp. 32 and 104, note 22.
- 14 Michèle Grandbois, *L'art québécois de l'estampe, 1945-1990* (Québec City: Musée du Québec, 1996), pp. 94 and 121.
- 15 The *Semaines musicales internationales de Paris* took place in 1962, from October 25 to November 29. On November 29, Jacques Longchamps published a critique in *Le Monde* of the November 24 concert. I wish to express my gratitude to Martine Rhéaume, who consulted the newspapers from that period, and Leiling Chang Mellis, who searched the archives of the *Semaines musicales internationales de Paris* at the music department of the Bibliothèque nationale de France, in Paris.
- 16 Joan Lowndes, "Gaucher. Metaphor for Contemporary Music," *The Province* [Vancouver], May 2, 1969, p. 13; catalogue of a Gaucher exhibition presented at the Vancouver Art Gallery (April 23-May 18, 1969), the Edmonton Art Gallery (May 29-June 29, 1969) and the Whitechapel Art Gallery, London (December 9, 1969-January 11, 1970).
- 17 See the talk by Yves Gaucher "From Webern to the Hommages à Webern," p. 211 in this volume.
- 18 Boulez published two recordings of the complete works of Webern. The first appeared in 1978 on CBS Masterworks (79402) on four LPs. The second, on six CDs, was published progressively by Deutsche Grammophon, between 1995 and 2000, at which time the six discs were published together as a boxed set (457 637-2). At the time of Gaucher's talk in Québec City, he could have heard CD 1, which contains the orchestral version of opus 5, and CD 5, which includes the string quartet version of the same piece, as well as the *Bagatelles*, which were both published in 1995. However, as we have seen, Gaucher's first mention of these two works dates back to 1988.

- 19 Preface by Earle Brown to his *Folio and Four Systems* (1952), cited by William Bland, in "Earle Brown," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie (London: Macmillan Publishers, 1980), vol. III, p. 342.
- 20 David Silcox, "Yves Gaucher," *Studio International*, vol. 177, no. 908, (Feb. 1969), p. 76; Michel Martin, "Yves Gaucher. Récurrences," *Yves Gaucher : récurrences* (Québec City: Musée du Québec, 1999), p. 14. It is worth noting that the night before the November 24, 1962 concert which I mentioned above, Friedrich Cerha conducted another concert with Die Reihe in which a work by Brown was played (advertisement in *Le Monde* on November 24, 1962, p. 13), but for which it was impossible to find the detailed program notes.
- 21 Cf. for example Paul Griffiths, *Modern Music and After. Directions since 1945* (Oxford: Oxford University Press, 1995), p. 96, and Dujka Smoje, "L'audible et l'inaudible," *Musiques. Une Encyclopédie pour le XXI^e siècle*, ed. J.-J. Nattiez, vol. I, *Musiques du XX^e siècle* (Arles: Actes Sud/ Cité de la musique, 2003), p. 308.
- 22 As François Morel pointed out in their conversation on April 3, 1996 (cf. supra), Pierre Boulez, when he conducted Webern, scattered the musicians along the entire surface of the stage, instead of grouping them together, in order to impress the spatial dimension of the Webernian style upon the listener.
- 23 Michèle Grandbois, *L'art québécois de l'estampe*, p. 95. [Translation]
- 24 François Dosse, *Histoire du structuralisme. I- Le champ du signe, 1945-1966* (Paris: Éditions La découverte, 1991), pp. 217-250.
- 25 Pierre Boulez, *Boulez on Music Today*, trans. Susan Bradshaw and Richard Rodney Bennett (London: Faber, 1975), p. 32.
- 26 Christopher Salvesen, "Greys," *The Listener*, vol. 302, no. 2116 (Oct. 16, 1969).
- 27 Gaston Roberge, *Autour de Yves Gaucher*, p. 14.
- 28 Paul Martin, "Avec ses cuivres martelés, Yves Gaucher donne une troisième dimension à la gravure," *Le Nouveau Journal*, Nov. 25, 1961, p. 11.
- 29 "Lourde de conséquences," in Gaston Roberge, *Autour de Yves Gaucher*, p. 42.
- 30 Ibid, p. 50.
- 31 James D. Campbell, *The Asymmetric Vision*, p. 35.
- 32 Helen Rochester, "Music Inspires Artist," *The Montreal Star*, Jan. 12, 1965; interview on the occasion of an exhibition of contemporary Canadian art at the Montreal Museum of Fine Arts in 1965.
- 33 May Ebbitt Cutler, "Yves Gaucher" (interview), *Canadian Art*, vol. 22, no. 4 (Sept./Oct. 1965), p. 28.
- 34 James D. Campbell, *The Asymmetric Vision*, p. 30; conversation with the artist.
- 35 Michèle Grandbois, *L'art québécois de l'estampe*.
- 36 Informal talk given on April 3, 1996 at the Musée du Québec. See p. 211 in this volume, "From Webern to the Hommages à Webern."
- 37 In particular *Fugue jaune* (1963), *Pli selon pli* (1964) and *Espace activé* (1964).
- 38 Webern's works are probably the shortest pieces in the history of music. The entire opus 10 lasts, in Boulez's second version, 4' 36", and its constituent movements last 44", 39", 1' 48", 29" and 56" respectively. Opus 9 lasts all of 3' 59" and its movements, 3", 27", 22", 50", 1' 14" and 32".
- 39 In this respect, the nature of the relationship between the sonic and the visual in Gaucher's work is not dissimilar to Boulez's stance, when the composer follows the reverse route and comments on Paul Klee. Cf. Pierre Boulez, *Le Pays fertile* (Paris: Gallimard, 1989).
- 40 Gaston Roberge, *Autour de Yves Gaucher*, p. 56; my emphasis.
- 41 Claude Jasmin, "Yves Gaucher : 'L'expressif, je n'y crois plus,'" *La Presse*, May 1, 1965; my emphasis; [Translation]
- 42 Raymond Heard, "Yves Gaucher: The Energy of Colour," *The Montreal Star*, Nov. 7, 1964; my emphasis.
- 43 Claude Jasmin, "Yves Gaucher : 'L'expressif, je n'y crois plus.'"
- 44 See "From Webern to the Hommages à Webern," p. 211 in this volume.
- 45 Rea Montbizon, "Dances carrées by Yves Gaucher," *The Gazette*, Apr. 24, 1965.
- 46 See note 12. Gaucher's contact with Luigi Nono and Karlheinz Stockhausen is noted by Anne Brodzky, "Notice Also Silence Sounds," p. 21.
- 47 Robert Ayre, "Yves Gaucher's Optical 'Ragas,'" *The Montreal Star*, May 16, 1967.
- 48 For example, *Ali Akbar Khan*, All India Radio Archival Release vol. III, T-Series, SICCD 105.
- 49 Harold Powers, "Mode," *The New Grove Dictionary*, vol. XVI, p. 837.
- 50 Harold Powers and Richard Widdess, "III.2. Raga," in "India," *The New Grove Dictionary of Music Online*, ed. L. Macy (Accessed July 10, 2003) <http://www.grovemusic.com>
- 51 Gaston Roberge, *Autour de Yves Gaucher*, p. 68.
- 52 Normand Thériault, "Gaucher : prélude à une exposition," *La Presse*, Jan. 4, 1969. [Translation]

53 As a musicologist, I have not attempted here to play the art historian. I would like extend my warmest thanks to Sandra Grant Marchand and Nathalie Garneau, who assembled an impressive amount of documentation in view of this essay, without which I would have been unable to interpret musically the work of Yves Gaucher.

Jean-Jacques Nattiez is a professor of musicology at the Faculty of Music of the Université de Montréal. Considered a pioneer as well as an active practitioner of the field of musical semiology, he has conducted empirical research on Wagner, Boulez, the relationship between music and literature as well as the music of the Inuit and of the Baganda. Author of more than ten books, including *Proust as Musician* (Cambridge University Press, 1989), *Music and Discourse* (Princeton University Press, 1990), *Wagner androgyné* (Princeton University Press, 1993), *La musique, la recherche et la vie* (Leméac, 1999) and a novel, *Opera* (Leméac, 1997). He is currently General Director of the encyclopedia *Musiques, une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, in five volumes, published concurrently in French by Actes Sud and in Italian by Einaudi.

**FROM WEBERN
TO THE HOMMAGES À WEBERN¹**

Yves Gaucher

I was asked to speak about Webern, specifically about the circumstances which led to my acquaintance with his work. I owe it to François Morel who, in 1961, brought me the complete works of Webern, conducted by Robert Craft on LPs, in exchange for ... some jazz records that I lent him! "One discovery deserves another," he said to me. He was right, except that the Craft version was not very good, especially when you compare it with the other recording of Webern's complete works, the one conducted by Pierre Boulez, which is now available, and which is absolutely astonishing.² I listened, I liked, but I had some reservations. I found it a little cold, a little arid, a trifle stiff, but the stiffness wasn't coming from Webern, it was coming from Craft. The next year, I was in Paris, thanks to a grant from the Canada Council, and as part of the *Semaine musicale de Paris*, which was directed by Boulez at that time, there was a German group called Die Reihe that gave a concert of, among other things, the *Six Bagatelles* and the opus 5 of Webern.³ I decided to attend, and it was there that I finally understood.

I didn't understand the nature of the writing, because it was far too complex for me. I didn't understand just what sort of revolution he was trying to accomplish, but I understood the music. I understood then and there that in a certain sense he had changed my life. I understood that he had changed the way I listened to music and also my way of seeing. What I understood was the spatial dimension of Webern, on the level of a synthesis in the writing, but where the synthesis is not arrived at through a reduction of the elements. The reduction of elements does not serve to simplify matters, but rather to make them more complex, which is another thing entirely. I understood the meaning of Josef Albers' saying: "Less is more and more is less." I was completely astounded. I also understood at that point that my way of seeing things would be greatly transformed; my way of understanding space, of understanding a way of seeing. For me, Webern's achievement was to have taken a cell and to have let it develop in space. It expands in an absolutely natural way, and then, you get to the completed result, a work which lasts ten seconds, fifteen seconds, one minute, or however long. But during that moment, there was a sense of fullness so

complete that one was filled with the satisfaction of knowing that he said all that could be said from his initial premise. It was then that I understood that artifice was no longer for me. I understood, and I say this for the benefit of those who have seen other works of mine in this exhibition, in which there is a lot of texture, I understood that all that was unnecessary. I understood that artistic sensibility does not necessarily come from the nervous gesture. Nervousness is not the same thing as sensibility, because the latter goes beyond that. I therefore understood many things, but I was incapable of expressing them at that moment.

When I returned from Paris, I got back to work in my studio, and I made other works which derived from what I had been doing previously, but in a more purified form, to such an extent that I had some patrons at that time buying my pieces because they were, quote-unquote, "lyrical." The shapes were freer, but my goal was precisely to show that free forms were not necessarily more expressive, and that as in any composed work, its location within a context was perhaps responsible for its sensorial impact. And this is what I wanted to demonstrate from that point forward. My works became more and more purified, the shapes lost their mineral forms and acquired function rather than enunciating some kind of discourse. What was important for me was to arrive at the very essence of the work. I realized also that when you listen to a Bach fugue, you don't hear a dialogue, you don't hear a narrative, you hear a resolutely abstract proposition and this is the way it was meant to be, a *structure* which plays itself out in time. And for me, a visual work could also take place in time. I had read John Dewey, the American philosopher, who, among other things, had said: "Each medium in art speaks a language which may not be translated into any other without loss of meaning." I realized too that, for me, the point was not to illustrate Webern's work, the music that was already there, but rather to use it as an experience, in my own language, in order to arrive not at an equivalence, but at something which is equally profound, and that is not at all the same thing.

That's a point which has often been misinterpreted. I remember when, in 1969, in London at the Whitechapel Art Gallery, I exhibited other works that came after the *Webern* series: *Fugue jaune*, *Pli selon pli*, a homage to Boulez, *Point-contrepoint*, a homage to Stockhausen . . .⁴ A critic wrote that I didn't understand the first thing about fugues! All I was trying to do was to say how much I admired Bach's *Art of the Fugue*. At that point I said to myself, "I can't take this anymore." So for the next print, I decided to call it simply *Espace activé*.⁵ No one really knew what that meant, myself included. I realized that this parallel that I was making with music, no one else could interpret it the same way. So I decided simply to stop giving musical titles to my works, because people were interpreting my intentions in the wrong way. For me, the *Webern* prints were never meant as an illustration of Webern. What happened was that, after several months of work,

I felt that the evolution of my work had passed from one point to another, and that this point was very important for me. These were the first examples of my mature work, and I still consider them as such today, even if thirty-three years have gone by since then. My earlier works had received recognition in many places, but for me it was nevertheless juvenilia influenced by all sorts of external things, whereas the *Webern* series marked for me the first time that I had succeeded in making a personal contribution. People in the milieu got it all wrong, and still do to this day. We see that Webern and his successors have left an absolutely incredible legacy, inspiring hundreds of people, but that's not the important thing. What is important to me is what Webern brought to music, and what he brought me. I made the *Hommages à Webern* in order to thank Webern for what he had given me, to say how much I was grateful for the fact that those works exist. He succeeded in opening not only my ears, but my eyes as well, and I think that's a wonderful thing.

From that moment on, I also developed certain premises about rhythm, and the philosopher John Dewey also suggested an analysis of rhythm. He said that, when Africans danced to the sounds of a bongo drum, the drum established a certain number of beats per minute, and that the dancers managed to bring their own heart rates to the same beat as that of the drums. It was at that point that the dancers could fall into a state of trance, and could then be capable of some absolutely surprising things. I asked myself: "If music can do that, why can't painting?" It can't be done in painting in as direct a manner as in music, because music, as we all know, penetrates us directly through the body's pores. Painting can, too, but less consciously. It had to be done in a different way, so I decided to do a lot of work on the rhythmic organization of a picture. So the work is no longer fixed, it plays itself out in time. The real time of a work is the time that a person spends in front of it, engaging it in a dialogue. For me, that is the real duration of a work of art. Since then, I have developed extensively this sense of rhythm, of duration. For me, rhythm is a dimension of life. As with music, it became important for me that painting also be felt in a physical way. When you stand in front of a small picture, you look at it visually; if you stand in front of a larger piece, you have a different experience altogether: a physical experience. It is through the body that we feel its colours, its contradictions, its juxtapositions with other ones, and not only visually. For me, this also comes from music, and this is why I have made lots of parallels between music and my work, that people haven't noticed. It's better that way, because music has slowly insinuated itself into me, and its influence lasts longer.

I also played with the succession and the juxtaposition of my works in time. There was a fourth *Hommage à Webern*, but you won't ever get to see it, because it was unnecessary.⁶ You should never go beyond what you have to say. In my *Hommages*, I was trying, from one print to the next, to pass from a symmetrical premise to an asymmetrical one. The structure of the first print

is absolutely symmetrical; in the second, I take certain liberties, and the third is completely crazy. That's one of the key principles that I've followed in my work since the era of the *Webern* series. I realized that before I could take liberties with respect to a problematic, I had to first understand it in its simplest formulation, which in this case was the premise of symmetry. Once you understand this symmetry, you are free to take liberties with respect to it; this is what allows one to take on asymmetry in what follows, which is an infinitely more complex proposition.

For me, it has always been important to be able to take liberties with respect to a problem. But you have first to identify the problem, understand it, study it, know its precise limits, because breaking rules without knowing them is completely meaningless. Meaning emerges when you are capable of rule-breaking, but for that you have first to master and assimilate the rules. From there, there's no turning back or changing course. You must continue. I want to know how far I can go, right to the end of the work and of its possibilities, and right to the end of myself.

(Translated by Jonathan Goldman)

- 1 Edited version, by Martine Rhéaume and Jean-Jacques Nattiez, of a talk given by Yves Gaucher on April 3, 1996, as part of the *Rencontre entre arts visuels et musique* organized at the Musée de Québec, in connection with a large retrospective of printmaking in Québec. We would like to extend our warmest thanks to Michèle Grandbois, organizer of the event, with whose kind permission this text is reproduced here.
- 2 On the recordings of Webern by Boulez, see J.-J. Nattiez, "Gaucher/Webern: The Jolt," note 18, in this volume.
- 3 For a clarification of the links between Gaucher and Webern, see the essay by J.-J. Nattiez, "Gaucher/Webern: The Jolt," cited in the previous note.
- 4 The first two works are from 1963, the third from 1965. See Gaston Roberge, *Autour de Yves Gaucher* (Québec City: Éditions Le Loup de Gouttière, 1996), pp. 61, 63, 66.
- 5 Gaston Roberge (*ibid.*, p. 65) gives 1964 as the date of *Espace activé*. Yves Gaucher's remark, if not caused by a simple memory lapse, gives the impression that *Point-contrepoint* preceded *Espace activé*, or that the artist changed its title after 1969.
- 6 In point of fact, a reproduction of this print was published, apparently with the authorization of the artist; see Gaston Roberge, *ibid.*, p. 58. It is noted there that the work had never been put up for sale.

**THE ENIGMA OF AN IMPROBABLE EXCHANGE:
YVES GAUCHER AND CONCEPTUAL ART**

David Tomas

Words that carry the news of a death incorporate the unnameable and voice the unspeakable as they displace a being, in the space of a few letters or a short modulated burst of breath, beyond the imagination's reach. A voice is silenced, a line of communication is severed and, with it, the tensions between individuals, viewpoints, historical moments, traditions and periods.

In an artist's case, the news of a death briefly crystallizes a body of work by bringing it into momentary focus, before its elements fade from view as they are absorbed or reabsorbed by collective cultural archives like the museum. But the news can also force one to revisit the past in ways that do not necessarily relate to the activities of the curator, archivist, historian or biographer. For there are voyages that cannot be recorded through the homogeneity and linearity of a historical or autobiographical narrative, and their itineraries might also lie outside the partial, disjointed and undisciplined, often wily, influence of the anecdote. Eccentric historical conjunctions, unforeseen correspondences, and imperceptible—even improbable—connections can break through the undisturbed topography of memories in the wake of a death as the mind brings to the surface the memoranda of a long-standing, if intermittent, friendship.

Yves Gaucher's sudden death and the mode of the news's transmission—it entered my ear by way of a telephone message—drew my attention to an intergenerational tension that had always existed between us even though it had lost its tenor over the years. An unexpected telephone message had revitalized it, although it was almost immediately exhausted as the words that had brought it to life quickly dissipated in the shock of the moment. However, a peculiar resonance lingered on in the imagination with the irritating insistence of a well-formed question that loitered in the absence of an adequate answer. Finally, after many months, I managed to isolate the phantom question that had imposed itself in such an unsolicited and insistent way. What is it in a pictorial practice that places it in the forefront of one's historical consciousness and that insists on its pertinence and actuality when its frame of reference might not belong to one's own time? This is the key question that I have inherited from my long-standing appreciation of the man and his works;

and this is the question that animated the intergenerational tension that resonated in the wake of that telephone message.

Despite Yves' disappearance, his work's continued pertinence to an artist whose own work bears little resemblance to his raises the question of how one can account for the relevance and value of works of art from other periods, traditions and filiations, especially when they cannot be accounted for through notions of compatibility, influence or shared pictorial ideologies. Although this question appears in many ways to be conventional, since it might easily be answered through a recourse to notions of quality, skill and virtuosity, or through more nebulous references to essences or universality, these words do not capture the question's implications, its historical urgency, and its sociological and aesthetic significance.

Yves Gaucher was the first senior Canadian artist that I met when I returned to Montréal, in 1972, to study at Concordia University. He was a painter whose work was rooted in a specific tradition and history that was of little interest to a young artist whose ideas were being nurtured and tested by conceptual art and experimental film. But Yves produced some of the most cerebral and intelligent, yet sensually articulate, paintings of his generation. In the best of these works he achieved a finely tuned balance between colour and form that signifies just beyond the reach of language. For an artist of my generation, background and interests, this represents a significant pictorial achievement: to produce a work that allows one to look, to see and to understand just beyond what one is capable of describing in words. In this sense, Yves' work brings to mind Robert Barry's language-based invisible pieces, especially those—such as "Something which can never be any specific thing" (1969) or "Something which is very near in place and time, but not yet known to me" (1969-1971) that turn inside out the relationship between experiential reality and language as mode of representation.

Since this connection is not obvious or even necessarily legitimate, how can one account for its possibility? The answer lies in the tension I noted and its origins in the early 1970s when radical movements and positions brushed up against each other in such a way as to draw out improbable resonances between apparently incompatible practices. Gaucher and Barry, paint and words, something that is retinal yet intangible and something that is proximate yet indefinable. At a given moment and under special circumstances, one could imagine a crossover between the two radically different practices that Gaucher and Barry pursued.

As words were not his chosen medium, Yves Gaucher might have moved in a parallel yet reverse direction. That is, he might have turned inside out the relationship between the

experiential dimensions of a specific kind of pictorial space and the propositional capacity of an extremely coherent and compact visual statement.

How does one describe that “something” that can only be rendered through a painterly medium that has been filtered through a meticulously purified economy of means? How is one to account for a meaning that cannot be put into words but that is nevertheless the coherent product of a highly refined, visually articulated mode of reasoning? How is it that a visual work can speak the unspeakable and thus pose a direct challenge to our capacity to articulate ideas and categorize visual data through verbal language? These are the kinds of questions that we can inherit from an engagement with one of Yves Gaucher’s paintings. However, as Barry’s invisible works suggest, the relationships and tensions between the experiential dimensions of the visual organization of sense data and the propositional capacity of extremely coherent and compact visual statements were also addressed by some of the early practitioners of conceptual art who had rejected the conventional supports (with the exception of paper) and artisanal methods of all previous practices of fine art.

Conceptual artists such as Barry, Douglas Huebler, Lawrence Weiner and Joseph Kosuth developed art practices that were vehiculated by contemporary reproductive technologies such as the camera, the photocopy machine and the typewriter; and through the medium of the photograph, the photocopy, the Photostat, and the printed word. Because these practices raised questions about content, presentation and location, they challenged conventional pictorial practices and their well-developed modes of display. For a brief moment in 1968-1969, the artwork and the exhibition space were effectively fused with the exhibition catalogue. This fusion of means and ends appears to have taken place well beyond the interests and explorations of a painter like Yves Gaucher, and, as a consequence, his work was perhaps considered to belong to another era in the early 1970s.

However, the fact that Yves Gaucher’s work should bring to mind some of Robert Barry’s early artworks testifies to its extraordinary transversal powers. By this I mean that the best of his works raise questions not only about the nature of pictorial space and the signifying practices of a painterly art, but they also raise questions about the nature and limits of the conceptual operations of the mind in relation to the practices of the hand and eye. Obviously, these questions are not of the same order as those the conceptual artists had raised in the late 1960s, since their interests were often motivated by an outright rejection of the painting’s formal autonomy and its authority as the measure of an aesthetic experience. In this sense, Yves Gaucher’s paintings and

prints do not participate in the redefinition of the artwork that was undertaken by conceptual artists. But his work certainly shares some of their preoccupations. In particular, it opens the way to imagining a relationship between the operations of the mind and the knowledge of the senses, even though this relationship was articulated within a practice that was considered to be physically limited in terms of its medium and material support. However, it is through this conventional relationship that one is confronted with a question that would have interested Barry: How is it that a mind, through the operations of the eye and hand, can create something that can exist beyond the mind's reach? This is the mark of a significant achievement, because the works Yves Gaucher produced not only present themselves as the products of a mind that has reached a fine point of balance with the epistemological capacities of a given visual language, but they suggest, *in the same register*, relationships between other kinds of works that are both rich and startling.

Finally, it is to Yves' credit that his work does not negotiate a common ground with the spectator. On the contrary, it respects the spectator's intelligence by demanding that he or she should acknowledge the potential intransigence of a work that is resolutely *present* on its own terms. Yves Gaucher's work does more, however, since it also proposes that these terms should exist beyond the reach of words.¹ Thus, through its demands on the spectator, Yves' work can often raise that difficult and yet necessary question of the limits of one's own knowledge and capacity to know while suggesting that it is always possible to know and yet not to understand, should one leave words behind and, instead, choose to extrude one's consciousness to the tips of the rods and cones of one's eyes. From this point of view, it shares an "attitude" toward the work of the artist and the question of the spectator that is similar to the attitudes of many of the conceptual artists of the late 1960s and early 1970s. In 1969, Robert Barry succinctly captured this attitude when he noted:

The artist *making* his work of art is entirely different from the artist *presenting* his work of art. And art for me is making art, myself. And if in the process of my making art it involves things which are invisible, which you can't see, which I can't see, or which are imperceptible, which we can't perceive through our senses, then that's just the way it has to be.²

Perhaps Roland Barthes captured the sense of the unique paradox associated with this position when he dreamed, in another context, of the potential to know "a foreign (alien) language and yet not to understand it. . . ."³

As previously noted, Yves Gaucher's paintings operate in the realm of the retinal, and yet they raise questions that are not outside the purview of a conceptual artist like Barry, and this is why a connection between the two is so interesting.

There is perhaps also more to the paradox of Yves Gaucher's paintings and their curious and enigmatic relationship with conceptual art. Since there are no direct filiations between the two, other than the painterly backgrounds of a number of conceptual artists,⁴ this relationship might simply be contingent on spatial and temporal proximity in the sense that it is the product of a unique and unintentional meeting of two ways of working that cohabit a common frame of reference at a particular moment.

Such a chance meeting would allow one to draw out certain characteristics of a body of work that might remain invisible under other circumstances. Of course, the contact cannot take place in a vacuum—it will be mediated, as it was with the accidental meeting of Yves Gaucher and Robert Barry which took place in the mid-1970s, in the mind of a young artist who was busy exchanging ideas with Yves Gaucher while exploring the actuality, artistic pertinence, and operational and epistemological limitations of conceptual art. But this meeting's significance and its implications would have remained dormant had it not been resurrected by a fateful telephone call.

It is as if the telephone message's dematerialized status—its separation of body and voice—has drawn my attention to a particular relationship which one can have with Yves Gaucher's work that is a product of a singular historical moment: a sort of rare juncture where two antithetical traditions can meet in a kind of innocent inquisitiveness and delicate, ludic probing without ever losing sight of the underlying stakes associated with that contact. This juncture and the exchange it can facilitate are the conditions of existence for the kind of intellectual and ideological tensions that artists of different generations sense through their discussions, debates and disputes about art. This was the tension that was briefly resurrected by the news of Yves' death.

The words that carry the news of a death embody the unnameable and voice the unspeakable as they displace a being, in the space of a few letters or a short burst of modulated breath, beyond the imagination's reach. Is it not possible that these words also operated in the register of conceptual art? Barry projected his spectators into the realm of the invisible. This is what attracted me to his work in the first place. In contrast, Gaucher proposed, through his actions, works and attitude, a resolutely cerebral and tenaciously visual form of art practice. Nevertheless, there was no paradox in the apparent (in)compatibility between these positions in the mind of a

young artist. Barry himself pointed to the possibility of a highly enigmatic and improbable relationship that might exist between art forms when he embraced conceptual art's exceptionally democratic possibilities without, however, abandoning its critical and experimental agendas:

I am using art to draw attention to something. I much rather use the word "something" or "thing" or "What I do" than the word "art." If I call something "art," I am using the expression instead of saying "Look at this."⁵

Later, Barry replied to a question about his work's relationship "to the whole spectrum of contemporary art":

I feel that it fits quite comfortably. Is there something that is not art? I must admit in my own mind, it's not really outside the stream, but in the riverbed together with the rest of the water.⁶

Barry seems to have been exceptionally sensitive to the relative nature of the artwork—to its continued relevance beyond its immediate context of production and display.⁷

Earlier I noted, in connection with the telephone message of Yves' death, that it was the sudden release of a tension associated with a line of intergenerational communication which continued to resonate with the peculiar insistence of a well-formed question that loitered in the absence of an adequate answer. Why was this insistence so persistent? What was there in the dematerialized verbal status of a telephone message and the non-verbal, refined materiality of a particular painter's practice that ruptured under the pressure of a sudden vacuum, and raised questions about the nature of a body of work and its pertinence to other kinds of non-painterly practices? I have suggested that an answer lies with Barry and his invisible pieces: Electromagnetic transmission brought me the news of Yves Gaucher's death; it resurrected a tension that was rooted in the memories of a particular period in time that was defined by a juncture between radically different kinds of art practices and movements, and it also resurrected Yves Gaucher's enigmatic relationship to Robert Barry. The correspondences are less arbitrary and perhaps even more ironic than one might think: Barry's chosen medium in the late 1960s and early 1970s was the electromagnetic spectrum, and, in this context, he was also exploring telepathy as an art medium.

But there is also another answer. The resonance produced by this tension's release has raised questions that lead elsewhere, to another type of history that is the product of conflicting traditions and viewpoints as expressed through evanescent exchanges that take place

within the art world's common, if implicit, frame of reference. This history is triggered by death in the sense that its form emerges through the violent shock of a presence's dissipation in the vacuum carried by the transmission of words under the guise of news. For it is in their wake that a person's physical presence fades. Conversely, though, it is also in their aftermath that a person's actions and works can gain in relevance beyond the threshold of their immediate visibility and historical importance. This gain is not the product of the assessment of a life's work and of its placement in a correct historical context and frame of reference. It has to do with the question of how practitioners and practices interact and intersect, and how they are able to maintain their relevance beyond the immediate context of competing careers, ideologies and technologies of representation. This is also one of the great enigmas of art and its objects. In contrast to the scientific or technical object, the art object can remain intransigently contemporary in many unforeseen ways.

- 1 Curiously, Barry's invisible works also operate in a similar way but in an opposite manner. In his case, a work—a sentence—like "During the Exhibition I will try to communicate telepathically a work of art, the nature of which is a series of thoughts that are not applicable to language or image" (1969) can point to the existence of a zone of experience *on the other side* of the mind's social, cultural and sensory frontiers.
- 2 Robert Barry, May 30, 1969, in Alexander Alberro and Patricia Norvell, *Recording Conceptual Art* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2001), p. 87
- 3 Roland Barthes, *Empire of Signs*, trans. by Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1982), p. 6.
- 4 Barry's position is interesting and informative in this respect because he began as a painter who was interested in formal questions associated with the painting's *physical* boundaries and environmental context. He then chose to work beyond the realm of the visible and, consequently, his work raises questions not only about the status of the artwork but also about its existence in the realm of the visible.
- 5 Ursula Meyer, *Conceptual Art* (New York: E. P. Dutton, 1972), pp. 39-40.
- 6 *Ibid.*, p. 41
- 7 See, for example, the following remarkable comment: "Well, instead of choosing oil paint, I chose something else. It's also a question of what *not* to deal with. . . . I deal with space and time, but I deal with space and time in a different way than Alexander Calder deals with space and time. . . ." (Alberro and Norvell, *Recording Conceptual Art*, p. 99).

David Tomas is an artist and writer. He has exhibited internationally and has held visiting research and teaching fellowships at CalArts, Goldsmiths College, London, and the National Gallery of Canada. Tomas is the author of three books: *Transcultural Space and Transcultural Beings*, an Internet book entitled *The Encoded Eye, the Archive, and its Engine House*, and *DUCTION* (co-authored with Michèle Thériault). His latest books *A Blinding Flash of Light: Photography Between Disciplines* and *Microhistories of the Transhuman* will be published later this year and early next year.



Gaucher at the École des beaux-arts
in Montréal, about 1954-1955.

CHRONOLOGY

Martine Perreault

*We don't really change, we just become
ourselves, but more so all the time.¹*

—YVES GAUCHER

This chronology records the highlights in Yves Gaucher's artistic career. It is compiled from sources listed in the artist's biobibliography, which may be consulted at the Musée d'art contemporain de Montréal Media Centre website (<http://media.macm.org>), and from our recent conversations with Germaine Gaucher. Works cited in the text that are reproduced in the catalogue are accompanied by their catalogue number. An asterisk (*) indicates a travelling exhibition.

1934 Yves Gaucher is born on January 3 in Montréal. The sixth in a family of eight, he grows up in a “musical home” in which every member plays an instrument in a “somewhat competitive” spirit. His mother, Laure Élie, gives him his first music lessons.² His father, Tancrède Gaucher, is a pharmacist and optician.

About 1948 Attends Collège Brébeuf, from which he is soon expelled for drawing “immoral pictures”³—in fact, he is copying figures from Greek and Egyptian art seen in his classical studies textbook and encyclopaedias.

About 1950 As an employee of Canadian Pacific Steamship Line, works in the company's Montréal and Halifax offices.

1951 At the age of seventeen, gives up his studies—and his parents give up their desire to see him take over the drugstore . . . Plays in jazz bands at night, and works in the offices of Imperial Oil during the day. Draws and paints in watercolours. When he goes to show his drawings to Arthur Lismer, the Group of Seven artist then teaching at the School of Art and Design of the Montreal Museum of Fine Arts, Lismer tells him that if he is “serious about his art” he should “quit his job and study full time.”⁴

1954 Enrols at the École des beaux-arts in Montréal after briefly attending the Montreal Museum of Fine Arts' School of Art and Design. He is now twenty, barely two years older than his classmates. The Automatists and Plasticiens are already debating their aesthetic positions. Around 1955-1956, Gaucher organizes a few jazz sessions at Galerie L'Actuelle (co-founded and run by Guido Molinari).



Gaucher playing the vibraphone,
about 1951-1952.

Later he will recall that he “wasn’t impressed with the kind of work he saw there,” as he “wasn’t then thinking seriously about that kind of Mondrian-inspired art. The scene was exciting for a young artist,” as Gaucher will remember vividly.⁵

After a year and a half of studies, he is expelled from the École des beaux-arts for his insistence on taking only those courses that interest him. Continues his artistic education on his own and earns a living by working at a variety of jobs.

1957 Meets Albert Dumouchel at Galerie L’Échange in Montréal. Dumouchel invites him to audit the print-making studio course he has recently started teaching at the École des beaux-arts. In four years of classes there, Gaucher will produce several “interesting”⁶ drypoints and etchings, such as *Untitled* (1958) and *Untitled* (1959) (cat. nos. 1 and 2): refined pieces, with an abstract landscape effect, that already contain the seeds of the works to come.

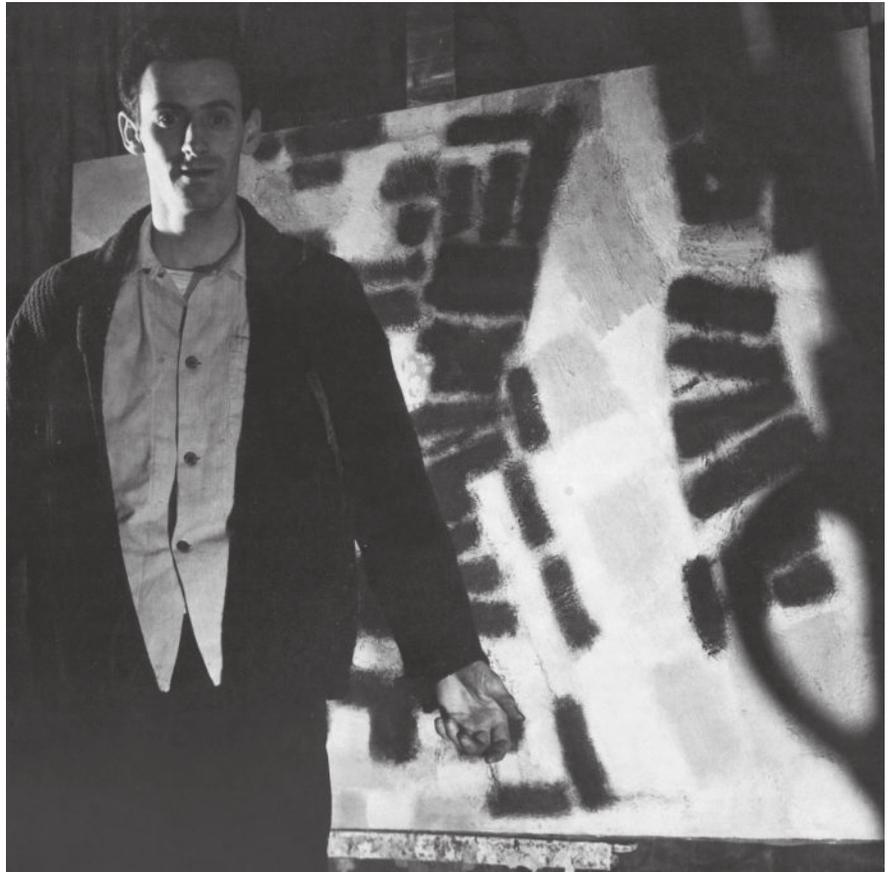
Develops an interest in Eastern philosophy (Zen Buddhism and Hinduism).

1958 In March, exhibits a series of linocuts at Galerie L’Échange in Montréal, together with Jean Faucher, who shows his inks. Gaucher’s selection includes *Espace linéaire n° 1* and *La Tête n° 2*. According to Rodolphe de Repentigny, his work displays “perhaps a more original desire for expression than Faucher’s, but I rather fear the result is not equal to the desire.”⁷

About 1959-1960 Buys himself a press⁸ and explores the potential of the print medium. In the studio he has fixed up over the garage of the family home (on Roslyn Avenue in Westmount), indulges all his “whims,”⁹ in an effort to make relief printing an independent discipline. Adopts the philosophy followed by Jean Faucher, for whom “vivre c’est graver, alors gravons.”¹⁰ When he goes back to see Dumouchel with his first work, he is received by the comment: “Oh, go away with your ‘crachats de Napoléon!’ (Napoleon’s spit)”¹¹ (cat. no. 7).

Beginning of his regular trips to New York, where he can satisfy his appetite for jazz and stock up on art supplies. Interested in visiting museums and art galleries.¹² Reads *Art News* and *It Is*.

I never missed a prestige exhibition. I saw all the developments, from Abstract Expressionist painting to Pop Art, to the happenings with Kaprow, I saw Op Art come and go, I saw Erotic Art, which was supposed to replace Pop, go before it even got there. I saw movements abort, and at a certain point I realized that what I needed was inward reflection much more than outward stimulation.¹³



Gaucher in his studio (Roslyn Avenue), in 1959.

1960 In February, aged twenty-six, exhibits at the École des beaux-arts in Montréal in a show featuring La Relève, a new group of artists brought together by Paul Mercier that also includes Kittie Bruneau, Marie Langlois, Claude Courchène, René Derouin, Jean-Guy Mongeau, Richard Lacroix, Pierre Gendron and Paul Wilson.¹⁴ Gaucher's oil on canvas *Conclusion 230* does not go unnoticed in the midst of these smaller paintings and graphic works. Françoise de Repentigny describes his work as "transcendental art." "This work which emerges [she writes], strangely gleaned from an act of contemplation, is the ultimate spiritual expression."¹⁵

In March, wins first prize for printmaking at the *Troisième Salon de la jeune peinture et de la jeune sculpture* at the École des beaux-arts in Montréal. Works by Rita Letendre, Peter Daghish, Jean-Guy Mongeau, Barry Clark, Gilbert Marion, Jacques Hurtubise, Robert Venor and several others are also shown at this event. Françoise de Repentigny is (once again) appreciative of Gaucher's work:

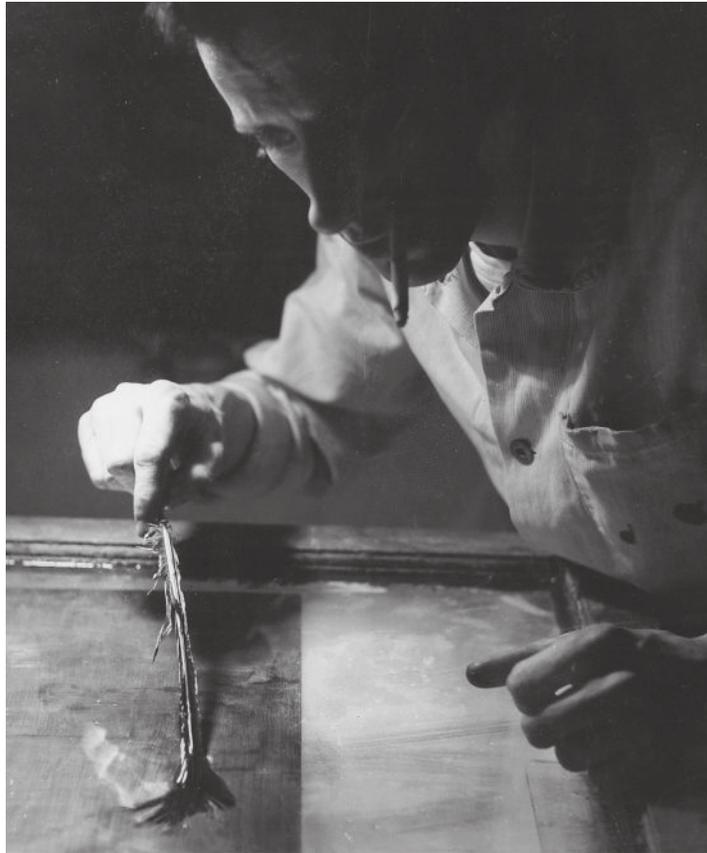
Gaucher's contribution is a black and white etching, a variation on a theme of Monet. Subtlety, silence and austerity are the dominant features of this print in which the movement follows the fineness of the etched lines and the sensation and perception of light. The nuances in the greys and blacks are so many deep, solemn vibrations.¹⁶

Submits the work *143°* to the *77th Annual Spring Exhibition* of the Montreal Museum of Fine Arts.



Conclusion 230, 1959-1960
Oil on canvas

Gaucher working on a serigraph in his studio (Roslyn Avenue), about 1959.



Co-founds the short-lived Association des peintres-graveurs de Montréal, along with Faucher, Marion, Lacroix, Daglish, Huguette Desjardins, Janine Leroux-Guillaume, Marie-Anastasie, Henry Saxe and Robert Wolfe.¹⁷ President of the Association from 1960 to 1961.¹⁸

In December, the Association presents its first exhibition at the Montreal Museum of Fine Arts' Stable Gallery. Titled *Le Monde de la gravure* (or *L'Association de peintres-graveurs de Montréal : première exposition*), the show contains sixty or so graphic works. This selection is accompanied by an educational component: displays of photographs, printing matrices, inks, acids and tools, as well as an "1882 press [Gaucher's?]" and a print by Yves Gaucher, in five states.¹⁹ The exhibition is a great critical and popular success. Gaucher's contribution includes *2^e Thème, 8^e Variation* and *Quadrène* (cat. no. 5).

1961 Early in the year, visits an exhibition of Rothko works at the Museum of Modern Art in New York. He is overwhelmed by the size of the paintings and their spellbinding power. These works will hold the same fascination for him when he sees the show again at the Musée d'art moderne de la Ville de Paris in fall 1962, on his first visit to the French capital.

June. Exhibition *Gravures européennes et canadiennes* at Galerie Agnès Lefort in Montréal. Works by artists including Gaucher, Lacroix, Marion, Faucher, Gendron, Dumouchel and Roland Giguère hang side by side with others by Cocteau, Villon, Picasso, Rouault, Kandinsky, Otto Dix and Max Ernst.²⁰

Ligne, Surface, Volume 1 and 2 (cat. nos. 10 and 11), *Sotoba* and *Asagao* (cat. no. 12)—the artist's proof of which will be presented to André Malraux by Québec Premier Jean Lesage in October, "at the opening ceremonies for the Maison du Québec in Paris"²¹—are favourably received by the critics.

Have you stopped painting then? . . . "Yes [answers Gaucher], I didn't want to divide my attention. To properly carry out my print experiments, I had to devote myself to them totally. I chose this medium because it is better suited my needs of the moment. Printmaking is a complete form of expression, with its own spirit and demands." And why relief printing? . . . "For me to continue my pictorial explorations for forms vibrating freely in space according to certain kinds of movement or stasis, these forms had to be set loose from the space limited by the matrix and freed from the flat surface of the paper."²²

Gaucher's current likes include "Jacques Villon's prints, Morita's calligraphies, Tobey's canvases, the music of Bach and Bartók, and the poems of Maurice Beaulieu"²³—to whom he will soon dedicate a work: *Par un beau clair de froid – À Maurice Beaulieu* (cat. no. 15).

During the summer, *Sotoba* wins second prize at the *Burnaby National Print Show* and the *National Print Competition* in Vancouver, and *Ligne, Surface, Volume 1* is shown in the *IV International Graphics Exhibition (IV Mednarodna graficna razstava)*, in Ljubljana, Yugoslavia.²⁴

In late September, Gaucher is one of the "promising young artists" selected to represent Canadian art at the *Deuxième Biennale de Paris*, a major exhibition held at the Musée d'art moderne de la Ville de Paris. Molinari, Toni Onley, Kazuo Nakamura, Claude Picher, James McElheron, Charles Gagnon, Pierre Gendron and Richard Lacroix round out Canada's representation at the event. Gaucher's work *Ligne, Surface, Volume 1* and the "book illustrations" by Lacroix garner "high praise."²⁵

During the same period, wins first prize (graphic arts section) in the *Concours artistiques de la Province de Québec* with his works *Sotoba, Asagao* and *Ligne, Surface, Volume 2*.

In December, participates in a group exhibition at Galerie Libre in Montréal.

During the year, attends a concert by Ali Akbar Khan in Montréal and develops a passion for Indian music.

1962 In March, Gaucher and Dumouchel share space at Galerie Godard-Lefort in Montréal. Gaucher exhibits *Quadrène, Lux, Naka, Sgana* (cat. nos. 5, 9, 13 and 14) and *À Nei-ji-ba*, among other works.²⁶

Submits *Naka* to the *79th Annual Spring Exhibition* at the Montreal Museum of Fine Arts.

In the summer, on the strength of a Canada Council grant,²⁷ rents a larger studio, which he shares with sculptor John Nesbitt (on Albert Street, now Lionel-Groulx Avenue, in the Saint-Henri neighbourhood of Montréal). He has his old press enlarged "to be able to print on the biggest paper

available”²⁸ on the market. His etching/embossed copper prints *Par un beau clair de froid – À Maurice Beaulieu* and *Sa* (cat. no. 16) are typical of the work that will quickly become popular with collectors.

During the fall, his works can be seen in various group exhibitions: *10 Canadian Printmakers*, Pratt Institute, New York; *19 Canadian Painters '62*,* inaugurated at the J. B. Speed Art Museum in Louisville, Kent.; and *Contemporary Canadian Art*,* organized and circulated in Africa by the National Gallery of Canada, Ottawa. Gaucher’s submission comprises *Nocturne* (cat. no. 8), *Subtéragone*, *À Nei-ji-ba* and *Naka*.

Also in the fall, Gaucher takes his first trip to Europe. He travels to Paris where he finds Richard Lacroix, who has been living in the French capital for the past year to continue his training at Atelier 17, with Stanley Hayter.²⁹ During his stay there, attends a concert in the *Semaines musicales internationales de Paris*.³⁰ The program features works by Boulez, Varèse and Webern. Webern’s amazingly concise atonal music, “all sparseness and silence, where each note is exploited for what it is and not for its melodic or harmonic function,”³¹ made a strong impression on Gaucher.

When I walked out of that concert [he will later recall], I knew that this guy had done something irreparable to me. I felt throughout my whole body that he had challenged every single idea I had about sound, about art, about expression, about the dimensions all these things could have. And I was extremely disturbed.³²

The music [of Webern] seemed to send little darts of sound out into space, where they expanded and took on a whole new quality of their own.³³

Then I started really listening to records of Webern’s music.³⁴

On his return to Montréal, resolved to develop a visual equivalent for this remarkable musical expression, Gaucher produces a multitude of drawings “marked with signs” that will culminate in the *Webern* prints (cat. nos. 20, 21 and 22) which he will publish the following year.³⁵

During the year, shows his work at the *Winnipeg Biennial 1962*, where it wins an award, and takes part in two international print exhibitions in Japan and Switzerland.

1963 This year marks a decisive stage in Gaucher’s career. Stimulated by hearing Webern’s music and fascinated by his reading of Josef Albers (*Interaction of Color*) and John Dewey (*Art as Experience*),³⁶ he adopts a resolutely formal language that somewhat dampens his growing popularity with collectors. Nevertheless, the Godard-Lefort (Montréal), Martha Jackson (New York) and Moos (Toronto) galleries support his efforts and pay him a monthly stipend so that he can carry on his work without worrying about the vagaries of the market.³⁷ The series *En hommage à Webern*, his first mature work, will herald the subsequent developments in his art as a whole (minimalist formal vocabulary, seriality, fluctuation between symmetrical and asymmetrical composition, spatial structure based implicitly or explicitly on the diagonal).

In April, he takes part in the *80th Annual Spring Exhibition* at the Montreal Museum of Fine Arts. His works *Sa* and *Aji* (cat. nos. 16 and 17) are purchased by the Museum.

In May, Gaucher is chosen as one of the Canadian artists invited to show their works in the exhibition *Arte de America y España*,* presented first in Madrid, then in Barcelona and in Bern, Switzerland.³⁸

In June, Galerie Godard-Lefort in Montréal gives him his first solo exhibition. The selection features some twenty prints (*143°*; *Subtrétagone*; *2^e Thème, 8^e Variation*; *Quadrène*; *10^e État, 26^e État, Ligne, Surface, Volume 1 and 2*; *Asagao*; *Sa*; *Aji*; *Par un beau clair de froid – À Maurice Beaulieu*, and others), including two new pieces *Houda* and *Sono* (cat. nos. 18 and 19). The event is accompanied by an educational section displaying the embossed plates of the works *Asagao*, *Naka*, *Sgana* and *À Nei-ji-ba*.

Then, in October, Gaucher wins third prize in the *Concours artistiques de la Province de Québec*, with *Sa*.

In November, first solo exhibition at the Martha Jackson Gallery in New York. The selection comprises the main works in his early graphic output, including his *Webern* prints, along with several engraved plates. Reviews in the press note affinities, depending on the particular composition, with the work of either Tàpies or Dahmen, for pieces prior to 1962; and with either Mondrian or Albers, for the more recent pieces.³⁹ The latter are “an instant success” in New York. The Museum of Modern Art (MoMA) purchases *En hommage à Webern n° 2* from Gaucher.⁴⁰

Around the same time, the *Webern* prints 1 and 2 earn honourable mention at the *First American Biennial of Prints (Primera Bienal Americana de Grabado)*, held at the Museo de Arte Contemporáneo at the University of Chile, in Santiago.⁴¹

In late November, Gaucher receives his first solo exhibition at Gallery Moos in Toronto, where he shows essentially the same body of works as at the Martha Jackson Gallery (*Sgana, Par un beau clair de froid – À Maurice Beaulieu, Sa, Houda, Sono, En hommage à Webern*, etc.).

In December, he meets his future wife, Germaine Chaussé.

During the year, produces *Fugue jaune* (cat. no. 24), among other works, participates in many group exhibitions, including the *V International Graphics Exhibition (V Mednarodna graficna razstava)* in Ljubljana, Yugoslavia, and *Junge Kunst der Welt* in Vienna, and continues to win awards for his work.

1964 In June, wins second grand prize at the *IV International Triennial of Coloured Original Prints*, in Grenchen, Switzerland, where he shows one of his *Webern* prints along with other graphic works.⁴² This prestigious exhibition consolidates his reputation and helps raise international awareness of Canadian prints. By a strange irony of fate, his winning of this prize coincides with his decision to abandon printmaking in favour of hard-edge painting. Later, Gaucher will explain this choice as follows:

I always wanted to paint, but at first I felt painting had too much freedom for me to carry. I knew the craft of print-making pretty well, so it gave me the possibility, and discipline, to establish my vision. My last prints, however, led me right back to painting. In them I achieved the complexity of structure and space I had been trying for over a long time. I was at last finding my own vocabulary. In them I found myself developing as a hard-edge painter.⁴³

Marries Germaine Chaussé in October. They live in Old Montréal, in a rambling flat rented by Gaucher the year before (near Champ-de-Mars). They live on the ground floor. In the basement, Gaucher has his press set up in one room, and his painting studio in the other.⁴⁴

Interviewed the following month for the Hadassah exhibition and sale (Windsor Hotel, Montréal) where he wins first prize for his submission, Gaucher comments:

“True art,” he says, “should be a purely visual language, just as music is a purely auditive language.” . . . “Art,” he says, “must speak only to the eyes, and to nothing else, to reach the soul.” . . . Mr. Gaucher admits that the man who first excited his imagination and influenced him



The studio on Albert Street
(Saint-Henri neighbourhood),
in 1963.

most strongly was Piet Mondrian. Then, eighteen months ago, he bought Josef Albers's long tract on the inter-action of color. It was this book that set him firmly on the road to "hard-edge" print-making.⁴⁵

During the year, Gaucher helps Molinari run the Association des artistes non-figuratifs de Montréal (AANFM).⁴⁶ Produces *Pli selon pli* and *Espace activé* (cat. nos. 25 and 26), and starts his *Square Dances* series, in which he explores, on rhombic surfaces, the visual rhythmic of colours and signs. "Rhythm I consider the strongest essence of life."⁴⁷

Takes part in various group exhibitions: *Eight Artists Show*, York Hall, Art Gallery of York University, Toronto; *Grabado Canadiense*, Instituto de Arte Contemporaneo, Lima; *Contemporary Painters and Sculptors as Printmakers*,* organized by the Museum of Modern Art, New York; *Canadian Prints*, Victoria and Albert Museum, London; *Second Burnaby National Print Show*, Burnaby Centennial Pavilion, Burnaby, B.C.; and *Canadian Watercolours, Drawings and Prints 1964*,* National Gallery of Canada, Ottawa.

1965 In January, Gaucher participates in the *8th Annual Exhibition and Sale of Canadian Art* at the Montreal Museum of Fine Arts. Shows *Square Dance: Not so Grey* and *Danse carrée : La Voyageuse en vert*, which is purchased by the Rose Art Museum of Brandeis University, in Waltham, Mass.⁴⁸

Around the same time, he is the only Canadian to take part in *Vibrations 11*, a group exhibition organized by the Martha Jackson Gallery in New York. The eleven painters selected share a common attitude toward colour and its effects. Gaucher shows two works in the *Square Dances* series.

In March, as a member of the Association Arts Plastiques, Gaucher co-authors a memorandum addressed to the Minister of Cultural Affairs, Pierre Laporte, asking for, among other things, the resignation of the Director of the Musée d'art contemporain, Guy Robert.⁴⁹

In April, sits on the jury of the *82nd Annual Spring Exhibition* of the Montreal Museum of Fine Arts. The small number of works selected elicits a strong reaction from the Montréal artistic community.⁵⁰

In the same period, he shows his new *Square Dances* at Galerie Godard-Lefort in Montréal. Claude Jasmin denounces these "graphic displays that verge on imposture." "It is a totally disembodied intellectual exercise," he concludes.⁵¹ Scarcely a week after this article appears, Jasmin publishes the main part of a recent interview with Gaucher, who takes the opportunity to clarify the nature of his work and the issues involved, as well as the direction he intends to give it:

Basically, the art we are making carries on from the paintings of long ago, and less from anecdotes, stories and the literary. This is a very recent freedom, really. People will get used to it. It's a slow process.⁵²

Midway through his *Square Dances*, Gaucher produces *Point-contrepoint* (cat. no. 27), a work notable for its more austere visual kinetics that would pave the way for the paintings in the 1966 series *Signals/Silences*.⁵³ He then sells his big printing press⁵⁴ and returns only sporadically to printmaking thereafter.

Over the summer, sets up his studio in a building on Saint-Paul Street East, in Old Montréal. The building also houses the studio of Charles Gagnon and, soon, that of Jean McEwen, who will move in the next year. This proximity will last several years, until Gaucher leaves the premises in 1975. The new space, even larger than his previous studio, will have an impact on Gaucher's pictorial output.⁵⁵

During the year, Gaucher responds to an invitation from *Canadian Art* and produces an article (in English) on the nature of his pictorial work. This piece will be condensed considerably and published eventually in French in *Vie des Arts*.⁵⁶

Takes part in various group exhibitions: *Kinetic and Optic Art Today*, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, N.Y.; *Canadian Printmaking Today*, Dorothy Cameron Gallery, Toronto; *OP from Montréal: Barbeau, Gaucher, Goguen, Lorcini, Molinari, Tousignant: Arts 65*, Fleming Museum, University of Vermont, Burlington; *Sixth Biennial Exhibition of Canadian Painting 1965*,* National Gallery of Canada, Ottawa; *VI International Graphics Exhibition (VI Mednarodna graficna razstava)*, Ljubljana; *Montréal Artists*,* Musée d'art contemporain, Montréal; *Art and Engineering*, Art Gallery of Ontario, Toronto; *The Deceived Eye*, Fort Worth Art Center, Fort Worth, Texas; and *1+1=3: Perceptive and Retinal Art*, University Art Museum of the University of Texas, Austin.

1966 Appointed Assistant Professor at Sir George Williams University (now Concordia); teaches graphic arts at night.

In April, exhibits works from the series *Signals/Silences* including *Signals – 2* and *Six Square Theme, Signal 3* at Gallery Moos in Toronto. Unlike the *Square Dances*, these works suggest a “more measured, and more solemn” rhythm.

In June, Gaucher represents Canada at the *XXXIII Venice Biennale*, together with Sorel Etrog and Alex Colville. His contribution comprises his series *En hommage à Webern, Pli selon pli, Point-contrepoint, Blues for Peter*,⁵⁷ *Le Cercle de Grande Réserve, Modulations bleues, Rythmique ascensionnelle, Ondulation des quatre coins* (cat. no. 65), *Silences* and *Signals/Signaux*.

During the summer, founds the printmaking studio at Sir George Williams, where he will teach first printmaking, then painting, until 2000. Betty Goodwin, Jana Sterbak, Mark Prent, Leopold Plotek, Marc Garneau, Chris Knudsen, Marc Séguin and Louise Masson will be among his students over the years.

September. Second solo exhibition at the Martha Jackson Gallery in New York, which presents a selection of works from the *Signals/Silences* series including *Signals – 8 inch Progressions*, *Soft Signals at Dawn*, *Signals in Morning Glory*, *Grey Silences for Green*, *Signals, High Noon*, *Drawing No. 151* and *Drawing No. 184*. This will nevertheless be his last show for Martha Jackson, who considers that his work is straying too far from current trends in New York.

During the year, founds the Société des artistes professionnels du Québec (SAPQ), together with Jean-Paul Mousseau, Mario Merola, Louis Jaque, Henriette Fauteux-Massé and Clément Picard.⁵⁸

Produces a new serigraph, which he prints at the Guilde graphique in Montréal. Titled *XIV – 9 – 66*, “the work foreshadows a series of paintings [he will produce] in 1970 [*Bandes de couleur (Colour Bands)*].”⁵⁹

His work is shown in a variety of group exhibitions, including: *Collections*, Musée d’art contemporain, Montréal; *Artists of Montréal*, Stable Gallery, Montreal Museum of Fine Arts; *Canadian Art: The Saidye and Samuel Bronfman Collection of Canadian Art of the Montreal Museum of Fine Arts*,* Montreal Museum of Fine Arts; *Concours artistiques du Québec 1966*,* Musée du Québec, Québec City; *Graveurs du Québec*,* Musée du Québec, Québec City; *International Selection of Prints*, Prague Museum of Modern Art; and *I International Biennial of Prints*, Krakow.

1967 In February, the visual arts professors at Sir George Williams University show their own work. Gaucher, Roy Kiyooka and John Miller stand out.⁶⁰

In late April, Gaucher presents a selection of twelve paintings, including *Square Dances*, and 10 prints, in a solo exhibition at the Winnipeg Art Gallery. Dorothy Cameron introduces his work as follows:

His art is the gradual revelation, severely structured, of interior radiance. With a gathering rhythm, so close to music, his energy plays on perceptive strings. Harmony penetrates tension; opposites fuse; and a quiet pulsation of colour seems to flood the sky.⁶¹

Starting in May, spends two months travelling through Europe with his wife.

Around the same time, Galerie Godard-Lefort in Montréal devotes a solo exhibition to Gaucher, which features a dozen canvases, mostly from the *Ragas* (the name of a Hindu melody form that literally means “colour” or “mood” in Sanskrit). Included are the works *Homage to Ali Akbar Khan*, *Midnight Raga*, *Cardinal Raga*, *Blue Raga* (cat. no. 67), *Heure Mauve* and *Happy Birthday Raga*.⁶² “I am not painting pictures; I am painting states of mind.”⁶³

In the fall, produces an album of eight offset lithographs entitled *Transitions* (cat. no. 29) that will then be printed by Claus Unterberger and published in fall 1968 by Galerie Godard-Lefort. The many preparatory drawings for the work, which are begun during the summer, are made while Gaucher is listening to *Pre-Dawn to Sunrise Ragas*, performed by Ali Akbar Khan.⁶⁴

It is certainly one of the most rigorous examples of printmaking then seen in Québec in terms of reductive, minimal language. The collection of variations on the theme of the horizontal line—in limited dimensions and number, the colours confined to six shades ranging from black to the palest of greys—establishes a progression in the book's eight plates. The principle of symmetry that affects the first plates begins to fade by the fifth and disappears completely in the eighth, left to the artist's intuition.⁶⁵

The principles involved in the *Transitions* will be “put into practice and raised to their highest power” in the *Grey on Grey Paintings* produced between 1967 and 1969.⁶⁶

Lecture by Bernard Teyssède (Professor of Aesthetics at the Université de Paris I), titled “Coloris et structures chez deux peintres de Montréal : Molinari et Gaucher,” given at the Musée d'art contemporain in Montréal on November 22. The presentation is accompanied by “musical recordings” (Stockhausen, a raga by Ali Akbar Khan) and “slide projections.”⁶⁷

During the year, Gaucher also sits on the juries for the exhibitions *Perspective '67* and *BC '67*, presented respectively at the Art Gallery of Ontario, in Toronto, and the Vancouver Art Gallery.⁶⁸

His works are included in the main group exhibitions organized for the Centennial of Canadian Confederation and the Universal Exposition (*Expo 67*) in Montréal, as well as in various other events: *Acquisitions '66*, Musée d'art contemporain, Montréal; *Eleven Canadian Printmakers*,* Hopkins Center Art Galleries, Dartmouth College, Hanover, N.H.; *Canada '67 – Prints*,* Institute of Contemporary Art, Boston; *Panorama de la peinture au Québec 1940-1966*, Musée d'art contemporain, Montréal; *Nine Canadians*, Institute of Contemporary Art, Boston; Carnegie International, Pittsburgh; *4th National Burnaby Print Show*, Burnaby Art Society, Burnaby, B.C.; *Statements: 18 Canadian Artists*, Norman Mackenzie Art Gallery, Regina College, Regina; and *Young International Artists*, Tokyo.

1968 *Modulations bleues*, *Ondulation des quatre coins* and *Grey Silences for Green* are part of the exhibition *Canada Art d'aujourd'hui*,* inaugurated in January at the Musée national d'art moderne de la Ville de Paris and subsequently presented in Rome, Lausanne and Brussels.⁶⁹ The event generates little interest in the French capital.⁷⁰ However, the reception is more favourable in Lausanne.⁷¹

In March, a painting titled *Alap*⁷² wins the grand prize at the exhibition *Sondage 68*. The event, organized by the Montreal Museum of Fine Arts, presents more than 300 works by a hundred or so artists from across Canada. The jury is made up of Charles Gagnon, Dorothy Cameron and William Agee, a curator at the Whitney Museum in New York.

In this same period, Gaucher shows *Circular Motion*, *Silence/Silence*, *Signals Very Softly*, *Cardinal Raga* and *Alap* in *10 Peintres du Québec : Alleyn, Gagnon, Gaucher, Hurtubise, Lemieux, McEwen*,

Molinari, Pellan, Riopelle, de Tonnancour—one of the inaugural exhibitions at the Musée d'art contemporain's new location at Cité du Havre, in Montréal. The works will go on to the Musée du Québec, in Québec City.⁷³

Birth of Benoît Gaucher in April.

In May, plates 1, 5 and 7 of the album *Transitions* are shown at the *Biennale internationale de l'estampe* at the Musée d'art moderne de la Ville de Paris.

In August, three grey paintings titled *Alap*, presented as part of the exhibition *Canada 101* in Edinburgh, Scotland, make a strong impression on British critic Bryan Robertson who describes Gaucher as a “dazzling artist” who has made “what are possibly the most beautiful and original—and awe-inspiring—paintings I’ve seen anywhere since the advent of the Pollock and Rothko.”⁷⁴ The Kiyooka and Molinari works also capture his attention. It is at this presentation that Gaucher will be invited to show at the Whitechapel Art Gallery in London. “Rothko, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Claes Oldenburg and several other leading names in contemporary American painting,” as journalists hasten to note, have had the privilege before him of a solo exhibition at this gallery.⁷⁵

In the fall, as guest artist, joins the Masters in Electronic Music program at McGill University in Montréal. He is especially interested in the production of electronic sounds.⁷⁶

In addition, takes part in the *Seventh Biennial of Canadian Painting*, held at the National Gallery of Canada, in Ottawa.

1969 January. Solo exhibition at Galerie Godard-Lefort in Montréal. Greeted as one of the major events of the Montréal cultural season, the show gives visitors an appreciation of the latest developments in Gaucher's art. The selection consists of about fifteen of the *Grey on Grey Paintings*. Their size varies, and is less spectacular than the scale of the works that will be presented at the Vancouver Art Gallery in April, but still reveals the key points of Gaucher's pictorial practice. The works are compared to “prayer”; the gallery, to a “sanctuary” conducive to contemplation. The philosophic calm of this “pure painting” is more than welcome, notes Robert Ayre, in a time of violence and chaos.⁷⁷ François-Marc Gagnon will recall the exhibition later as follows:

What struck me most at their presentation at Godard-Lefort in 1969 was the incorporation of a sense of time into painting. The only way you could perceive the painting as a whole was as a lightly tinged grey field. As soon as you looked closely at the signals, in other words these faint white or grey lines, the painting came alive, revealing an event in one corner, then another, a short while after that, in the opposite corner. The very expanse of the surface of the support prevented you from apprehending at a single glance all of the events that occupied the pictorial field. Music seemed to have found its exact pictorial equivalent, but it was a random, arhythmic



Gaucher in his studio (St-Paul Street East), about 1968-1969.

music which the viewers had time to arrange and rearrange in as many ways as they liked. It is not surprising that these paintings made a great impression in Edinburgh [and then later] in London when some of them were shown there.⁷⁸

Continues his experimentations in electronic music at McGill University. Works on audiotapes. "The human voice begins to interest him as a field for his research."⁷⁹

At the end of April, a major exhibition, *Yves Gaucher*, opens at the Vancouver Art Gallery. The show contains twenty-two *Grey on Grey Paintings*, including *YG I O/N* (cat. no. 70), along with five of his most important prints, notably the *Webern* series and the *Transitions* album. The exhibition travels to the Edmonton Art Gallery and then goes on, in December, to the Whitechapel Art Gallery in London. A number of the works in this exhibition will be shown to the Montréal public only in 1976, at the Musée d'art contemporain. "My paintings are not paintings any more but environment conditioners."⁸⁰

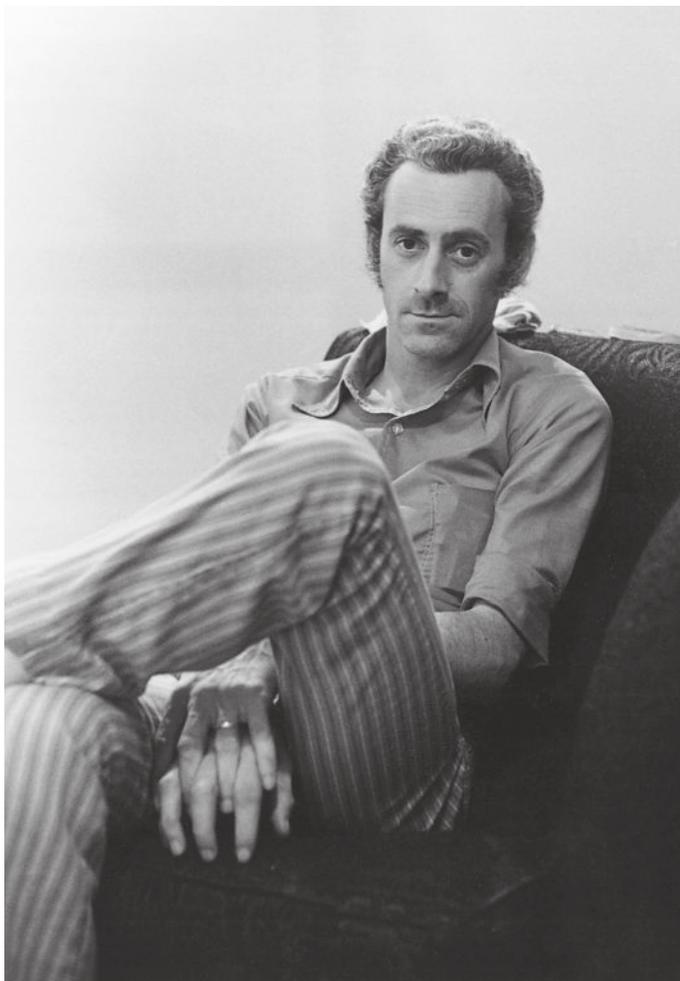
Against a pale grey ground, the field, with an imperceptible tinge (grey-blue, grey-purple, etc.), signals are inscribed, horizontal lines of different lengths and thicknesses ranging from a thirty-second to a quarter of an inch, lines in a pure grey that is untinted but variable in intensity, from very pale grey to a medium grey. It is the juxtaposition of the paintings that makes the viewer aware of the colouring of the fields and the great range of "mobility" of the signals in each of the fields. Each canvas must be seen in terms of the others rather than on its own. It is more an environment than a series of paintings/objects.⁸¹

In London, Bryan Robertson, critic for *The Spectator*, urges "everyone seriously concerned with intellectual and aesthetic synthesis at a high level" not to miss the show.⁸²

December. Realizing that a cycle in his work, which began with the *Webern* prints, has just been completed with his *Grey on Grey Paintings*, Gaucher decides that he has to make a break if he wants to avoid repeating himself. Invited to present a monumental piece at an exhibition scheduled for January at the Musée d'art contemporain in Montréal, he produces an immense canvas 9 feet by 15 covered almost entirely "in a phosphorescent, commercial [Day-Glo] red, with American-style drips" and crossed by "three narrow white bands."⁸³ Titled *R-69*, this radical painting is the polar opposite of Gaucher's previous explorations of the notions of "non-space, non-physicality, non-colour, etc."⁸⁴

During the year, his works are featured in group exhibitions including: *Graveurs du Québec*,* Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale de France, Paris; *The Canada Council Collection*,* inaugurated at the Confederation Centre in Charlottetown, P.E.I., and presented at fifteen or so Canadian institutions; *Across the Border*, American Greetings Gallery, New York; *Canadian Printmakers: A Survey: From the Collection of the Art Gallery of Ontario*,* Art Gallery of Ontario, Toronto; *VII Internacional Dibuix Joan Miró*, Barcelona; and *Homage to Silence* in Innsbruck.

Gaucher in 1971.
Photo: Gabor Szilasi



1970 Gaucher goes through a period of doubt and questioning about the direction of his art and produces few works. A year of “evaluation and definition of [his] culturemes” and “the challenge of a new discourse,” he says.⁸⁵

In January, he shows his famous painting *R-69*, as planned, in *Grands formats : treize artistes de Montréal*, at the Musée d’art contemporain in Montréal. He will explain later that he had had to “short-circuit [himself] all over” and “blow it all up” in order to thoroughly re-evaluate the foundations of his practice and identify the components with which his work was going to regenerate itself and move in a new direction.⁸⁶

At the same time, McGill University holds a survey exhibition of his graphic works, *Yves Gaucher: Graphics 57-67*.

Birth of Denis Gaucher in March.

At the end of September, shows a selection from the *Grey on Grey Paintings*⁸⁷ at his last solo exhibition at Gallery Moos in Toronto.

1971 After a period of tentative efforts, produces *Champ vert*, a monochrome grey-green painting crossed by four horizontal white lines defining five asymmetrical bands within the pictorial plane. With this seminal work, Gaucher embarks resolutely on the production of paintings with bands of colour (*Colour Bands*), setting off again “for a new peak” of which the paintings *2 Bruns – 2 Gris* (cat. no. 78) and *Deux Bruns, Deux Gris* (1976) will mark the culmination.⁸⁸

In March, the School of Art at the University of Manitoba, in Winnipeg, devotes a solo exhibition to him.

1972 From 1972 until the mid-1990s, Gaucher will hold various positions at the Canada Council. He will also take part in juries awarding grants and will serve on different committees (Arts Advisory Panel, ad hoc regional committees for the Art Bank, advisory committees, selection and acquisition committees for the Art Bank, selection committee for cultural exchanges, and others).

In mid-January, shows works featuring subtly graduated coloured fields crossed by white lines in a solo exhibition at Galerie Godard-Lefort in Montréal. In these works, he plays with the shape, intensity and weight of the colours so as to balance the tensions within the support.

In April, the Marlborough-Godard Gallery in Toronto takes over and exhibits his recent works. Gaucher says, on this occasion:

Art is for communion, not for communication. That’s the enormous difference. I have nothing to convey. I don’t care about a literary quality in my painting. There is none. It is pure experience.⁸⁹

During the year, going further with the *Colour Bands*, begins work on a series of blue paintings, including *Brun, bleu, gris* (cat. no. 75).

1973 In February, he and his wife make their first trip to the Yucatan, Mexico. Gaucher becomes passionately interested in pre-Columbian cultures. He begins an extensive photographic documentation of the ancient Mayan cities. The Gauchers will return the following year, then will travel to Belize and Guatemala in 1978, and to Monte Albán and Mexico City in 1989, to pursue their explorations of these cultures that fascinate them.

Mid-April. Solo exhibition at Marlborough Godard in Montréal. Gaucher shows nine blue paintings. Reviews in the press emphasize the ambivalent nature of his “large expanses of meditation,”⁹⁰ which are nevertheless closer to abstraction than to abstract landscape.⁹¹

In June, a Gaucher work, *Green/Blue Grey = Vert/Bleu gris*, is included in the exhibition *Sélection des œuvres de la Banque d’œuvres d’art du Conseil des Arts du Canada*, presented over the summer at the Centre culturel canadien in Paris.

In December, elected to the Royal Canadian Academy of Arts.

Gaucher in his studio (De Bullion Street), in 1979.



During the year, continues his investigation of the balance of tensions in the pictorial plane by bringing back, in his new *Colour Bands*, a range of brighter, more intense colours (red, brown, yellow, orange, blue, green, etc.).

1974 Gaucher's works are selected for various group exhibitions: *Aspects of Canadian Art*, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, N.Y.; *Les Arts du Québec*, Québec Pavilion, *Man and His World*, Montréal; and *Thirteen Artists from Marlborough Godard*, presented at the Marlborough Gallery in New York. The selection includes paintings by John Fox, Charles Gagnon, Yves Gaucher, Kenneth Lochhead, Jean McEwen, Christopher Pratt, Esther Warkov, Claude Breeze, Gordon Smith and Takao Tanabe, along with sculptures by Kosso Eloul, Ulysse Comtois and Gino Lorcini.

1975 In January, shows four large colour band paintings at a solo exhibition at the Marlborough Godard Gallery in Toronto.

In mid-March, exhibits at the New York Cultural Center in New York City. This retrospective is organized in cooperation with Fairleigh Dickinson University in Teaneck, N.J. It comprises six prints dating from 1963 to 1965 and twenty-two paintings produced between 1968 and 1974, including *MX-P-I, ST/68* (cat. no. 69). The selection provides a sense of the artist's stature.

The art of Yves Gaucher . . . is built upon paradox. Gaucher's spare, pristine canvases would appear to yield their information after only the briefest scrutiny; yet they are works that withstand, and even demand, prolonged contemplation. For all their apparent asceticism and Minimalist logic, they are paintings of great sensuousness, products not only of a disciplined mind, but also of a remarkably refined, intuitive eye.⁹²

During the summer, Gaucher sets up his studio on De Bullion Street in Montréal.



Musée d'art contemporain,
Montréal, 1976.
Yvan Boulerice Archives, Media Centre, MACM

In October, he and his wife travel to Egypt. Their stay there is “very intense.” Gaucher documents their visits to pyramids, temples and mastabas with thousands of slides. An ethnologist provides them with privileged access to prohibited sites. They move on to Greece, and then Morocco.

Together with Charles Gagnon, Jean McEwen and Guido Molinari, Gaucher takes part in the exhibition *Four Quebec Artists* at the Owens Art Gallery in Sackville, N.B.

1976 October. Exhibition *Yves Gaucher, peintures et gravures : Perspective 1963-1976* at the Musée d'art contemporain in Montréal, featuring a selection of large grey paintings, previously shown in Vancouver and London, as well as a selection of prints including the *Webern* series and the *Transitions* album. Recent canvases, among them *Brun, jaune et rouge, Vert, brun, bleu, ocre, Deux bleus, deux gris* and *Deux Bruns, Deux Gris* (1976), complete the presentation.⁹³

His works may be seen in a number of group exhibitions such as: *Cent-onze dessins du Québec,* Trois générations d'art québécois : 1940, 1950, 1960* and *Automatisme et surréalisme en gravure québécoise,** presented at the Musée d'art contemporain in Montréal.

1977 In January, exhibits a selection of colour band paintings at the Mira Godard Gallery in Toronto. The press emphasizes the heraldic and hieratic character of his works.

The quietist and ascetic elements in Gaucher's art are not so far removed from the Jansenist spirit of Port Royal, nor is the athletic intelligence that constantly measures the validity of one proposition against another, tests and rejects solutions with total disdain for self interest.⁹⁴

In late April, Yves Gaucher and Christopher Pratt present their most important graphic works at an exhibition inaugurated at the Vancouver Art Gallery. The show then travels to three other Canadian institutions. The event is organized in cooperation with the Mira Godard Gallery in Montréal and Toronto.

His works are chosen for various group exhibitions: *The Second Dalhousie Drawing Exhibition*, Dalhousie University Art Gallery, Halifax; *Nouvelles acquisitions du Musée d'art contemporain*, Musée d'art contemporain, Montréal; and *Acquisitions to the Permanent Collection, 1973-1976*, Norman Mackenzie Art Gallery, Regina.

- 1978 Produces *Jericho*, a lithograph printed at the Open Studio in Toronto, and begins a series of “giant paintings” (single or diptychs) revolving around the theme of the truncated triangle and grouped under the heading *Jericho: An Allusion to Barnett Newman*. In these works, Gaucher delves further into asymmetry and the diagonal as structural principles of the pictorial space.

Gaucher's works are presented in several group exhibitions, including: *Modern Painting in Canada*, The Edmonton Art Gallery; *A Canadian Survey: Selected Works from the Collection of Imperial Oil Limited*,* Owens Art Gallery, Mount Allison University, Sackville, N.B.; *Norman Mackenzie: Building a Collection*, Norman Mackenzie Art Gallery, Regina.

- 1979 “I am a philosopher. Painting is my medium.”⁹⁵

Mid-March. Exhibition *Yves Gaucher: A Fifteen-Year Perspective 1963-1978* inaugurated at the Art Gallery of Ontario in Toronto and presented thereafter at the Glenbow Museum in Calgary. The show brings together some sixty works illustrating the main milestones in Gaucher's career, including his latest works such as *Jericho 1: An Allusion to Barnett Newman* and *Jericho: A Variation* (cat. nos. 79 and 80).

It is hard not to see allusions to sacred architectures of Egypt and Mexico in the unfinished visionary sequence that concludes the AGO exhibition: the *Jerichos* (1978). The five huge works on view are almost architectural in scale, and possess monumental weight. Their rectangular forms are barely able to contain the powerful trapezoidal figures within them—figures reminiscent, perhaps, of both ancient Mexican and Egyptian temple doorways. Regarded only as formal constructions, however, the *Jerichos* are remarkable for their solemnity (which never turns into joylessness) and their humane statements, which Gaucher never allows to become just another set of platitudes on a gallery wall. With the *Jerichos*, he has moved back into his own special territory of imagination.⁹⁶

Around the same time, the Waddington Galleries in Toronto present a hanging of recent works by Gaucher.

In December, the Musée d'art contemporain shows six large paintings from the *Jericho* series in Montréal.⁹⁷



Jericho: A Variation, lobby of the Nova Corporation, Calgary, early 1980s.

1980 Produces *Inversion 1, Inversion 2* (cat. no. 33) at the studios of Graff, Centre de conception graphique (printer: Indira Nair), as part of the *Semaine de la gravure*.

In October, his lithograph *Jericho: An Allusion to Barnett Newman* is included in the exhibition *Open Studio: Ten Years* circulated by the Art Gallery of Ontario. The event is launched at the Art Gallery at Harbourfront in Toronto.

1981 Produces the horizontal and vertical versions of *Phase I, II* and *III* (cat. nos. 34 and 35) at the Graff studios (printer: Indira Nair).⁹⁸

In October, he is named a Member of the Order of Canada.

1982 Shows his works in Paris, at the Centre culturel canadien. Paintings and prints from the monumental *Jericho* cycle are presented in this exhibition that will go on to the Centre culturel du Canada in Brussels (1983) and the Canada House Cultural Centre Gallery in London (1983-1984).

In October, Gaucher's work is represented in the exhibition *Printmakers '82*, at the Art Gallery of Ontario in Toronto.

In December, Galerie France Morin in Montréal presents *Photographies d'artistes*. Yves Gaucher, Michael Snow, Roland Poulin, Landon Mackenzie, Betty Goodwin, Leopold Plotek, Le Gac and General Idea are among the twenty-five artists invited to submit works. Gaucher shows a desert landscape.⁹⁹

1983 Begins his *Square Paintings*.

Works by Gaucher are included in the group exhibition *Le Musée du Québec, 1933-1983 : cinquante années d'acquisitions*, organized by the Musée du Québec in Québec City.

1984 Gaucher is among the artists featured in the exhibition *Canadian Paintings & Sculptures Selected by David Rabinowitch*. The event, held at 49th Parallel, Center for Contemporary Canadian Art, in New York, is organized in cooperation with various organizations in Toronto and London, Ontario (Art Gallery of Ontario, Carmen Lamanna Gallery, London Regional Art Gallery, Milrad & Agnew, The Isaacs Gallery, Yarlow/Salzman Gallery).

1985 March. First solo exhibition in Toronto in six years. The show is held at the Olga Korper Gallery and contains twelve *Square Paintings*. In conversation, Gaucher defines his approach of the past five years as a return to the essentials, to classical, humanistic values.

A classicist, yes, very much—going back to fundamentals, to see if they are still relevant in a society like the one we live in, or is it true that they are dead. . . . In the 1950s and 1960s, American artists had a strong political and social consciousness, and that was part of a concern for humanity. They were *spiritual*, but that became a dirty word on the North American continent. Even Barnett Newman knew he was not allowed to say what he wanted to do. I am concerned about spiritual values being taken completely away—about the classical unanswered questions, where do you come from, where do you go, what are we doing here.¹⁰⁰

During the year, Gaucher is appointed, for a three-year term, to the artist selection committee for the Québec government's program for integrating art and architecture (known as the 1% program).

His works are shown in various group exhibitions, such as: *Selected View, The Longstaffe Collection 1959-1984* at the Vancouver Art Gallery; *Présence de la peinture canadienne*, Centre culturel canadien, Paris; *Les Vingt Ans du Musée à travers sa collection*, Musée d'art contemporain de Montréal; and *Montréal Painting: A Second Look*,* which opened at the Memorial University Art Gallery, St. John's, Nfld., and travelled to five other institutions in the Atlantic provinces.

1986 March. First solo exhibition in a Montréal gallery in thirteen years. The event takes place at Galerie Esperanza and offers "a magnificent survey of the expressive possibilities of drawing."¹⁰¹ All of the works shown are from 1985 and 1986. The pieces *MGB*, *SA-5*, *MGG* and *Untitled* (cat. nos. 36, 37, 38 and 39) exemplify this output. "Half the works, in acrylic, wax crayon or felt pen and pencil, separately or in combination, are in a constructivist design, linear, simple and undecorated. Most of the shapes vary in position, with a single line placed apart to balance the arrangements."¹⁰²

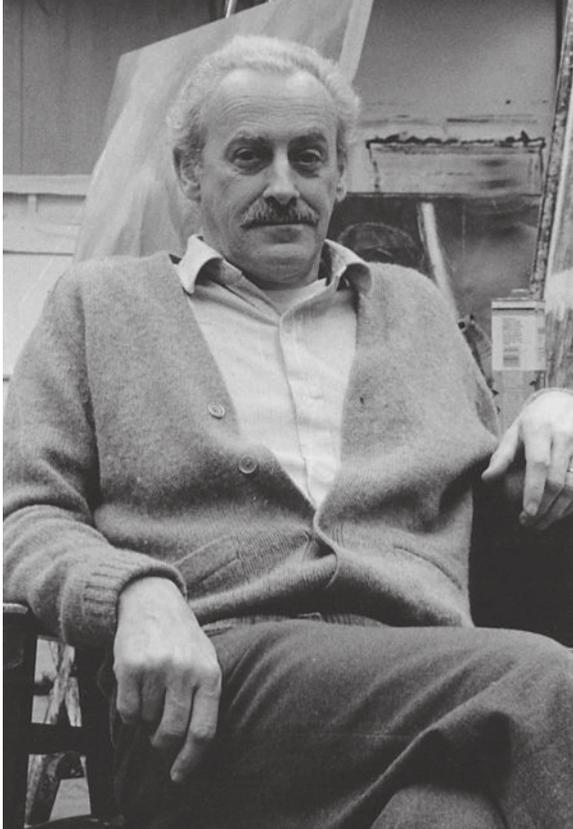
In mid-March, Gaucher's work is represented in the exhibition-event *Le Musée imaginaire de . . .*, at the Saidye Bronfman Centre in Montréal.

In April, shows his *New Works on Paper*, at the Olga Korper Gallery in Toronto.

In May, Gaucher and his wife take a trip to China, where they visit museums and archaeological sites. They are especially interested in art from the Han, Tang and Ming dynasties.

At the end of November, Graff celebrates its twentieth anniversary. To mark the occasion, the Musée d'art contemporain de Montréal organizes a survey exhibition, *GRAFF 1966-1986*.

As soon as Pierre Ayot founded the studio, I was very positive about this initiative that would offer artists the opportunity to work in an open environment with the utmost freedom. . . . At the Canada Council, there was some reluctance to fund two printmaking studios in the same city (Atelier Libre 848 [Graff] and Atelier libre de recherches graphiques) when there was no such studio yet in either Toronto or Vancouver. I was put in the position of having to defend the relevance of having two studios with decidedly different operating methods to the Canada Council (while I was on the Council's Advisory Panel from 1972 to 1975). Graff was becoming an ideal landing place, a natural extension and the point of convergence for printmaking in Québec, both for artists and for art school graduates. Graff filled in gaps not just in printmaking but also in art-related activities, in integrating art into the broader cultural and social context. . . . Taking printmaking from the status of craft to make it a more formal, more creative adventure that would be free from barriers—it was this way of thinking that needed to be further developed in Québec.¹⁰³



Gaucher at Concordia University,
about 1986-1987.

Billboard work *M.L.S.P. I/II 87*, at the corner of Rosemont Boulevard and Saint-Hubert Street, Montréal, in 1987.



During the year, produces a lithograph which he calls *Fente* (cat. no. 43) at the Graff studios (printer: Fernand Bergeron).

Also begins a series of *Dark Paintings*, in which he explores the “magnetism produced by sombre colours.”¹⁰⁴ His palette is now dominated by reds, blacks, blues, ochres and earth tones.

Travels to Germany on the occasion of his participation in *Fokus – Kanadische Kunst von 1960-1985*, presented at the Cologne Art Fair. During his stay, he much enjoys a visit to an exhibition of works by Joseph Beuys.¹⁰⁵

1987 In January, Gaucher, Irene F. Whittome, Raymond Lavoie, Betty Goodwin and Serge Tousignant exhibit new prints in an exhibition organized by Galerie 13 in Montréal.

In June, Gaucher is one of the seven artists who produce a work intended for a gigantic outdoor billboard, as part of the exhibition *Painting the Town*. Organized by Manufacturer’s Life Insurance Company (Manulife), the event is first presented in Toronto until July, and then tours some ten Canadian cities. Jack Shadbolt, Louis de Niverville, Mary Pratt, Lynn Donoghue, Gathie Falk and Frances Pocok James are the other artists invited to participate. Gaucher’s work is called *M.L.S.P. I/II 87*.¹⁰⁶

December. Installation of a very large mural by Gaucher in the lobby of the brand-new Cineplex Odeon theatre complex in Washington D.C., Wisconsin Avenue Cinemas. The work is titled *CPX.W*. Gordon Rayner, Harold Town, Jack Shadbolt, Carol Sutton and Charles Gagnon are previous beneficiaries of the Cineplex art program. Gaucher is delighted with this company’s initiative, designed to give increased visibility to contemporary art in public places other than museums.¹⁰⁷

Joins the Programming Committee of the Musée d’art contemporain de Montréal. His term will run until 1991.

1988 February. Exhibition *Ewen, Gagnon, Gaucher, Hurtubise, McEwen : à propos d'une peinture des années soixante,** at the Musée d'art contemporain de Montréal.

In March, shows his *Dark Paintings* at the Olga Korper Gallery in Toronto.

In June, takes part in the exhibition *L'artiste au jardin* presented at the Musée régional de Rimouski. Gaucher's contribution is *Jardin de nuit*. Two excerpts from early writings chosen by the artist: "Mon ombre dans le mur / Nuit / Sauterelle" (Ryota, 1707-1787) and "La lune et moi / Restées seules / Prenons le frais sur le pont" (Kikusha-ni, 1752-1826), are included in the catalogue.

During the summer, begins his series of *Pale Paintings* in which he explores "a range of colours that generate pure light."¹⁰⁸ Yellows, reds and blues are dominant in these works.

1989 April. Solo exhibition *Yves Gaucher* at 49th Parallel, Center for Contemporary Canadian Art, in New York. The event is organized in cooperation with the Olga Korper Gallery in Toronto.

November. Solo exhibition *Yves Gaucher* at the Olga Korper Gallery in Toronto. The gallery, which has recently moved to an old foundry on Morrow Avenue, displays a selection of *Pale Paintings* produced in 1988 and 1989 along with drawings. James D. Campbell's book, *The Asymmetric Vision: Philosophical Intuition and Original Experience in the Art of Yves Gaucher*, is launched at the same time.

Gaucher's works may be seen in various group exhibitions: *Une histoire de collections : Les Dons 1984-1989*, and *L'Histoire et la Mémoire : acquisitions récentes en art québécois*, held at the Musée d'art contemporain de Montréal; *Inaugural Exhibition of Gallery Artists*, Olga Korper Gallery, Toronto; *Avant-garde des années '50 et '60*, Galerie Bernard Desroches, Montréal; *Living Impressions*, Art Gallery of Hamilton, Hamilton, Ont.; and *Montréal Paintings of the 1960's*, American Society Art Gallery, New York.

1990 Gaucher is delighted with the acquisition, by the National Gallery of Canada, of the Barnett Newman painting *Voice of Fire*.¹⁰⁹ The work sparks a controversy in Parliament and in public opinion.

End of March. Presentation of eight new *Pale Paintings*, specially produced since the beginning of the year, at Galerie Brenda Wallace in Montréal. According to Gaucher, the exhibition has been designed as an "installation"—the "whole" of the works being more important than the "sum of its parts."¹¹⁰

I work a lot on the harmonics of colours [says Gaucher in conversation with a journalist from *Le Devoir*]. Everything is made from harmonics rather than pure colours. Achieving such precise tones isn't done through models and sketches. I get there by covering layer after layer. Coat after coat. I'm afraid to say just how many coats! . . . The transparencies or the transitions from one tone to the next are done with planes that slip behind one another. I gave up frontal painting a long time ago. I call them veils because there is a lateral rhythmic that happens in the various layers, where you have spaces at different levels and colours that seek each other



Olga Korper Gallery, Toronto,
November 1989.
Photo: Helena Wilson

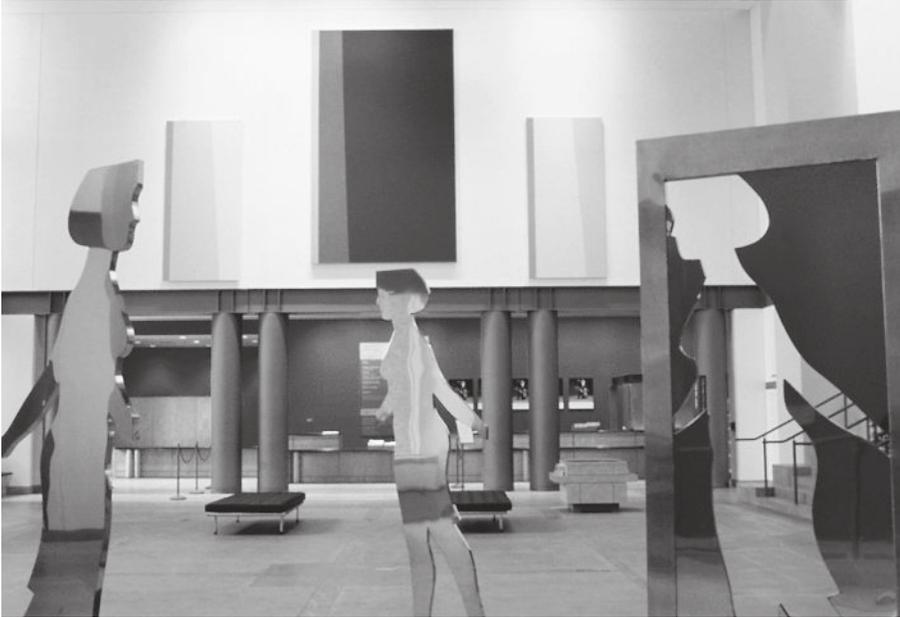
out either behind or in front. And for the first time, I'm more concerned with light than structure. . . . The rawer colour is there to express the frontality of the painting. I then break it down, if you like, so that it is reconstructed differently. That's what creates the rhythmic of the painting, this ongoing dissection. There is a depolarization that occurs in relation to phenomena of saturation: The painting is always in motion; it is constantly being reconstructed. . . . I don't see myself as a Minimalist painter. I don't like being associated with the American Minimalists because I definitely do not share their view of art as reduction. To me, it's the opposite. As I removed certain elements, the remaining ones had to have more complex functions to maintain some depth in the work, you might say.¹¹¹

1991 Produces a serigraph called *Signal* at the Graff studios (printer: Claude Fortaich).

His works may also be seen in group exhibitions, including: *Un archipel de désirs : les artistes du Québec et la scène internationale*,* Musée du Québec, Québec City; *Espace dessin*, two-part exhibition, Saidye Bronfman Centre, Montréal; and *The Empirical Presence*, Galerie Optica, Montréal.

1992 In February, Gaucher and his wife travel through Thailand and Burma. They also go to Kyoto, Japan, to visit its Zen temples and gardens.

November. Exhibition *Yves Gaucher 1978-1992: Abstract Practices II*, presented at the Power Plant Contemporary Art Gallery, Harbourfront Centre, Toronto. The selection includes the works *B2wPs 89/90* and *Reds & Ps* (cat. nos. 86 and 87). This event coincides with the celebration of the twentieth-fifth anniversary of the *Grey on Grey Paintings* at the Olga Korper Gallery in Toronto.



Triptych *B.F.P.–AGO92*, foyer of the Art Gallery of Ontario, Toronto.

During the year, Gaucher works on a monumental triptych intended for the newly restored main foyer of the Art Gallery of Ontario. He will work steadily on this major project for several months. At installation time, Gaucher realizes he has read the architect's plans incorrectly and decides to redo the work on a larger scale.

His works are presented in a number of group exhibitions, including: *Works on Paper*, Olga Korper Gallery, Toronto; *Montréal 1942-1992 : l'Anarchie resplendissante de la peinture*, Galerie de l'UQÀM, Université du Québec à Montréal; *Unlocked Grids*, Winnipeg Art Gallery; *La Collection : Tableau inaugural*, Musée d'art contemporain de Montréal; and *Robert Ayre: The Critic and the Collection* as well as *A Decade of Collecting: A Selection of Recent Acquisitions*, both presented at Concordia University's Leonard & Bina Ellen Art Gallery in Montréal.

- 1993 Produces the serigraph *Pauses* (printer: Claude Fortaich) for the exhibition *Imprimatur*, scheduled to be held in Montréal in March 1994, and *Jaune, bleu + rouge*, a work consisting of three panels of the same size, each evoking one of the primary colours. Even two years after producing it, he will describe the latter work as "the most radical painting I've ever done."¹¹²

End of April. Inauguration of the Gaucher triptych at the Art Gallery of Ontario in Toronto. Titled *B.F.P.–AGO92*, the immense mural, painted in shades of blue, grey, taupe and green, is a gift to the Gallery by Michael and Sonja Koerner, major Toronto collectors.

- 1994 March. Exhibition *Imprimatur*, held simultaneously at Galerie Graff (Montréal), the Saidye Bronfman Centre for the Arts (Montréal) and Galerie de l'UQÀM (Montréal). Hailed as "one of the most important international exhibitions of contemporary (1986-1993) prints ever presented in Canada,"¹¹³ the event brings together works by artists on the national and international scene. Louise Bourgeois,

Tony Cragg, Barbara Kruger, Francesco Clemente, Bruce Nauman, James Turrell, Frank Stella, Robert Rauschenberg, Richard Serra, General Idea, Tom Dean, Betty Goodwin, Pierre Ayot, Yves Gaucher, Robert Wolfe, René Derouin and John Massey are among the exhibitors.

During the year, Gaucher's works may be seen in several other group exhibitions: *L'Abstraction à Montréal 1950-1970 : peintures, dessins et estampes*, a two-part exhibition, Galerie Simon Blais, Montréal; *From the Permanent Collection: A Selection of Recent Acquisitions*, Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Concordia University, Montréal; *La Collection Lavalin du Musée d'art contemporain de Montréal : Le Partage d'une vision,** Musée d'art contemporain de Montréal; *De Webern et de l'identité*, Maison de la culture Notre-Dame-de-Grâce, Montréal; *Hidden Values: Contemporary Canadian Art in Corporate Collections*, McMichael Canadian Art Collection, Kleinburg, Ont.

1995 In February, produces a piece for the exhibition *The Table Project: A Silent Auction of End Tables Transformed*, organized by The Power Plant and Ikea in Toronto. The creations are the work of Canadian artists and architects.¹¹⁴

Starting in late March, Gaucher shows ten or so recent paintings in a variety of sizes, including *Jaune, bleu + rouge*, as well as two serigraphs (*Signal* and *Pauses*) in a solo exhibition at Concordia University's Leonard & Bina Ellen Art Gallery in Montréal. A few drawings accompany this group of works. Once again, Gaucher invites visitors into an experience of "environmental perception."

Creation by Yves Gaucher for the exhibition *The Table Project: A Silent Auction of End Tables Transformed*, held in Toronto, in 1995.



In July, is part of a “team of Canadian specialists charged with pondering the fate of the Canada Council Art Bank.” Marcel Brisebois, Director of the Musée d’art contemporain de Montréal, François Morelli, painter, and Laurier Lacroix, art historian, complete the group.¹¹⁵

In October, his work is presented at the Casa Lamm Cultural Centre, in Mexico City, as part of the exhibition *Perspective de l’art actuel au Québec*. The event is organized by Galerie Simon Blais in connection with the fifteenth anniversary of the opening of the Québec delegation office in Mexico City.

1996 Begins a polyptych of twelve prints titled *En pièces détachées* (printer: Danielle Blouin). Several other works in the *Trinôme* series (cat. nos. 46-51) will also be produced over the course of the year.

April. Talk by Gaucher at the Musée du Québec in Québec City. Entitled “De Webern aux Hommages à Webern,” it is held in conjunction with *L’Art québécois de l’estampe : 1945-1990,** a major exhibition devoted to printmaking in Québec. The composer François Morel is also invited to speak in a public discussion with the artist.

October. Retrospective exhibition *Yves Gaucher: Profile 1957-1996: 40 years of printmaking*, at Galerie Simon Blais in Montréal. The show consists of some forty prints, including the fourth in the *Webern* series (cat. no. 23), as well four new pieces, including *Silences* (cat. no. 44),¹¹⁶ an etching printed by Danielle Blouin. The book by Gaston Roberge, *Autour de Yves Gaucher*, published by Éditions Le Loup de Gouttière (Québec City), is launched on the same occasion.

During the year, the National Gallery of Canada turns a gallery over to Gaucher for about six months, from July 1996 to February 1997. The exhibition includes a selection from the *Grey on Grey Paintings* and one work each from the *Pale Paintings* and *Dark Paintings*. A selection of prints, some from the *Webern* series, completes the presentation.

Gaucher’s work is also shown in various group exhibitions: *Avoir trente... c’est Graff*, Galerie Graff, Montréal; *La Galerie Agnès Lefort : Montréal 1950-1961*, Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Concordia University, Montréal; *Visionary Works* and *The Eye of the Collector*, Musée d’art contemporain de Montréal; and *Fire and Ice: Contemporary Canadian Geometric Abstraction*, The Art Gallery of Mississauga, Mississauga, Ont.

1997 Works by Gaucher are presented in several group exhibitions: *Five Years of Collecting: A Selection of New Acquisitions*, Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Concordia University, Montréal (exhibition dedicated to Ann Duncan [1950-1997]); *La Collection d’œuvres d’art de la Banque Nationale*, Domaine Cataraqui, Sillery; and *Visionary Works*, Musée d’art contemporain de Montréal.

1998 In February, Gaucher and his wife take a trip to Bali, Indonesia. He injures his shoulder badly while swimming in the sea, and has to resolve to work on smaller pieces between physiotherapy sessions.

Start of a series of collages in red, blue and yellow. *D2, D3, F2, Red, Blue & Yellow* and *E3* (cat. nos. 52-56) are typical of this period. Gaucher works on *Traces* (cat. no. 57), in which the three primary colours are also used as rhythmic elements of his composition. The piece is printed by Danielle Blouin.

In June, Gaucher is among the sixty or so artists whose work is represented in *Peinture – Peinture*, a large-scale event devoted exclusively to abstract painting. Organized by Montréal's Association des galeries d'art contemporain (A.G.A.C.), the exhibition runs throughout the summer in many different venues (commercial and university galleries, museums and exhibition centres) around Québec as well as in Ottawa. The painting *5 Bleus* (cat. no. 88) is also shown at Galerie René Blouin in Montréal during the event.¹¹⁷

During the year, his works may also be seen in various group exhibitions, including: *Photographic Works & Recent Acquisitions*, Art Gallery of North York, North York, Ont.; and *Temps composés. La Donation Maurice Forget*, Musée d'art de Joliette.

- 1999 End of October. Exhibition *Yves Gaucher. Récurrences* at the Musée du Québec in Québec City. The selection of prints and paintings covers the main stages in Gaucher's output over the past forty years. The painting *Jaune, bleu & rouge IV* (cat. no. 89) illustrates his recent production.

Gaucher's works are presented in group exhibitions: *Du côté de chez soi*, Galerie Art Mûr, Montréal; *L'évocation de la musique dans les collections du Musée*, Musée d'art de Joliette; *Les Peintures*, Galerie René Blouin/Galerie Lilian Rodriguez, Montréal; and *New Acquisitions: Selections from the Permanent Collection*, Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Concordia University, Montréal.

- 2000 Yves Gaucher dies in Montréal on September 8. Many major museums and galleries across Canada pay him a final tribute through different hangings.

Exhibition *Yves Gaucher: Songs Without Words*, held at the end of the month at the Mira Godard Gallery in Toronto. The selection consists of acrylic collages on paper.

In November, Galerie René Blouin in Montréal goes ahead with an exhibition under preparation while the artist was alive and presents twelve works by Gaucher produced over the past two years: ten acrylic collages on paper, including *C6, W3* and *W6* (cat. nos. 58, 59 and 60), as well as the prints *Traces* and *Sans titre* (cat. nos. 57 and 61); the latter was printed after his death (printer: Danielle Blouin). The visitor route was laid out by the artist.

His works are included in group exhibitions such as: *Polyptyque*, Galerie Art Mûr, Montréal; *Key Works*, Musée d'art contemporain de Montréal; *PassArt*, various venues including Rouyn-Noranda; *Rafraîchir la mémoire*, Maison Hamel-Bruneau, Sainte-Foy; and *Martin Bourdeau, Yves Gaucher, John Heward, Stéphane La Rue*, Galerie B – Roger Bellemare, Montréal.



Galerie René Blouin, 2000.
 Photo: Paul Litherland
 Courtesy Galerie René Blouin

2001 Works by Gaucher are featured in a number of exhibitions: *Pleasures of Sight and States of Being: Radical Abstract Painting Since 1990*,* Florida State University Museum of Fine Arts, Tallahassee, Florida; *Collection*, Musée d'art contemporain de Montréal; and *Autour de l'atelier d'Albert Dumouchel*, Man and Music Pavilion, Orford Arts Centre, Qué.

2002 In early February, a painting by Gaucher, *Oranges-jaune* (1977-1978) is shown in the smaller room at Galerie René Blouin in Montréal, which is presenting the latest series by Francine Savard, *Un plein un vide*, thoughts on abstraction in painting.

From mid-July on, Concordia University's Leonard & Bina Ellen Art Gallery presents *Tribute to Yves Gaucher*. The exhibition brings together works by former colleagues and around ten students of Gaucher including Brigitte Radecki, Antonietta Grassi, Vladimir Spicanovic, Betty Goodwin, Jana Sterbak, Danielle Blouin, Marc Garneau and Jennifer Lefort. Works by Yves Gaucher (*R/R*, *Blue* and *Trois gris, un bleu*), Charles Gagnon, Russell T. Gordon, John Heward, Peter Krausz, Louise Masson, Jean McEwen, Françoise Sullivan, Richard-Max Tremblay and Irene F. Whittome round out the selection.

In addition, his works are included in group exhibitions: *Place à la magie ! The Forties, Fifties and Sixties in Québec*, Musée d'art contemporain de Montréal; and *Pour ou contre l'art abstrait ?*, Musée de Lachine.

2003 Mid-January. Group exhibition *Are you talking to me? Conversation(s)*,* presented at Galerie de l'UQÀM, Montréal.

The highlight of the exhibition comes from Raymond Gervais with the tribute he pays to Yves Gaucher, four of whose works are hung here. On the opposite wall, a text by Gervais, which he has called *Écouter Yves Gaucher*, relates some of his personal memories of the painter and reveals a surprising network of connections with music. A boxed set of CDs of works by Webern, the sleeve of a vinyl disc by Charlie Parker, and the subtle arrangement of items specific to Gervais's own practice complement the text. This meeting of the works of Gervais and Gaucher promises endless cross-references for anyone willing to make this remarkable and fascinating music audible.¹¹⁸

At the end of March, five paintings and a dozen works on paper dating from 1985, 1986 and 1996 are the subject of a solo exhibition *Yves Gaucher* at the Winchester Galleries in Victoria.

Retrospective exhibition *Yves Gaucher* at the Musée d'art contemporain de Montréal, from October 10, 2003 to January 11, 2004.

- 1 Yves Gaucher quoted by William Withrow, in "Yves Gaucher," *Contemporary Canadian Painting* (Toronto: McClelland and Stewart, 1972), p. 169.
- 2 Ibid., p. 170.
- 3 Yves Gaucher quoted by Claude Jasmin, in "Yves Gaucher : 'L'expressif je n'y crois plus,'" *La Presse*, May 1, 1965, p. 1. (Translation)
- 4 William Withrow, "Yves Gaucher," p. 171.
- 5 Ibid.
- 6 Gaston Roberge, *Autour de Yves Gaucher* (Québec City: Éditions Le Loup de Gouttière, 1996), pp. 15, 28. (Translation)
- 7 R[odolphe] de R[epentigny], "À L'Échange : lino de Gaucher et encres par Faucher," *La Presse*, Mar. 19, 1958. (Translation)
- 8 A second-hand press dating from 1882. Raymond Heard, "Yves Gaucher: The Energy of Color," *The Montreal Star*, Nov. 7, 1964, p. 11.
- 9 Yves Gaucher quoted by Claude Jasmin, in "Yves Gaucher : 'L'expressif je n'y crois plus,'" p. 1.
- 10 "Living is climbing, so let's climb [alternatively, let's print]," Gaston Roberge, *Autour de Yves Gaucher*, p. 32.
- 11 Ibid. Gaucher would resume his training at the École des beaux-arts later. See "The Education of 12 Practising Artists," *Canadian Art*, vol. 22, no. 5 (Nov./Dec. 1965), p. 46.
- 12 "Yves Gaucher : la tranquille révolution de la peinture," *ETC Montréal*, vol. 1, no. 1 (Fall 1987), under the heading: "Visites d'atelier" (observations recorded by J.-P. Gilbert), p. 33.
- 13 Yves Gaucher quoted by Claire Gravel, in "Yves Gaucher, peintre de l'abstraction : 'Peindre, c'est dire les choses le plus profondément possible,'" *Le Devoir*, Mar. 24, 1990, p. C-11. (Translation)
- 14 Yves Robillard, "L'histoire des galeries Denyse Delrue," *Cahiers*, no. 27 (Fall 1985), p. 7. The event was organized in response to the January exhibition also at the École des beaux-arts of the Association des artistes non-figuratifs." Roald Nasgaard, *Yves Gaucher: A Fifteen-Year Perspective = Une perspective de quinze ans 1963-1978* ([Toronto]: Art Gallery of Ontario, 1979), p. 27.
- 15 Françoise de Repentigny, "La Relève ? De qui, de quoi ?," *Le Devoir*, Feb. 13, 1960. Quoted (in translation) in Roald Nasgaard, *ibid.*
- 16 Françoise de Repentigny, "Venor : la révélation du 3^e Salon de la Jeune Peinture," *Le Devoir*, Mar. 24, 1960. (Translation)
- 17 Michèle Grandbois, *L'art québécois de l'estampe, 1945-1990 : une aventure, une époque, une collection* (Québec City: Musée du Québec, 1996), p. 68.
- 18 Gaston Roberge, *Autour de Yves Gaucher*, p. 108.
- 19 Michèle Grandbois, *L'art québécois de l'estampe*, p. 69. (Translation)

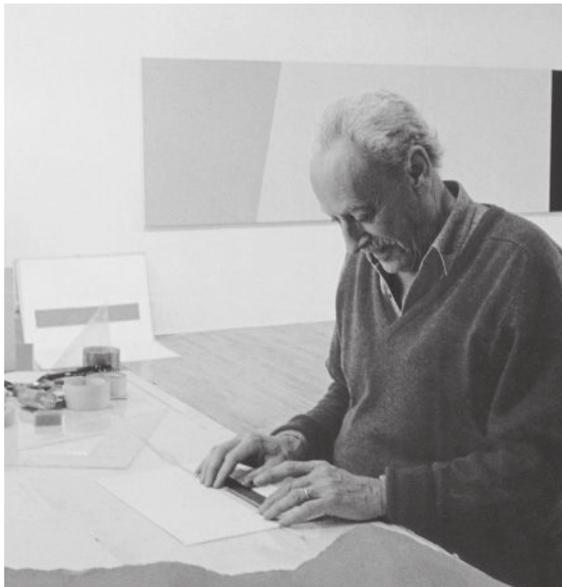
- 20 Jean Sarrazin, "Graveurs canadiens et étrangers," *La Presse*, June 17, 1961, p. 24.
- 21 Paul Martin, "Avec ses cuivres martelés, Yves Gaucher donne une troisième dimension à la gravure," *Le Nouveau Journal*, Nov. 25, 1961, p. 11. (Translation)
- 22 Ibid.
- 23 Ibid.
- 24 Albert Dumouchel acted as "Canadian advisor" for this major exhibition. He was also involved in making the selection for the fifth (1963) and quite likely for the sixth exhibition (1965). Michèle Grandbois, *L'art québécois de l'estampe*, pp. 90, 94.
- 25 Lise Payette, "Paris/PQ," *La Presse* [Fall] 1961. (See BIO/001040, Media Centre, Musée d'art contemporain de Montréal) (Translation)
- 26 Claude Jasmin, "Dumouchel and Gaucher at the Galerie Agnes Lefort, Montréal," *Canadian Art*, vol. 19, no. 5, issue no. 81 (Sept./Oct. 1962), p. 324.
- 27 Gaucher received a number of Canada Council grants over the course of his career. For more information on the subject, readers may consult Canada Council annual reports since 1961-1962.
- 28 Yves Gaucher quoted by Gaston Roberge, in *Autour de Yves Gaucher*, p. 44.
- 29 Conversation by the author with Richard Lacroix, June 5, 2003. Gaucher visited the Atelier with Lacroix, but did not linger. Michèle Grandbois, *L'art québécois de l'estampe*, p. 94.
- 30 See the essay by Jean-Jacques Nattiez, "Webern/Gaucher: The Jolt," in this catalogue.
- 31 Michèle Grandbois, *L'art québécois de l'estampe*, p. 121 and note 118.
- 32 Yves Gaucher quoted by Anne Brodzky, in "Notice Also Silence Sounds: The New Work of Yves Gaucher," *Artscanada*, vol. 25, no. 2, issue no. 118/119 (June 1968), p. 21.
- 33 Yves Gaucher quoted by Ted Ferguson, in "Op Art: The Fashion That Fools the Eye," *Maclean's Reviews*, vol. 78, no. 8 (Apr. 17, 1965), p. 65.
- 34 Yves Gaucher quoted by Anne Brodzky, in "Notice Also Silence Sounds," p. 21.
- 35 Michèle Grandbois, *L'art québécois de l'estampe*, pp. 94-95.
- 36 Georgii Ivanovitch Gurdjieff's "theories on consciousness and objective art" apparently also "nourished Gaucher's first thoughts on the orientation of his practice." According to Michel Martin, "Yves Gaucher : récurrences," *Yves Gaucher : récurrences* (Québec City: Musée du Québec, 1999), p. 10. (Translation)
- 37 Gaston Roberge, *Autour de Yves Gaucher*, p. 48.
- 38 The exhibition went on to several other major European cities, including London, Paris, Brussels and Amsterdam.
- 39 Barbara Rose, "Yves Gaucher at the Martha Jackson Gallery, New York," *Canadian Art*, vol. 21, no. 2 (Mar./Apr. 1964), p. 63.
- 40 MoMA acquired a second proof of *En hommage à Webern n° 2* along with the third work in the series, *En hommage à Anton Webern n° 3*, in 1967. Michèle Grandbois, *L'art québécois de l'estampe*, p. 121 and note 120. In the first half of the 1960s, other prestigious institutions would add Gaucher works to their collections as well. In addition to MoMA, they include the Art Institute of Chicago, the Library of Congress in Washington, and the Victoria and Albert Museum in London. Naturally, works by Gaucher would also find their way fairly quickly into a large number of private collections and most of the major museums and corporate collections in Canada.
- 41 Michèle Grandbois, *L'art québécois de l'estampe*, p. 91.
- 42 Ted Ferguson, "Op Art," p. 65.
- 43 Yves Gaucher quoted by May Ebbitt Cutler, in "Yves Gaucher," *Canadian Art*, vol. 22, no. 4 (Sept./Oct. 1965), p. 26.
- 44 Ibid.
- 45 Yves Gaucher quoted by Raymond Heard, in "Yves Gaucher," p. 11.
- 46 Yves Robillard, "L'histoire des galeries Denyse Delrue," p. 9.
- 47 Yves Gaucher quoted by May Ebbitt Cutler, in "Yves Gaucher," p. 28.
- 48 Bill Bantey, "Yves Gaucher Hears Siren Call," *The Gazette*, Jan. 12, 1965, p. [3].
- 49 Lisa Balfour, "Reaching Out For New Experiences," *The Montreal Star*, June 11, 1966, p. 24.
- 50 "Yves Gaucher : la tranquille révolution de la peinture," pp. 34-35.
- 51 Claude Jasmin, "Yves Gaucher : 'op art' et désincarnation," *La Presse*, Apr. 24, 1965. (Translation)
- 52 Yves Gaucher quoted by Claude Jasmin, in "Yves Gaucher : 'L'expressif je n'y crois plus,'" pp. 1, 23.
- 53 Gilles Toupin, "Yves Gaucher : un plongeon dans la couleur," *La Presse*, Oct. 30, 1976, p. C-26.
- 54 Gaston Roberge, *Autour de Yves Gaucher*, p. 66.
- 55 Lisa Balfour, "Reaching Out For New Experiences," p. 24.
- 56 The condensed version of the French text was published in Jacques Folch, "Yves Gaucher," *Vie des Arts*, no. 41 (Winter 1965/1966), pp. 40-43, and reproduced in Roald Nasgaard, *Yves Gaucher: A Fifteen-Year Perspective*, pp. 46-47. The English abridgement was first published in Roald Nasgaard, *ibid.*, p. 47.
- 57 This painting was dedicated to Peter Coleman, Mira Godard's assistant. Coleman played a preponderant role in disseminating Gaucher's work.

- 58 Jocelyne Lepage, "Le Conseil de la peinture a 25 ans mais a-t-il des dents ?" *La Presse*, Oct. 26, 1991, p. D-10.
- 59 Gaston Roberge, *Autour de Yves Gaucher*, p. 67.
- 60 Yves Robillard, "Une innovation : les professeurs de Sir George Williams exposent," *La Presse*, Feb. 18, 1967, p. 25.
- 61 Dorothy Cameron, "Yves Gaucher," *Yves Gaucher* ([Winnipeg]: The Winnipeg Art Gallery, [1967]), p. [1].
- 62 Robert Ayre, "Yves Gaucher's Optical 'Ragas,'" *The Montreal Star*, May 16, 1967, p. 34.
- 63 Yves Gaucher quoted by Carol Zemel, in "Yves Gaucher," *Artscanada*, vol. 24, no. 6/7, issue no. 109/110 (June/July 1967), p. 2.
- 64 Anne Brodzky, "Notice Also Silence Sounds," p. 22.
- 65 Michèle Grandbois, *L'art québécois de l'estampe*, pp. 109-110.
- 66 François-Marc Gagnon, "Gaucher," *16 peintres du Québec dans leur milieu*, (Montréal: Vie des Arts, coll. L'Inventaire des créateurs [1978]), p. 49.
- 67 Excerpts from the Bernard Teyssède lecture were published in *Ateliers*, vol. 5, no. 3 (Nov. 11, 1976/Jan. 6, 1977), p. [1]-3. (Translation)
- 68 Gaucher would participate in other juries over the course of his career, notably for the *Spectrum* exhibition, presented at the Vancouver Art Gallery, in 1968, and for the *91st Annual Exhibition* of the Royal Canadian Academy of Arts, in 1971. He was also a member of the jury for the Ville de Montréal visual arts awards, in 1999.
- 69 M. D., "Au Musée d'art moderne : l'exposition 'Canada, art d'aujourd'hui' inaugurée par André Malraux et deux ministres canadiens," *L'Aurore*, Jan. 13/14, 1968.
- 70 Yves Robillard, "Pourquoi les Français boudent-ils l'exposition canadienne ?," *La Presse*, Jan. 20, 1968, p. 36.
- 71 P.-H. L., "Une exposition importante au Musée cantonal des beaux-arts : 'Canada, art d'aujourd'hui,'" *Feuille d'avis de Lausanne*, July 17, 1968, p. 37.
- 72 The large *Grey on Grey Paintings* were initially called *Alap*, "a term referring to the slow, arhythmic, improvised movement in ragas that precedes the part where, with the tabla now joining in, rhythm and acceleration take over the piece." François-Marc Gagnon, "Gaucher," p. 49.
- 73 "Réouverture du Musée d'art contemporain : l'art aux portes de Terre des Hommes," *Montréal-Matin*, Mar. 21, 1968.
- 74 Bryan Robertson, "Eminence grise at Edinburgh," *The Spectator* [London], Aug. 23, 1968, p. 267.
- 75 "Gaucher sera une valeur internationale," *La Presse*, Nov. 23, 1968, p. 24. (Translation)
- 76 Normand Thériault, "Gaucher : prélude à une exposition," *La Presse*, Jan. 4, 1969, p. 36.
- 77 Robert Ayre, "Gaucher: The Philosophic Calm of Pure Painting," *The Montreal Star*, Jan. 18, 1969, p. 10.
- 78 François-Marc Gagnon, "Gaucher," p. 49. This text takes up the main ideas contained in the article by the same author in "La jeune peinture au Québec," *Revue d'esthétique*, vol. 22, no. 3, 1969, pp. 267-268.
- 79 Normand Thériault, "Gaucher : prélude à une exposition," p. 36. (Translation)
- 80 Gaucher quoted by Joan Lowndes, in "Man Who Paints the Sound of Silence," *The Province* [Vancouver], Apr. 18, 1969.
- 81 Robert Millet, "Gaucher : manipuler avec l'œil," in *Le Magazine Maclean*, vol. 9, no. 10 (Oct. 1969), p. 89. (Translation)
- 82 Bryan Robertson, "Double Take," *The Spectator* [London], Nov. 1, 1969, p. 611.
- 83 André Luc Benoit, "De grands formats... mais à la dimension de qui ?," *Le Devoir*, Jan. 31, 1970, p. 17. (Translation) In fact, these are the bare canvas.
- 84 Yves Gaucher quoted by Gaston Roberge, in *Autour de Yves Gaucher*, p. 21. The painting would inspire Charles Gagnon who was about to start shooting on his fourth and final film (still unfinished), named after the painting (and later renamed *R-69+ Deux ans plus tard*). Gagnon set out to document a result that was "disconcerting," to say the least, but nonetheless indicative of a situation in which a number of artists of his generation found themselves, confronting the limits of an overly formalistic practice. "Charles Gagnon, painter, filmmaker, 35 years old, lives in Montréal: from a taped interview, recorded by Danielle Corbeil," *Artscanada*, vol. 27, no. 2, issue no. 142/143 (Apr. 1970), p. 42.
- 85 *Yves Gaucher : perspective 1963-1976 : peintures et gravures*, [Montréal: Musée d'art contemporain, 1976], 1 videocassette. (Translation)
- 86 Gerald Needham, "Yves Gaucher: Painting for Open Space," *Artscanada*, vol. 36, no. 2, issue no. 228/229 (Aug./Sept. 1979), p. 21; Gaston Roberge, *Autour de Yves Gaucher*, p. 21.
- 87 Peter Wilson, "Yves Gaucher: Artist's New Work More Subtle," *The Toronto Daily Star*, Oct. 2, 1970.
- 88 François-Marc Gagnon, "Gaucher," p. 48. Gagnon refers to the 1976 painting in his text.
- 89 Yves Gaucher quoted by Kay Kritzwiser, in "Yves Gaucher," *The Globe and Mail*, Apr. 8, 1972, under the heading: "Small Dubuffet Show of Major Scope," p. 30.
- 90 Michel Ragon, "Yves Gaucher : rêverie de l'absolu," *Vie des Arts*, vol. 17, no. 70 (Spring 1973), p. 28. (Translation)
- 91 "La corde raide," *La Presse*, Apr. 28, 1973, p. D-16; Michael White, "[no title]," *The Gazette*, May 5, 1973, p. 32.
- 92 Geoffrey James, "Yves Gaucher's Silent Sounds," *Time* (Canadian edition), Mar. 24, 1975, p. 12.
- 93 Gilles Toupin, "Yves Gaucher : un plongeon dans la couleur," p. C-26.
- 94 Michael Greenwood, "Yves Gaucher," *Artscanada*, vol. 34, no. 2, issue no. 214/215 (May/June 1977), pp. 53-54.

- 95 Yves Gaucher quoted by Adele Freedman, in "Gallery Reviews," *The Globe and Mail*, Mar. 17, 1979, p. 38.
- 96 John Bentley Mays, "Music and Silence on Canvas," *Maclean's*, Apr. 16, 1979, p. 45.
- 97 Virginia Nixon, "It's Between Times on the Art Gallery Scene," *The Gazette*, Jan. 5, 1980, p. 33.
- 98 "When he returned to printmaking in 1981, Yves Gaucher pulled out of his drawers the sumptuous Arches vellum paper he had carefully preserved since his last stay in Paris in 1962. Three sheets received the marks of the dry point. Each section of the triptych . . . reveals a single black line that stretches from one end to the other of the space defined by the printing plate. By reducing to its simplest expression the trace of the components of drypoint printmaking—paper, mark of the matrix, mark of the incised motif and of the burr—the artist celebrates its expressive nature." Michèle Grandbois, *L'art québécois de l'estampe*, p. 171.
- 99 Gilles Toupin, "Photographies d'artistes : de la palette au clic," *La Presse*, Dec. 4, 1982, p. C-22.
- 100 Yves Gaucher quoted by John Bentley Mays, in "The Welcome Return of Yves Gaucher," *The Globe and Mail*, Mar. 9, 1985, p. 15.
- 101 Gilles Daigneault, "Gaucher et Laporte chez Esperanza," *Le Devoir*, Mar. 14, 1986. (Translation)
- 102 "[Yves Gaucher and Lucie Laporte Galerie Esperanza]," *The Gazette*, Mar. 22, 1986, p. C-7.
- 103 Yves Gaucher (interview of March 1985), quoted in *Le monde selon Graff, 1966-1986*, [research and editing: Jocelyne Lupien and Jean-Pierre Gilbert; in cooperation with Rose-Marie Arbour [et al.]] (Montréal: La Galerie, 1987), p. 151. (Translation)
- 104 Gaston Roberge, *Autour de Yves Gaucher*, p. 23.
- 105 "...de quelle avant-garde? Yves Gaucher," *ETC Montréal*, no. 8 (Summer 1989), p. 22.
- 106 Gaucher's work could be seen at the corner of Spadina Avenue and Front Street, in Toronto; and at the intersection of Rosemont Boulevard and Saint-Hubert Street, in Montréal.
- 107 Ann Duncan, "[Solid Colors]," *The Gazette*, Dec. 5, 1987, p. C-12.
- 108 James D. Campbell, "The Claims of Experience," in *Aspects of Yves Gaucher's Art: 1978-1992: Abstract practices II* (Toronto: Power Plant, [1992]), pp. 38-39.
- 109 Ann Duncan, "Painting Stirs Debate Among Art Experts," *The Gazette*, Mar. 12, 1990, p. C-5.
- 110 Yves Gaucher quoted by Raymond Bernatchez, "Yves Gaucher joue toujours un peu sa dernière partie !," *La Presse*, Apr. 14, 1990, p. K-5. (Translation)
- 111 Yves Gaucher quoted by Claire Gravel, in "Yves Gaucher, peintre de l'abstraction," p. C-12.
- 112 Yves Gaucher quoted by Ann Duncan, in "Not just the big picture: Yves Gaucher shows he can paint small as well as large," *The Gazette*, Apr. 1, 1995, p. H-6.
- 113 Mona Hakim, "Place à la gravure," *Le Devoir*, Mar. 4, 1994, p. B-12. (Translation)
- 114 A few years later, Gaucher would also produce a work on paper covering the bottom of a tray as part of the third edition of *Artstravaganza*. Titled "*Très Tray*," this benefit event would be organized in aid of students at Concordia University's Faculty of Fine Arts, in June 2000.
- 115 Jocelyne Lepage, "Le sort de la Banque d'œuvres d'art du Canada en suspens," *La Presse*, July 15, 1995, p. D-8. (Translation)
- 116 "Yves Gaucher : profil attendu," *Parcours : l'informateur des arts*, vol. 2, no. 4 (1996), p. 65.
- 117 At Galerie Trois Points, Gaucher presented a triptych titled *Jaune, bleu et rouge III* (1998). Roald Nasgaard, "Abstract painting: peinture abstraite," *Canadian Art*, vol. 15, no. 4 (Winter 1998), p. 51.
- 118 Marie-Ève Charron, "Cris et chuchotements," *Le Devoir*, Jan. 25, 2003, p. E-7. (Translation)

Unless otherwise indicated, all photographs come from the files of Germaine Gaucher.

Gaucher in his studio (De Buillon Street), about 1996.



BIBLIOGRAPHIE

Textes dans catalogues

2003

Gervais, Raymond. – « Écouter Yves Gaucher ». – Are you talking to me ? conversation(s). – Montréal : Galerie de l'UQAM, [2003]. – Texte français et anglais. – P. 130-131, 133-136

2002

Bouchard, Lydia. – « [Sans titre] ». – Pour ou contre l'art abstrait ? – Lachine : Musée de Lachine, 2002. – P. [2]

Elliott, David. – « Hommage à Yves ». – Yves Gaucher. – [Montréal] : Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Concordia University, [2002]. – Texte français et anglais. – P. [3-6]

1999

Martin, Michel. – « Yves Gaucher : récurrences ». – Yves Gaucher : récurrences. – Québec : Musée du Québec, 1999. – P. 9-21

1995

Antaki, Karen. – « Yves Gaucher ». – Yves Gaucher : recent work = œuvres récentes. – Montréal : Galerie d'art Leonard & Bina Ellen, 1995. – Texte français et anglais. – P. 4-13

Carlevaris, Anna. – « Yves Gaucher ». – Yves Gaucher : recent work = œuvres récentes. – Montréal : Galerie d'art Leonard & Bina Ellen, 1995. – Texte français et anglais. – P. 28-29

1992

Campbell, James D. – « The claims of experience ». – Aspects of Yves Gaucher's art : 1978-1992 : Abstract practices II. – Toronto : Power Plant, [1992]. – Aussi en français p. 43-46. – P. 33-41

Campbell, James D. – « Yves Gaucher : a biographical sketch ». – Aspects of Yves Gaucher's art : 1978-1992 : Abstract practices II. – Toronto : Power Plant, [1992]. – P. 47-52

Landry, Pierre. – « Yves Gaucher ». – La collection : tableau inaugural. – Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1992. – Sous : « D'ici et d'ailleurs, peinture abstraite et formalisme ». – P. 223-224

Nasgaard, Roald. – « But that is another story. . . ». – Yves Gaucher. – Toronto : Olga Korper Gallery, 1992. – P. 3, 7, 11-12

1988

Bélie, Josée. – « Notes en marge d'une époque, d'une peinture et d'une collection somme toute plurielles ». –

Ewen, Gagnon, Gaucher, Hurtubise, McEwen : à propos d'une peinture des années soixante. – Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1988. – P. 8-10

Landry, Pierre. – « Éviter à la fois le code et le brouillage... ». – Ewen, Gagnon, Gaucher, Hurtubise, McEwen : à propos d'une peinture des années soixante. – Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1988. – P. 11-15

1985

L. (Lemire), S. (Suzanne). – « Yves Gaucher ». – Les vingt ans du Musée à travers sa collection. – Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1985. – P. 120

Paikowsky, Sandra. – « Montreal painting : a second look = La peinture à Montréal : un second regard ». – Montreal painting : a second look = La peinture à Montréal : un second regard. – St. John's : Art Gallery, Memorial University of Newfoundland, 1985. – P. 4-17

1983

Nasgaard, Roald. – « [Sans titre] ». – Yves Gaucher : tableaux et gravures = paintings and etchings. – Paris : Centre culturel canadien, [1983]. – P. 2-4, 6-7

1979

Nasgaard, Roald. – « Background = L'œuvre antérieur ». – Yves Gaucher : a fifteen-year perspective = une perspective de quinze ans 1963-1978. – [Toronto] : Art Gallery of Ontario, 1979. – P. 27-36

Nasgaard, Roald. – « Colour bands = bandes de couleurs ». – Yves Gaucher : a fifteen-year perspective = une perspective de quinze ans 1963-1978. – [Toronto] : Art Gallery of Ontario, 1979. – P. 97-117

Nasgaard, Roald. – « Danses carrées ». – Yves Gaucher : a fifteen-year perspective = une perspective de quinze ans 1963-1978. – [Toronto] : Art Gallery of Ontario, 1979. – P. 41-55

Nasgaard, Roald. – « En hommage à Webern ». – Yves Gaucher : a fifteen-year perspective = une perspective de quinze ans 1963-1978. – [Toronto] : Art Gallery of Ontario, 1979. – P. 19-26

Nasgaard, Roald. – « Grey on grey ». – Yves Gaucher : a fifteen-year perspective = une perspective de quinze ans 1963-1978. – [Toronto] : Art Gallery of Ontario, 1979. – P. 77-85

Nasgaard, Roald. – « Jerichos ». – Yves Gaucher : a fifteen-year perspective = une perspective de quinze ans 1963-1978. – [Toronto] : Art Gallery of Ontario, 1979. – P. 119-128

Nasgaard, Roald. – « Ragas ». – Yves Gaucher : a fifteen-year perspective = une perspective de quinze ans. 1963-1978. – [Toronto] : Art Gallery of Ontario, 1979. – P. 65-71

Nasgaard, Roald. – « Signals / silences ». – Yves Gaucher : a fifteen-year perspective = une perspective de quinze ans. 1963-1978. – [Toronto] : Art Gallery of Ontario, 1979. – P. 57-60

Nasgaard, Roald. – « Transitions ». – Yves Gaucher : a fifteen-year perspective = une perspective de quinze ans. 1963-1978. – [Toronto] : Art Gallery of Ontario, 1979. – P. 73-74

1977

Morrison, Ann. – « Introduction ». – Yves Gaucher & Christopher Pratt. – Vancouver : Vancouver Art Gallery, 1977. – P. [5-7]

1976

Parent, Alain. – « Introduction ». – Yves Gaucher : peintures et gravures. Perspective 1963-1976. – Montréal : Musée d'art contemporain, [1976]. – Comprend une sélection de textes déjà publiés et présentés ici selon leur première parution. – P. 3

1975

Amaya, Mario. – « [Sans titre] ». – Yves Gaucher. – [New York] : The New York Cultural Center, [1975]. – Comprend une sélection de textes déjà publiés et présentés ici selon leur première parution. – P. [2]

1969

Shadbolt, Doris. – « Introduction ». – Yves Gaucher. – Vancouver : Vancouver Art Gallery, [1969]. – Publié aussi dans le catalogue *Yves Gaucher*, [New York], The New York Cultural Center, 1975, p. 10. – P. [1-3]

1968

« Yves Gaucher ». – Canada 101 : Edinburgh International Festival. – [Ottawa] : [Conseil des Arts du Canada], [1968]. – P. [16-17]

T. [Théberge], P. [Pierre]. – « Yves Gaucher ». – Canada art d'aujourd'hui. – [Paris] : [Musée National d'Art Moderne], [1968]. – P. [34-35]

1967

Lord, Barry. – « Yves Gaucher ». – Nine Canadians. – Boston : Institute of contemporary art, 1967. – P. [6]

1966

Gaucher, Yves. – « Rhythm love rhythm life rhythm ». – Yves Gaucher. – New York : Martha Jackson Gallery, [1966]. – P. [1, 8]

Gaucher, Yves. – « [Sans titre] ». – Yves Gaucher 1966. – Toronto : Gallery Moos, 1966. – P. [3]

Textes dans livres

2002

Bernier, Robert. – « Gaucher ». – La peinture au Québec depuis les années 1960. – [Montréal] : Les Éditions de l'Homme, 2002. – Sous : « Les frontières imprévisibles... ». – P. 106-107

2000

Newlands, Anne. – « Yves Gaucher ». – Canadian art : from its beginning to 2000. – Second printing, 2002. – Toronto : Firefly Books, 2000. – P. 118

1996

Grandbois, Michèle. – L'art québécois de l'estampe, 1945-1990 : une aventure, une époque, une collection. – Québec : Musée du Québec, 1996. – 401 p. – Mentions de Gaucher : p. 68-71, 81, 90-95, 97-98, 101, 105, 109-110, 1118, 120-123, 144, 153-154, 164, 171-172, 185; reproductions d'œuvres : p. 210-211, 258-259; historique des œuvres : p. 361-363

Roberge, Gaston. – « Collage ». – Autour de Yves Gaucher. – Québec : Le Loup de Gouttière, [1996]. – Publié à l'occasion de l'exposition *Yves Gaucher 1957-1996*, galerie Simon Blais, 1996. – P. [95]-125

Roberge, Gaston. – « Prélude en deux temps ». – Autour de Yves Gaucher. – Québec : Le Loup de Gouttière, [1996]. – P. [5]-10

Roberge, Gaston. – « Profil 1957-1996 : 40 années de gravure ». – Autour de Yves Gaucher. – Québec : Le Loup de Gouttière, [1996]. – P. [25]-79

Roberge, Gaston. – « Un peu d'histoire ». – Autour de Yves Gaucher. – Québec : Le Loup de Gouttière, [1996]. – P. [11]-24

Roberge, Gaston. – « Variations gauchères ». – Autour de Yves Gaucher. – Québec : Le Loup de Gouttière, [1996]. – P. [81]-93

1995

Campbell, James D. – « The claims of experience : speculations on Yves Gaucher's art since the Jerichos ». – Depth markers : selected art writings, 1985-1994, volume one. – Toronto : ECW Press, 1995. – P. 386-397

1991

Musée du Québec. – « R-M-III N/69 / texte de Michel Nadeau ». – Chefs-d'œuvre de la collection. – [Québec] : le Musée, 1991. – (Le Musée du Québec en images; 2). – P. 35

1990

Burnett, David. – « Yves Gaucher ». – Masterpieces of Canadian art from the National Gallery of Canada. – Ottawa : National Gallery of Canada, 1990. – P. 202-203

Musée des beaux-arts de l'Ontario. – « Yves Gaucher ». – Musée des beaux-arts de l'Ontario : œuvres choisies. – Toronto : Musée des beaux-arts de l'Ontario, 1990. – Sous : « Art contemporain ». – Aussi publié en anglais. – P. 359, 361

1989

Burnett, David. – « Yves Gaucher ». – Cineplex Odeon: the first ten years: a celebration of contemporary Canadian art. – Toronto : Cineplex Odeon Corporation, 1989. – P. 42-43

1987

Gaucher, Yves. – « [Sans titre] ». – The best contemporary Canadian art / Joan Murray. – Edmonton : Hurtig Publishers, 1987. – P. 66

Le monde selon Graff : 1966-1986. – [Conception : Pierre Ayot et Madeleine Forcier; recherche et rédaction : Jocelyne Lupien et Jean-Pierre Gilbert; avec la collaboration de Rose-Marie Arbour *et al.*]. – Montréal : Éditions Graff, 1987. – 631 p. – Mentions de Gaucher : p. 22, 25-26, 33-34, 49, 53, 62-63, 68, 78-80, 115, 117, 134, 151, 168, 170, 187, 190, 192, 196, 247, 252, 268-269, 289, 309, 323, 336, 436, 441, 473, 502-503, 511-512, 518, 542, 549

1983

Burnett, David; Schiff, Marilyn. – « Abstraction in Montreal ». – Contemporary Canadian art. – Edmonton : Hurtig Publishers Ltd., 1983. – Publié en collaboration avec le Musée des beaux-arts de l'Ontario. – P. 63-81

1981

Daigneault, Gilles; Deslauriers, Ginette. – « Yves Gaucher ». – La gravure au Québec (1940-1980). – Saint-Lambert : Éditions Héritage, 1981. – P. 129-131

1978

Mellen, Peter. – « Yves Gaucher : triptyque ». – Les grandes étapes de l'art au Canada : de la préhistoire à l'art moderne. – Adaptation française par Jacques de Roussan. – La Prairie : Marcel Broquet, 1981. – Édition anglaise, 1978. – P. 246-247

Gagnon, François-Marc. – « Gaucher ». – 16 peintres du Québec dans leur milieu. – Montréal : Vie des Arts, [1978]. – (L'Inventaire des créateurs). – Aussi en anglais. – P. 47-56

1976

Godsell, Patricia. – « Yves Gaucher ». – Enjoying Canadian painting. – Don Mills : General Publishing Co. Limited, 1976. – Sous : « New directions ». – P. 217-219

1972

Withrow, William. – « Yves Gaucher ». – La peinture canadienne contemporaine. – Traduction de René

Chicoine. – Montréal : Éditions du Jour, 1972. – Aussi en anglais. – P. 169-176

1968

« Gaucher, Yves 1934- ». – Permanent collection 1968 : Agnes Etherington Art Centre, Queen's University at Kingston. – Kingston : Agnes Etherington Art Centre, 1968. – P. [67]

Textes dans périodiques

2003

Charron, Marie-Ève. – « Cris et chuchotements ». – Le Devoir. – (25 janv. 2003). – P. E-7

Mavrikakis, Nicolas. – « Laisser de glace ». – Voir. – (30 janv. 2003). – Sous : « Tournée des galeries ». – P. 40

2002

Delgado, Jérôme. – « Le Legs de Gaucher ». – La Presse. – (27 juill. 2002). – P. D-12

Lamarche, Bernard. – « L'aire du vide ». – Le Devoir. – (27 juill. 2002). – P. D-5

Lehman, Henry. – « A fitting tribute: show by 10 of Yves Gaucher's former students offers a fascinating view of Montreal abstract art ». – The Gazette. – (July 20, 2002). – P. I-1, I-3

2001

Tomas, David. – « Yves Gaucher 1934-2000 ». – Para-Para. Suppl. de Parachute n° 101. – Vol. 001, n° 1/3 (2001). – P. 12

Verdier, Jean-Émile. – « Pour une iconographie de l'expérience esthétique dans l'œuvre de Yves Gaucher ». – Vie des Arts. – Vol. 45, n° 184 (automne 2001). – P. [47]-50

2000

« Passages ». – Maclean's. – (Sept. 25, 2000). – Sous : « Overture / Passages ». – P. 12

Couëlle, Jennifer. – « Disparition du peintre Yves Gaucher ». – La Presse. – (10 sept. 2000). – P. B-5

Delgado, Jérôme. – « L'œuvre posthume d'Yves Gaucher ». – La Presse. – (16 nov. 2000). – Sous : « Expositions ». – P. C-2

Downey, Donn. – « Yves Gaucher: a master of the abstract ». – The Globe and Mail. – (Sept. 13, 2000). – P. R-12

Gopnik, Blake. – « A man who thought deeply about his art ». – The Globe and Mail. – (Sept. 13, 2000). – P. R-12

Hume, [Christopher]. – « Abstract painter Yves Gaucher: huge, austere works explored pure colour ». – The Toronto Star. – (Sept. 12, 2000). – P. B-07

Hustak, Alan. – « Yves Gaucher: leading abstract artist ». – The Calgary Herald. – (Sept. 16, 2000). – P. O-5

Hustak, Alan. – « Abstract painter, teacher Gaucher ». – The Gazette. – (Sept. 12, 2000). – P. F-5, F-7

Hustak, Alan. – « Abstract artist's work was prized by collectors: recession-proof: art, he said, is a visual language that speaks only to the eyes ». – The National Post. – (Sept. 13, 2000). – P. A-17

Lamarche, Bernard. – « Au bord du vertige ». – Le Devoir. – (2 déc. 2000). – Sous : « Arts visuels ». – P. C-11

Lamarche, Bernard. – « Yves Gaucher ». – Le Devoir. – (2 déc. 2000). – Sous : « L'Agenda ». – P. 5

Lamarche, Bernard. – « Hommage à Yves Gaucher (1934-2000) : enseigner la matière : l'artiste pédagogue ». – Le Devoir. – (16 sept. 2000). – P. D-10

Lamarche, Bernard. – « Yves Gaucher 1934-2000 : décès d'un pionnier de l'abstraction géométrique ». – Le Devoir. – (11 sept. 2000). – P. A-4

Lehmann, Henry. – « Gaucher true to his vision: hard-edge minimalism remained artist's hallmarks in his final works ». – The Gazette. – (Dec. 2, 2000). – P. I-8

Lehmann, Henry. – « No wrong notes in Gaucher's 40-year tune ». – The Gazette. – (Feb. 26, 2000). – P. J-6

Nasgaard, Roald. – « All about Yves ». – Canadian Art. – Vol. 17, no. 2 (June 2000). – P. [64-70]

Verdier, Jean-Émile. – « Un souvenir d'Yves Gaucher : un bout de ciel... ». – Vie des Arts. – Vol. 44, n° 181 (hiver 2000/2001). – P. 22-24

1999

Cantin, David. – « Participer à l'acte créateur ». – Le Devoir. – (6 nov. 1999). – P. D-10

Côté, Nathalie. – « Gamme monochromatique : Yves Gaucher récurrentes ». – Voir (Québec). – (11 nov. 1999). – P. 32-33

Noreau, Pierre-Paul. – « Yves Gaucher : pure forme ». – Le Soleil. – (13 nov. 1999). – P. D-16

Ross, Val. – « Paper work ». – The Globe and Mail. – (Dec. 11, 1999). – P. R-6

1998

Lehmann, Henry. – « Paint, paint, everywhere paint: a panorama of abstraction, Peinture-peinture presents works by 275 artists in 35 galleries ». – The Gazette. – (June 13, 1998). – P. J-5

Nasgaard, Roald. – « Abstract painting : peinture abstraite ». – Canadian Art. – Vol. 15, no. 4 (Dec. 1998). – P. [48-55]

1996

« Yves Gaucher : profil attendu ». – Parcours : l'informateur des Arts. – Vol. 2, n° 4 (1996). – P. 65

Aquin, Stéphane. – « Yves Gaucher : l'art au sommet ». – Voir. – (7 nov. 1996). – P. 64

Bernatchez, Raymond. – « L'univers en papier d'Yves Gaucher ». – La Presse. – (26 oct. 1996). – P. D-15

Bernier, Jean-Jacques. – « Le silence des espaces ». – Vie des Arts. – Vol. 40, n° 165 (hiver 1996/1997). – P. 65

Kelly, Deirdre. – « Art dealer's rapid rise gives painter the bends ». – The Globe and Mail. – (Dec. 21, 1996). – P. A-1, 8

Kozinska, Dorota. – « Gallery scratches seven-year itch with Yves Gaucher show ». – The Gazette. – (Oct. 19, 1996). – P. I-1

Lamarche, Bernard. – « La gravure réinventée ». – Le Devoir. – (9 nov. 1996). – P. B-11

1995

Aquin, Stéphane. – « Lignes de conduite : Gaucher - McEwen - Blanchette ». – Voir. – (13 avril 1995). – P. 55

B., B. – « Yves Gaucher's work is at Gallery ». – Concordia's Thursday Report. – (Mar. 31, 1995). – P. 2

Couëlle, Jennifer. – « La quiétude vibrante d'Yves Gaucher : le brillant coloriste revient sur la scène montréalaise après cinq ans d'absence ». – Le Devoir. – (8 avril 1995). – P. D-8

Duncan, Ann. – « Not just the big picture: Yves Gaucher shows he can paint small as well as large ». – The Gazette. – (Apr. 1st., 1995). – P. H-6

Lehmann, Henry. – « Colour my world: Yves Gaucher has remained true to his rollers and masking tape ». – Mirror. – (Apr. 13, 1995). – P. 22

1994

Aquin, Stéphane. – « L'abstraction à Montréal : noces de papier ». – Voir. – (12 mai 1994). – P. 26

1993

Dansereau, Suzanne. – « L'Œuvre B.F.P.-AGO92 au Musée des beaux-arts de l'Ontario : pour Gaucher, la consécration de 30 ans de carrière ». – Le Droit. – (29 avril 1993). – P. 30

Duncan, Ann. – « Gaucher's AGO triptych didn't add up, so he repainted it ». – The Gazette. – (June 5, 1993). – P. K-5

Taylor, Kate. – « Creating music with colour ». – The Globe and Mail. – (Nov. 9, 1993). – P. C-4

1992

Mays, John Bentley. – « The thinking eye ». – The Globe and Mail. – (Nov. 14, 1992). – P. C-5

1990

Archambault, Marc. – « Yves Gaucher ». – Parachute. – N° 60 (oct./nov./déc. 1990). – P. 57-58

Bernatchez, Raymond. – « Yves Gaucher joue toujours un peu sa dernière partie ! ». – La Presse. – (14 avril 1990). – P. K-5

Brunet-Weinmann, Monique. – « Montreal ». – Contemporanea. – No. 20 (Sept. 1990). – Sous : « Letters ». – P. 28-29

Duncan, Ann. – « Yves Gaucher's solo show: a long-overdue homecoming ». – The Gazette. – (Mar. 31, 1990). – P. H-4

Genereux, Linda. – « Yves Gaucher: Olga Korper Gallery ». – Artforum. – Vol. 28, no. 6 (Feb. 1990). – Sous : « Reviews ». – P. 148-149

Gilbert, Jean-Pierre. – « Yves Gaucher, galerie Brenda Wallace, Montréal ». – ETC Montréal. – N° 11 (printemps/été 1990). – Sous : « Quelques correspondances implicites : Jean, Gaucher, Saint-Pierre, Lussier, Widgery, Beaulieu ». – P. 33

Gravel, Claire. – « Yves Gaucher : illuminations ». – MTL Magazine. – (Avr. 1990). – P. 58

Gravel, Claire. – « Yves Gaucher, peintre de l'abstraction : "Peindre, c'est dire les choses le plus profondément possible." ». – Le Devoir. – (24 mars 1990). – P. C-11

1989

Lebel, Susan; Gilbert, Jean-Pierre. – « Yves Gaucher ». – ETC Montréal. – N° 8 (été 1989). – Sous : « ... de l'avant-garde ? ». – Entrevue. – P. 20-22

Mays, John Bentley. – « Pale Series mirrors life brilliantly: Korper's new space an ideal setting for Gaucher's abstractions ». – The Globe and Mail. – (Dec. 9, 1989). – P. C-6

1988

Daigneault, Gilles. – « À propos d'une peinture des années 60 à aujourd'hui ». – ETC Montréal. – Vol. 1, n° 4 (été 1988). – P. 36-38

Duncan, Ann. – « Five Quebec artists get long overdue showing ». – The Gazette. – (Mar. 7, 1988). – P. B-13

1987

Duncan, Ann. – « [Solid colors] ». – The Gazette. – (Dec. 5, 1987). – Sous : « Art ». – P. C-12

Gaucher, Yves. – « Yves Gaucher : la tranquille révolution de la peinture ». – ETC Montréal. – Vol. 1, n° 1 (automne 1987). – Sous : « Visites d'atelier ». – Propos recueillis par J.-P. Gilbert. – P. 33-35

1986

Bentley Mays, John. – « Works on paper ». – The Globe and Mail. – (Apr. 17, 1986). – P. D-6

Corbeil, Carole. – « [Yves Gaucher, works on paper at Olga Korper Gallery] ». – The Globe and Mail. – (Apr. 17, 1986). – P. O-8

Daigneault, Gilles. – « Gaucher et Gamoy : des perspectives contradictoires ». – Le Devoir. – (22 mars 1986). – P. 33

Roussan, Jacques de. – « Yves Gaucher, ou la réalité de la perception ». – Vie des Arts. – Vol. 31, n° 123 (juin 1986). – P. 52-53

Shuebrook, Ron. – « Montreal painting ». – Vanguard. – Vol. 15, no. 3 (Summer/été 1986). – P. 56-57

1985

Mays, John Bentley. – « The welcome return of Yves Gaucher ». – The Globe and Mail. – (Mar. 9, 1985). – P. 15

1983

« Yves Gaucher : la diagonale dans une structure d'équilibre des forces ». – Canada d'aujourd'hui. – N° 64 (juill. 1983). – P. [?]

Couturier, Elizabeth. – « Yves Gaucher, Jean Noël : Centre culturel canadien ». – Art Press. – (Juin 1983). – Sous : « Les Expositions ». – P. 62

1982

Toupin, Gilles. – « Photographies d'artistes : de la palette au déclic ». – La Presse. – (4 déc. 1982). – Sous : « Arts plastiques ». – P. C-22

1980

Nixon, Virginia. – « It's between times on the art gallery scene ». – The Gazette. – (Jan. 5, 1980). – P. 33

White, Timothy. – « French-Canadian exhibit: vitality, eerie geometry ». – North Bay Nugget. – (Feb. 1, 1980). – P. [?]

1979

« A 15-year perspective on Yves Gaucher at the AGO ». – Toronto Calendar Magazine. – (Mar. 1979). – Sous : « Galleries & Exhibits ». – P. [?]

« Gaucher exhibition at art gallery ». – Owen Sound Sun Times. – (Mar. 16, 1979). – P. [?]

« Toronto : Yves Gaucher ». – L'Œil. – N° 284 (mars 1979). – Sous : « Vie des arts ». – P. 75-76

Bogardi, Georges. – « Yves Gaucher : city artist heralded ». – The Montreal Star. – (Apr. 18, 1979). – P. C-3

Carpenter, Ken. – « Yves Gaucher at the Art Gallery of Ontario and at Waddington ». – Art in America. – Vol. 67, no. 8 (Dec. 1979). – Sous : « Review of Exhibitions ». – P. 118-119

Dault, Gary Michael. – « Gaucher: Painter of "full" nothings ». – The Montreal Star. – (Mar. 17, 1979). – P. 2

Freedman, Adele. – « Gallery Reviews ». – The Globe and Mail. – (Mar. 17, 1979). – P. 38

Gordon, Tom. – « Yves Gaucher : une perspective ». – Vie des Arts. – Vol. 24, n° 95 (été 1979). – P. [31]-34

Joyner, Brooks. – « Exhibitions pivots on perception ». – Calgary Albertan Sunday Tab. – (Aug. 26, 1979). – P. [?]

Mays, John Bentley. – « Music and silence on canvas ». – Maclean's. – (Apr. 16, 1979). – P. 44-45

Micha, René. – « La peinture, la sculpture canadiennes ». – Art international. – Vol. 22, n° 9 (févr. 1979). – P. 51-59

Monk, Philip. – « Yves Gaucher: eyesight and temporality ». – Parachute. – N° 16 (automne 1979). – Sous : « Commentaires/Reviews ». – P. 47-48

Needham, Gerald. – « Yves Gaucher: painting for open space ». – Artscanada. – Vol. 36, no. 2, issue 228/229 (Aug./Sept. 1979). – P. 17-23

Tousley, Nancy. – « [Sans titre] ». – The Calgary Herald. – (Oct. 18, 1979). – Sous : « Visual Arts ». – P. C-21

Tousley, Nancy. – « [Yves Gaucher: a Fifteen-Year Perspective 1963-1978] ». – The Calgary Herald. – (Sept. 6, 1979). – Sous : « Visual Arts ». – P. A-17

Viau, René. – « Une rétrospective Gaucher à Toronto ». – Le Devoir. – (25 avril 1979). – P. 17

Wilkin, Karen. – « Toronto : more is less than one ». – Artnews. – Vol. 78, no. 6 (Summer 1979). – Sous : « The World ». – P. 164, 166

1978

« Pratt-Gaucher link is strong ». – Brantford Expositor. – (June 10, 1978). – Sous : « Focus on Art ». – P. [?]

Bell, Peter. – « [?] ». – St. John's Evening Telegram. – (Jan. 28, 1978). – P. [?]

Gagnon, François-Marc. – « Panorama de la gravure québécoise des années 1958-1965 ». – Vie des Arts. – Vol. 22, n° 90 (printemps 1978). – Texte anglais p. 87-88. – P. 24-28

1977

Goldin, Amy. – « Report from Toronto & Montreal ». – Art in America. – Vol. 65, no. 2 (Mar. 1977). – P. 35-47

Greenwood, Michael. – « Yves Gaucher ». – Artscanada. – Vol. 34, no. 2, issue 214/215 (May/June 1977). – Sous : « Toronto ». – P. 53-54

Morrison, Ann. – « Yves Gaucher / Christopher Pratt: prints ». – Vanguard. – Vol. 6, no. 4 (May 1977). – P. 16-17

Purdie, James. – « At the galleries ». – The Globe and Mail. – (Jan. 22, 1977). – P. 36

Rosenberg, Ann. – « Vancouver: three part review of five artists ». – Artmagazine. – Vol. 8, no. 34 (Aug./Sept. 1977). – P. 25-28

Thériault, Normand. – « Yves Gaucher : the last picture shown ». – Parachute. – N° 6 (printemps 1977). – P. 38-41

1976

« Musée d'art contemporain ». – Parachute. – N° 5 (hiver 1976). – Sous : « Informations ». – P. 34

Bogardi, George. – « Yves Gaucher ». – The Montreal Star. – (Oct. 16, 1976). – P. D-5

Dumont, Jean C. – « Vernissages ». – Montréal ce mois-ci. – Vol. 25 (oct. 1976). – P. 13

Leblond, Jean-Claude. – « Un art aléatoire au Musée d'art contemporain ». – Le Devoir. – (23 oct. 1976). – P. 22

Teyssède, Bernard. – « Coloris et structure chez un peintre contemporain de Montréal : Yves Gaucher ». – Ateliers. – Vol. 5, n° 3 (11 nov. 1976/6 janv. 1977). – P. [1]-3

Toupin, Gilles. – « Yves Gaucher : un plongeon dans la couleur ». – La Presse. – (30 oct. 1976). – P. C-26

1975

« Yves Gaucher à New York ». – Le Jour. – (2 avril 1975). – P. 13

Ashton, Dore. – « Yves Gaucher at the New York Cultural Center ». – Artscanada. – Vol. 32, no. 2, issue 198/199 (June 1975). – P. 81

James, Geoffrey. – « Yves Gaucher's silent sounds ». – Time (éd. canadienne). – (Mar. 24, 1975). – Sous : « The Arts ». – P. 12-14

Kritzwiser, Kay. – « Gaucher, Piper ». – The Globe and Mail. – (Jan. 11, 1975). – P. 30

1974

Ashton, Dore. – « Canadian art in review: New York ». – Artscanada. – Vol. 31, nos. 3 & 4, issue 192/193/194/195 (Dec. 1974). – Passage publié dans le catalogue *Yves Gaucher*, [New York] : The New York Cultural Center, 1975, p. 4. – P. 104-106

1973

« La corde raide ». – La Presse. – (28 avril 1973). – P. D-16

Arbec, Jules. – « "Variations" ». – Le Devoir. – (28 avril 1973). – P. 20

Ragon, Michel. – « Yves Gaucher : rêverie de l'absolu ». – Vie des Arts. – Vol. 17, n° 70 (printemps 1973). – Aussi en anglais. – Passage en anglais publié dans le catalogue *Yves Gaucher*, [New York] : The New York Cultural Center, 1975, p. 14. – Publié en français dans le catalogue *Yves Gaucher, peintures et gravures. Perspective 1963-1976*, [Montréal] : Musée d'art contemporain, 1976, p. 18-19. – P. 28-33, 89

White, Michael. – « [Sans titre] ». – The Gazette. – (May 5, 1973). – Sous : « Gallery Roundup ». – P. 32

1972

Dault, Gary Michael. – « Some Toronto shows, February-May 1972 ». – Artscanada. – Vol. 29, no. 2, issue 166/167/168 (Spring 1972). – Sous : « Notes on recent shows ». – P. 91-94

Kirkman, Terry; Heviz, Judy. – « Gaucher alters his style ». – The Montreal Star. – (Jan. 21, 1972). – P. 8

Kritzwiser, Kay. – « Yves Gaucher ». – The Globe and Mail. – (Apr. 8, 1972). – Sous : « Small Dubuffet show of major scope ». – P. 30

Weiler, Merike. – « Artist Yves Gaucher a master of lyrical understatement ». – The Toronto Star. – (Apr. 19, 1972). – P. 50

White, Michael. – « The quiet voice of Yves Gaucher, painter ». – The Gazette. – (Jan. 22, 1972). – P. 47

1971

Gopnik, Myrna; Gopnik, Irwin. – « Seeing is believing: Yves Gaucher's new paintings ». – ArtsCanada. – Vol. 28, no. 5, issue 160/161 (Oct./Nov. 1971). – P. 32-33

1970

Bardo, Arthur. – « Sir George Williams University: Gaucher graphics, Coward paintings ». – The Montreal Star. – (Feb. 12, 1970). – P. 14

Benoît, André Luc. – « De grands formats... mais à la dimension de qui ? ». – Le Devoir. – (31 janv. 1970). – P. 17

Capper, Ann. – « Yves Gaucher exhibit returns ». – The Gazette. – (Feb. 14, 1970). – P. 49

Chandler, John Noel. – « Drawing reconsidered ». – ArtsCanada. – Vol. 27, no. 5, issue 148/149 (Oct./Nov. 1970). – Numéro thématique : « Works (mostly) on Paper: Drawing Reconsidered ». – P. 19-56

Kritzwiser, Kay. – « Gallery Moos ». – The Globe and Mail. – (Oct. 3, 1970). – Sous : « At the Galleries: A Quartet of Tough and Tender Hearts ». – P. 24

Thériault, Normand. – « L'art du signe ». – La Presse. – (7 févr. 1970). – Sous : « D'une exposition à l'autre ». – P. 42

Thériault, Normand. – « Le tableau mur à mur ». – La Presse. – (31 janv. 1970). – P. 40

Wilson, Peter. – « Yves Gaucher: artist's new work more subtle ». – The Toronto Daily Star. – (Oct. 2, 1970). – P. [?]

1969

« 54 tableaux de Gaucher à Londres ». – L'Action-Québec. – (14 nov. 1969). – P. [13]

« À Londres : succès d'une exposition du montréalais Yves Gaucher ». – Le Droit. – (14 nov. 1969). – P. 27

« Exposition Gaucher à Vancouver ». – La Presse. – (13 mai 1969). – P. 60

« Gallery shows Gaucher work ». – The Vancouver Sun. – (Apr. 17, 1969). – P. [?]

« Gaucher art in Vancouver ». – The Montreal Star. – (Apr. 26, 1969). – P. 10

« Gaucher exhibition in London ». – Studio International. – Vol. 178, no. 916 (Nov. 1969). – Sous : « News & Notes ». – P. 151

« Montrealer's art gets close attention ». – The Montreal Star. – (Dec. 4, 1969). – P. 71

« Yves Gaucher expose à Londres ». – La Presse. – (13 nov. 1969). – P. 45

Ayre, Robert. – « Gaucher: the philosophic calm of pure painting ». – The Montreal Star. – (Jan. 18, 1969). – P. 10

Blakeston, Oswald. – « [Yves Gaucher: Whitechapel Art Gallery] ». – Arts Review. – (Oct. 5, 1969). – P. [?]

Brett, Guy. – « Gaucher's quiet art ». – The Times. – (Nov. 5, 1969). – P. 14

Bruce-Milne, Marjorie. – « Gaucher: the sound of gray ». – The Christian Science Monitor. – (Nov. 3, 1969). – P. 10

Chandler, John Noel. – « Dialogue at an exhibition of Yves Gaucher's Grey Paintings ». – ArtsCanada. – Vol. 26, no. 5, issue 136/137 (Oct. 1969). – Publié dans le catalogue *Yves Gaucher*, [New York] : The New York Cultural Center, 1975, p. 18. – Publié en français sous le titre « Dialogue lors d'une exposition de la série grise du peintre Yves Gaucher » dans le catalogue *Yves Gaucher, peintures et gravures. Perspective 1963-1976*, [Montréal] : Musée d'art contemporain, 1976, p. 4-11. – Repris dans *ArtsCanada*, Vol. 38, no. 2 & 3, issue 244/245/246/247 (March 1982), p. 115-117. – P. 3-6

Field, Simon. – « London ». – Art and artists. – Vol. 4, no. 7 (Oct. 1969). – P. 52, 54

Gagnon, François. – « La jeune peinture au Québec ». – Revue d'esthétique. – (Vol. 22, n° 3, 1969). – P. 262-274

Heywood, Irene. – « [Sans titre] ». – The Montreal Gazette. – (Jan. 11, 1969). – Sous : « Art this Week ». – P. 14

Lowndes, Joan. – « Gaucher : metaphor for contemporary music ». – The Province. – (May 2, 1969). – P. 13

Lowndes, Joan. – « Man who paints the sound of silence ». – The Province. – (Apr. 18, 1969). – P. [?]

Millet, Robert. – « Gaucher : manipuler avec l'œil ». – Le Magazine Maclean. – Vol. 9, n° 10 (oct. 1969). – Sous : « Les arts et les autres ». – P. 89

Raymond, Marie. – « Yves Gaucher expose à Londres ». – Vie des Arts. – N° 57 (hiver 1969/1970). – P. 56

Robertson, Bryan. – « Double take ». – The Spectator. – Vol. 223, no. 7375 (Nov. 1, 1969). – P. 611-612

Russell, John. – « Mainline stations ». – The Sunday Times. – (Oct. 26, 1969). – Sous : « Art ». – Publié aussi dans le catalogue *Yves Gaucher*, [New York] : The New York Cultural Center, 1975, p. 17. – P. [?]

Salvesen, Christopher. – « Greys ». – The Listener. – Vol. 802, no. 2116 (Oct. 16, 1969). – P. 536

Silcox, David. – « Yves Gaucher ». – Studio International. – Vol. 177, no. 908 (Feb. 1969). – Repris dans *Canadian art today* (Studio International Publication, 42/6, 1970), p. 27-29. – P. 76-77, et p. couv.

Thériault, Normand. – « Gaucher : prélude à une exposition ». – La Presse. – (4 janv. 1969). – Publié dans le catalogue *Yves Gaucher, peintures et gravures. Perspective 1963-1976*, [Montréal] : Musée d'art contemporain, 1976, p. 15-17. – P. 36

Thériault, Normand. – « Yves Gaucher: Galerie Godard Lefort ». – ArtsCanada. – Vol. 26, no. 1, issue 128/129 (Feb. 1969). – Sous : « Exhibition reviews – Montreal ». – P. 45

Townsend, Charlotte. – « About art. . . ». – The Vancouver Sun. – (May 2, 1969). – P. [?]

Townsend, Charlotte. – « Art show opens ». – The Vancouver Sun. – (Apr. 25, 1969). – P. [?]

Townsend, Charlotte. – « Forced to Invent ». – The Vancouver Sun. – (Apr. 19, 1969). – P. 30

Whittet, G.-S. – « Grande-Bretagne : dans les galeries londoniennes ». – Le Monde. – (30 oct. 1969). – Publié dans le catalogue *Yves Gaucher*, [New York] : The New York Cultural Center, 1975, p. 17. – P. 19

1968

« À Edimbourg, le peintre Gaucher est qualifié d'« artiste fascinant » ». – La Presse. – (26 août 1968). – P. 27

« Exhibit prize to city artist ». – The Montreal Gazette. – (Mar. 9, 1968). – P. [?]

« Gaucher sera une valeur internationale ». – La Presse. – (23 nov. 1968). – P. 24

« "Sondage '68" : premier prix à Yves Gaucher ». – La Presse. – (8 mars 1968). – P. 14

Brodzky, Anne. – « Notice also silence sounds: the new work of Yves Gaucher ». – ArtsCanada. – Vol. 25, no. 2, issue 118/119 (June 1968). – P. 21-23

Fox, Cy. – « British critics heap praise on Canadian paintings ». – The Montreal Star. – (Aug. 23, 1968). – P. 28

Robertson, Bryan. – « Eminence grise at Edinburgh ». – The Spectator. – (Aug. 23, 1968). – Publié dans le catalogue *Yves Gaucher*, [New York], The New York Cultural Center, 1975, p. 6. – Publié en français dans le catalogue *Yves Gaucher, peintures et gravures. Perspective 1963-1976*, [Montréal] : Musée d'art contemporain, 1976, p. 13-15. – P. 267

Silcox, David P. – « First-hand familiarity with Canadian art at the Edinburgh Festival ». – The Connoisseur. – Vol. 168, no. 678 (Aug. 1968). – P. 273-279

Teysseère, Bernard. – « Canada, art d'aujourd'hui : Musée d'art moderne de Paris ». – Vie des Arts. – N° 50 (printemps 1968). – P. [26-31]

Thériault, Normand. – « Diversité et éparpillement à la Biennale canadienne ». – La Presse. – (27 juill. 1968). – Sous : « Arts plastiques ». – P. 32

Thompson, David. – « A Canadian Scene, part 3 ». – Studio International. – Vol. 176, no. 906 (Dec. 1968). – Publié dans le catalogue *Yves Gaucher*, [New York], The New York Cultural Center, 1975, p. 12; Publié en français dans le catalogue *Yves Gaucher, peintures et gravures. Perspective 1963-1976*, [Montréal] : Musée d'art contemporain, 1976, p. 13-15. – P. 241-245

1967

« Montreal artist ». – The Winnipeg Free Press. – (Apr. 28, 1967). – P. [?]

Ayre, Robert. – « Yves Gaucher's Optical "Ragas" ». – The Montreal Star. – (May 16, 1967). – Sous : « The Art Scene ». – P. 34

Crossley, Peter. – « [Sans titre] ». – The Winnipeg Free Press. – (May 1967). – P. [?]

[Gaulin], [Manon]. – « The arts: toward serenity ». – Time (éd. canadienne). – (May 26, 1967). – Sous : « Canada ». – P. 9

Gladu, Paul. – « Yves Gaucher—the search for simplicity ». – The Gazette. – (May 20, 1967). – P. 22

Lord, Barry. – « ! Discover Canada ! ». – Art in America. – Vol. 55, no. 3 (May/June 1967). – P. 78-84

R. [Robillard], Y. [Yves]. – « Gaucher et les champs énergétiques de la couleur ». – La Presse. – (13 mai 1967). – P. 41

Robillard, Yves. – « Une innovation : les professeurs de Sir George Williams exposent ». – La Presse. – (18 févr. 1967). – P. 25

Robillard, Yves. – « Gaucher ». – La Presse. – (4 févr. 1967). – P. 23

Zemel, Carol. – « Yves Gaucher ». – ArtsCanada. – Vol. 24, nos. 6 & 7, issue 109/110 (June/July 1967). – Sous : « Montreal Spring '67: in the Galleries ». – P. 2

1966

« 3 shows for artist this year ». – The Globe and Mail. – (Apr. 16, 1966). – P. 15

Balfour, Lisa. – « Reaching out for new experiences ». – The Montreal Star. – (June 11, 1966). – P. 24

Ballantyne, Michael. – « Recent acquisitions, solo shows ». – The Montreal Star. – (Feb. 26, 1966). – P. 15

Einfrank, Aaron R. – « Montreal artist Yves Gaucher looks like hit in New York ». – The Montreal Star. – (Sept. 14, 1966). – P. 34

Hale, Barrie. – « It's Canadian and it's terrible ». – The Toronto Telegram. – (July 4, 1966). – P. 36

Robillard, Yves. – « Montréal, aujourd'hui ». – Vie des Arts. – N° 44 (automne 1966). – P. 48-51

1965

- « Des artistes canadiens à Venise ! ». – Montréal Métro-Express. – (9 déc. 1965). – P. [?]
- « The education of 12 practicing artists ». – Canadian Art. – Vol. 22, no. 5 (Nov.-Dec. 1965). – P. 27-29, 46
- Bantey, Bill. – « Yves Gaucher hears siren call ». – The Gazette. – (Jan. 12, 1965). – P. [3]
- Cutler, May Ebbitt. – « Yves Gaucher ». – Canadian Art. – Vol. 22, no. 4 (Sept./Oct. 1965). – Entrevue. – P. 26-28
- Ferguson, Ted. – « Op art: the fashion that fools the eye ». – Maclean's Reviews. – Vol. 78, no. 8 (Apr. 17, 1965). – P. 65
- Folch, Jacques. – « Yves Gaucher ». – Vie des Arts. – N° 41 (hiver 1965/1966). – P. 40-43
- Harris, Marjorie. – « Print-making in Quebec ». – Canadian Art. – Vol. 22, no. 4 (Sept./Oct. 1965). – P. 16-22
- Jasmin, Claude. – « Yves Gaucher : "L'expressif je n'y crois plus." ». – La Presse. – (1^{er} mai 1965). – P. 1, 23
- Jasmin, Claude. – « Yves Gaucher : "op art" et désincarnation ». – La Presse. – (24 avril 1965). – P. [?]
- Lamy, Laurent. – « Gaucher ». – Le Devoir. – (24 avril 1965). – Sous : « Les Beaux-Arts ». – P. 13
- Montbizon, Rea. – « Danses Carrées by Yves Gaucher ». – The Gazette. – (Apr. 24, 1965). – P. 12
- Ostiguy, Jean-René. – « La sixième biennale de la peinture canadienne ». – Vie des Arts. – N° 39 (été 1965). – P. 22-27
- Rochester, Helen. – « Music inspires artist ». – The Montreal Star. – (Jan. 12, 1965). – P. 11

1964

- « Prix remporté par un graveur canadien, Yves Gaucher ». – Le Devoir. – (2 juin 1964). – P. 6
- Heard, Raymond. – « Yves Gaucher: the energy of color ». – The Montreal Star. – (Nov. 7, 1964). – P. 11
- Rose, Barbara. – « Yves Gaucher at the Martha Jackson Gallery, New York ». – Canadian Art. – Vol. 21, no. 2 (Mar./Apr. 1964). – Sous : « Art Reviews ». – P. 63

1963

- « Canadian show in New York ». – The Gazette. – (Nov. 2, 1963). – P. 8
- « Printmaker in New York debut ». – The Montreal Star. – (Nov. 9, 1963). – P. 11
- Auersperg, Ruth. – « Yves Gaucher at the Galerie Agnes Lefort, Montreal ». – Canadian Art. – Vol. 20, no. 6 (Nov./Dec. 1963). – Sous : « Art Reviews ». – P. 318-319
- Ayre, Robert. – « Two Canadian Printmakers ». – The Montreal Star. – (June 8, 1963). – Supplément *Weekend magazine*. – P. 8

E. [Edgar], N. [Nathalie]. – « Yves Gaucher ». – Art News. – Vol. 62, no. 8 (Dec. 1963). – Sous : « Reviews & Previews ». – P. 56

Jasmin, Claude. – « Yves Gaucher ». – La Presse. – (8 juin 1963). – Sous : « Beaux-Arts ». – P. [22]

Kilbourn, Elizabeth. – « Art and artists: a galaxy of images ». – The Toronto Star. – (Nov. 30, 1963). – P. [?]

Lamy, Laurent. – « Gaucher à la Galerie Agnès Lefort ». – Le Devoir. – (8 juin 1963). – Sous : « La Vie des arts ». – P. 15

1962

- « The Printmakers ». – Time (éd. Canadienne). – No. 26 (Dec. 28, 1962). – Sous : « The Arts ». – P. 8-10
- Fenwick, Kathleen M. – « Gaucher ». – Canadian Art. – Vol. 19, no. 2 (Mar./Apr. 1962). – Sous : « Reviews ». – P. 122-123
- Jasmin, Claude. – « Dumouchel and Gaucher at the Galerie Agnes Lefort, Montreal ». – Canadian Art. – Vol. 19, no. 5 (Sept./Oct. 1962). – Sous : « Art Reviews ». – P. 323-324

1961

- Lamy, Laurent. – « Gravures, gouaches et aquarelles chez Agnès Lefort ». – Le Devoir. – 1961. – Sous : « Dans les galeries ». – [?]
- Martin, Paul. – « Avec ses cuivres martelés, Yves Gaucher donne une troisième dimension à la gravure ». – Le Nouveau Journal. – (25 nov. 1961). – P. 11
- Robert, Guy. – « À la Galerie Libre : peintures, sculpture, gravures ». – Le Devoir. – (14 déc. 1961). – P. 10
- Sarrazin, Jean. – « Graveurs canadiens et étrangers ». – La Presse. – (17 juin 1961). – P. 24

1960

- Arbour, Rose-Marie. – « À l'exposition de la relève de la couleur ». – Le Quartier Latin. – (1960). – P. 4
- De Repentigny, Françoise. – « Peintres, poètes et graveurs ». – Châtelaine. – (Nov. 1960). – P. 14
- De Repentigny, Françoise. – « La Relève ? De qui, de quoi ? ». – Le Devoir. – (13 févr. 1960). – P. [?]
- Sarrazin, Jean. – « Peintres-graveurs de Montréal ». – La Presse. – (10 déc. 1960). – P. 34

1958

- Chicoine, René. – « Linos, encres et graphisme ». – Le Devoir. – (29 mars 1958). – Sous : « Formes et couleurs ». – P. 10
- R [Repentigny], R [Rodolphe] de. – « À L'Échange : linos de Gaucher et encres par Faucher ». – La Presse. – (19 mars 1958). – P. [?]

LISTE DES ŒUVRES

Œuvres sur papier

- 1 *Non titré*, 1958
Pointe sèche sur papier F. G. Head
29,3 x 39,8 cm
- 2 *Non titré*, 1959
Eau-forte, 1/1
20,5 x 29,5 cm
- 3 *Sonate pour gris*, non daté
Eau-forte et pointe sèche, 9/10
35,9 x 25 cm
Collection de monsieur Vincent Monet, Greenfield Park
Succession Susane Monet, née Gaucher
- 4 *1°*, 1959
Gravure sur bois debout, 8/12
25,3 x 29,5 cm
- 5 *Quadrène*, 1960
Aquatinte et eau-forte sur papier BFK Rives, 7/10
33 x 50,2 cm
- 6 *État de Quadrène II*, 1960
Gravure en creux sur papier BFK Rives, état
32,7 x 50,2 cm
- 7 *Les Crachats de Napoléon*, 1960
Gravure en creux sur papier Arches, éd. de 2
33,2 x 24,3 cm
- 8 *Nocturne*, 1960
Aquatinte sur papier BFK Rives, 14/15
50,7 x 33,1 cm
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal
- 9 *Lux*, 1961
Eau-forte sur papier Arches, 5/20
65,6 x 49,8 cm
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal
Don de monsieur Georges Delrue
- 10 *Ligne, Surface, Volume 1*, 1961
Eau-forte, pointe sèche et cuivre martelé
sur papier Arches, IV/XV
33 x 50 cm
- 11 *Ligne, Surface, Volume 2*, 1961
Eau-forte et cuivre martelé sur papiers
Arches laminés, 1/25
50,2 x 34 cm
- 12 *Asagao*, 1961
Eau-forte et cuivre martelé sur papiers laminés, 35/40
48,7 x 34 cm
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal
Don de monsieur Gilles Daigneault et de
madame Denise Desautels
- 13 *Naka*, 1962
Eau-forte et cuivre martelé sur
papiers BFK Rives laminés, 26/40
41 x 54,7 cm
- 14 *Sgana*, 1962
Eau-forte, cuivre martelé et linoléum sur
papiers BFK Rives laminés, é. a. I/V
41 x 56,3 cm
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal
Don de monsieur Georges Curzi
- 15 *Par un beau clair de froid – À Maurice Beaulieu*, 1962
Eau-forte et cuivre martelé sur papiers laminés, 2/20
76 x 108 cm
Collection de madame Mira Godard, Toronto
- 16 *Sa*, 1962
Eau-forte et cuivre martelé sur papiers
German Copperplate laminés, 8/20
108 x 74,6 cm
Collection Hydro-Québec
- 17 *Aji*, 1963
Eau-forte, cuivre martelé et linoléum sur papiers
German Copperplate laminés, 25/25
108 x 76 cm
- 18 *Houda*, 1963
Linoléum sur papiers japonais laminés
sur papier vélin, 6/20
61,2 x 91,3 cm
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal
- 19 *Sono*, 1963
Impression en relief sur papiers japonais laminés
sur papier vélin, 27/30
67 x 91 cm
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal

- 20** *1^{er} Hommage à Webern*, 1963
Gaufrure rehaussée sur papier Moriki laminé sur papier Arches, 10/30
56,5 x 76 cm
- 21** *En hommage à Webern n° 2*, 1963
Gaufrure rehaussée sur papier Moriki laminé sur papier Arches, é. a.
56,5 x 76 cm
- 22** *En hommage à Anton Webern n° 3*, 1963
Gaufrure rehaussée sur papier Moriki laminé sur papier Arches, état
56,5 x 76 cm
- 23** [*En hommage à Webern 4*], 1963
Gaufrure rehaussée sur papier Moriki laminé sur papier Arches, état
57 x 76 cm
- 24** *Fugue jaune*, 1963
Impression en relief et gaufrure rehaussée sur papier Moriki laminé sur papier Arches, é. a. 5/5
57 x 76 cm
- 25** *Pli selon pli*, 1964
Impression en relief et gaufrure rehaussée sur papier Moriki laminé sur papier Arches, épreuve d'encre
56,5 x 76,2 cm
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal
- 26** *Espace activé*, 1964
Impression en relief et gaufrure rehaussée sur papier Moriki laminé sur papier Arches, 12/30
57 x 76 cm
- 27** *Point-contrepoint*, 1965
Impression en relief et gaufrure sur papier Moriki laminé sur papier Arches, 6/30
57 x 76 cm
- 28** *Sans titre*, 1967
Graphite sur papier
54,1 x 68 cm
Collection de monsieur Roger Bellemare, Montréal
- 29** *Transitions*, 1967
Album de 8 impressions offset sur papier Johannot, texte d'introduction de Doris Shadbolt et achevé d'imprimer, é. a. X/X
44,5 x 58,5 cm (chaque élément)
- 30** *Sans titre*, 1979
Acrylique sur papier
50,6 x 66,2 cm
Galerie Roger Bellemare, Montréal
- 31** *Sans titre*, 1979
Acrylique sur papier Arches
56,5 x 76 cm
Galerie Roger Bellemare, Montréal
- 32** *Sans titre*, 1979
Acrylique sur papier
51,5 x 66,8 cm
Galerie Roger Bellemare, Montréal
- 33** *Inversion 1, Inversion 2*, 1980
Aquatinte, é. a. 2/3
Diptyque
68,5 x 113 cm (chaque élément)
- 34** *Phase I, Phase II, Phase III*, 1981
Pointe sèche sur papier Arches, 1/30
Version verticale
69,5 x 57,8 cm; 69,7 x 58 cm; 69,7 x 58,3 cm
Collection de monsieur Roger Bellemare, Montréal
- 35** *Phase I, Phase II, Phase III*, 1981
Pointe sèche sur papier Arches, 2^e Variante, 1/1
Version horizontale
60,2 x 80,2 cm; 60,8 x 80,3 cm; 59,7 x 80,3 cm
- 36** *MGB*, 1985
Graphite sur papier aquarelle Arches
56,5 x 76,8 cm
- 37** *SA-5*, 1985
Crayon de cire sur papier aquarelle Arches
56,5 x 76,5 cm
- 38** *MGG*, 1985
Pierre noire et graphite sur papier aquarelle Arches
56,5 x 76,7 cm
- 39** *Non titré*, 1985
Acrylique sur carton aquarelle Arches
57,5 x 76,3 cm
- 40** *X IV*, 1986
Acrylique sur carton aquarelle Arches
58,5 x 76,5 cm
- 41** *X VII*, 1986
Acrylique sur carton aquarelle Arches
58,5 x 77,7 cm
- 42** *Y-1*, 1986
Acrylique sur carton aquarelle Arches
58,5 x 76,5 cm

- 43** *Fente*, 1986
Lithographie sur papier Arches, 38/50
56 x 76 cm
- 44** *Silences*, 1996
Eau-forte sur papier Moriki et impression sur bois de fil sur papier Goyu, laminés sur papiers Usunezumi, Kai et BFK Rives, 14/75
63 x 90,5 cm
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal
Don anonyme
- 45** *Trinôme*, 1996
Impression sur bois de fil sur papier Goyu laminé sur papiers Usukuchi et Arches, 1/12
63 x 90,5 cm
- 46** *Non titré*, 1996
Série *Trinôme*
Impression sur bois de fil sur papier Goyu laminé sur papiers Usukuchi et Arches, 1/1
12,8 x 40,8 cm
- 47** *Non titré*, 1996
Série *Trinôme*
Impression sur bois de fil sur papier Goyu laminé sur papiers Usukuchi et Arches, 1/1
12,8 x 40,8 cm
- 48** *Non titré*, 1996
Série *Trinôme*
Impression sur bois de fil sur papier Goyu laminé sur papiers Usukuchi et Arches, 1/1
46 x 63 cm
- 49** *Non titré*, 1996
Série *Trinôme*
Impression sur bois de fil sur papier Goyu laminé sur papiers Usukuchi et Arches, 1/1
30,8 x 63,3 cm
- 50** *Non titré*, 1996
Série *Trinôme*
Impression sur bois de fil sur papier Goyu laminé sur papiers Usukuchi et Arches, 1/1
28,2 x 75,8 cm
- 51** *Non titré*, 1996
Série *Trinôme*
Impression sur bois de fil sur papier Goyu laminé sur papiers Usukuchi et Arches, 1/1
28,7 x 75,8 cm
- 52** *D2*, 1999
Collage, acrylique sur papier Tosa laminé sur papiers Moriki et BFK Rives
63 x 91 cm
- 53** *D3*, 1999
Collage, acrylique sur papier Tosa laminé sur papiers Moriki et BFK Rives (avec fenêtres dans papier Moriki)
63,1 x 91 cm
Collection de madame Nancy et de monsieur Gerard G. McGrath, Toronto
- 54** *F2*, 1999
Collage, acrylique sur papier Tosa laminé sur papiers Moriki et BFK Rives (avec fenêtres dans papier Moriki)
63,2 x 91 cm
Collection de monsieur Christopher Birt, Toronto
- 55** *Red, Blue & Yellow*, 1999
Collage, acrylique sur papier Tosa laminé sur papiers Moriki et BFK Rives
63 x 91 cm
- 56** *E3*, 1999
Collage, acrylique sur papier Tosa laminé sur papiers Moriki et BFK Rives
63 x 91 cm
Collection de monsieur Benoît Gaucher, Montréal
- 57** *Traces*, 1999
Gravure sur bois, technique japonaise Ukiyo-e, sur papiers Moriki laminés
63,5 x 94 cm
- 58** *C6*, 2000
Collage, acrylique sur papier Tosa laminé sur papiers Moriki et BFK Rives (avec fenêtres dans papier Moriki)
63 x 91 cm
Collection du Dr Bob Chadhuri, Toronto
- 59** *W3*, 2000
Collage, acrylique sur papier Tosa laminé sur papiers Moriki et BFK Rives
63,3 x 91 cm
Collection de monsieur Denis Gaucher, Montréal
- 60** *W6*, 2000
Collage, acrylique sur papier Tosa laminé sur papiers Moriki et BFK Rives
63 x 91 cm
Collection de madame Mimi Fullerton, Toronto
- 61** *Sans titre*, 2000
Gravure sur bois, technique japonaise Ukiyo-e, sur papiers Moriki laminés, é. a. 1, tirage posthume
64 x 94 cm

Peintures

- 62** *Danse carrée, gros mauve 1*, 1964
Acrylique sur toile
107 x 106,2 cm
Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario,
Toronto
Don de madame Alison et de monsieur Alan Schwartz,
1996
Photo : AGO / Carlo Catenazzi
- 63** *Espace étranger*, 1965
Acrylique sur toile
91,3 x 91,3 cm
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal
Don de monsieur François Beauchamp
- 64** *Danse carrée : douceur brune, lente et large*, 1965
Acrylique sur toile
215,9 x 215,9 cm
Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario,
Toronto
Don de monsieur David Silcox, 1977
- 65** *Ondulation des quatre coins*, 1965-1966
Acrylique sur toile
101,7 x 203,5 cm
- 66** *Red Oxide, Blue, Gray*, 1967
Acrylique sur toile
122,4 x 122,4 cm
Collection de la MacKenzie Art Gallery, Regina
Don de monsieur Pierre Laurin
Photo : Don Hall
- 67** *Blue Raga*, 1967
Acrylique sur toile
122 x 122 cm
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal
- 68** *Alap*, 1968
Acrylique sur toile
203 x 305,3 cm
- 69** *MX-P-I-ST/68*, 1968
Acrylique sur toile
183,2 x 183,2 cm
Collection de monsieur Benoît Gaucher, Montréal
- 70** *YG I O/N*, 1968
Acrylique sur toile
275 x 203,2 cm
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal
- 71** *CB-I Mi-Je/69*, 1969
Acrylique sur toile
183 x 183 cm
Collection de monsieur Denis Gaucher, Montréal
- 72** *MX-O/N/69*, 1969
Acrylique sur toile
244 x 122 cm
- 73** *R-M-111 N/69*, 1969
Acrylique sur toile
304,5 x 203,5 cm
Collection du Musée national des beaux-arts
du Québec
- 74** *Rouge, bleu, vert*, 1971
Acrylique sur toile
168,2 x 229 cm
Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario,
Toronto
Acquis grâce à l'appui financier du Programme spécial
d'aide aux acquisitions du Conseil des Arts
du Canada et de Wintario, 1977
Photo : AGO / Carlo Catenazzi
- 75** *Brun, bleu, gris*, 1972
Acrylique sur toile
153 x 203 cm
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal
- 76** *Ocres, jaune n° 2*, 1974
Acrylique sur toile
203 x 366 cm
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal
Don de la TD Bank Financial Group
- 77** *Bleus, vert + gris N-D 75*, 1975
Acrylique sur toile
203 x 274,5 cm
Collection de monsieur Denis Gaucher, Montréal
- 78** *2 Bruns – 2 Gris*, 1975
Acrylique sur toile
203 x 304,5 cm
- 79** *Jéricho 1 : une allusion à Barnett Newman /
An Allusion to Barnett Newman*, 1978
Diptyque
Acrylique sur toile
320 x 280 cm (chaque élément)
- 80** *Jericho: A Variation*, 1978
Acrylique sur toile
282 x 487,7 cm
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal
Don de la TransCanada Pipelines Limited

- 81** *Diptyque mauve*, 1979
Acrylique sur toile
254 x 203,5 cm (chaque élément)
- 82** *Bl, Br, Gr, Gr*, 1984
Acrylique sur toile
183,2 x 183,2 cm
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal
- 83** *Gris / Bleus*, 1986
Acrylique sur toile
198 x 198 cm
- 84** *CDR.R Red rouge*, 1986-1987
Acrylique sur toile
203,5 x 304,8 cm
- 85** *CDR.B3 bleu*, 1988
Acrylique sur toile
193 x 259 cm
Collection de monsieur Benoît Gaucher, Montréal
- 86** *B2wPs 89/90*, 1989-1990
Acrylique sur toile
122 x 498,5 cm
- 87** *Reds & Ps*, 1992
Acrylique sur toile
200 x 760 cm
Collection du Musée national des beaux-arts
du Québec
Achat par la Fondation du Musée du Québec à la
faveur d'une contribution spéciale du ministère de
la Culture et des Communications du Québec
- 88** *5 Bleus*, 1996-1997
Acrylique sur toile
41 x 488 cm
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal
- 89** *Jaune, bleu & rouge IV*, 1999
3 éléments
Acrylique sur toile
122,5 x 122,5 cm (chaque élément)

Sauf indication contraire, toutes les photos sont de
Richard-Max Tremblay.

© Sodart 2003

Sauf indication contraire, les œuvres proviennent de
collections particulières.

