

Liberté

LIBERTÉ
ART & POLITIQUE

Libre de tout son être

Roland Bourneuf

Volume 24, Number 1 (139), January–February 1982

Artistes québécois : 9 ateliers

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/29984ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bourneuf, R. (1982). Libre de tout son être. *Liberté*, 24(1), 26–32.

PIERRE GAUVREAU

Pierre Gauvreau est né en 1922 à Montréal, où il habite toujours. Il fait ses études à l'Ecole des Beaux-Arts de cette ville et, pendant la guerre, commence à peindre dans des conditions difficiles. Il fréquente ensuite l'atelier de Borduas et signera Refus global. En 1947 il réalise les décors de Bien-être, pièce écrite par son frère Claude. A partir de cette date, ses expositions se succéderont régulièrement. En 1955 il devient réalisateur à Radio-Canada, puis il occupera diverses fonctions à l'ONF et à Radio-Québec.

Libre de tout son être

ROLAND BOURNEUF

Pierre Gauvreau parle volontiers de son œuvre, dans son aboutissement actuel, comme d'une peinture directe, une peinture «d'œil à œil». Elle n'est évidemment pas le fruit d'une génération spontanée. Si cette peinture vient d'un état de grâce intérieur, il a fallu le provoquer, il faut l'entretenir, le renouveler. Si ces toiles et ces gouaches nous atteignent maintenant avec tout l'éclat de leurs couleurs et avec toute leur allégresse, il a fallu au peintre suivre une longue route et traverser beaucoup de culture.

Son aventure picturale commence au début des années quarante sous le signe de Matisse et de Picasso par lesquels les jeunes artistes québécois découvraient alors la nouvelle peinture. Ces premiers petits tableaux peints sur des supports de fortune se sont un peu assombris avec le temps, mais Gauvreau y cherchait des accords subtils de tons posés en aplats dans un espace à deux dimensions. Ainsi, dans cette huile de 1941 très proche de Matisse, les rouges et les verts modèlent des fruits sur un fond divisé en zones vieux rose, brun, orange. D'autres natures mortes, par contre, traitées en volumes anguleux selon le modèle cubiste, ou un portrait de Fernand Leduc en arlequin, s'inspirent visiblement de Picasso. Mais dès la fin des années quarante, une autre veine, plus personnelle et plus intériorisée, s'affirme alors que les formats s'agrandissent et que la touche s'élargit. Sous la stimulation de Borduas, Gauvreau explore la couleur libérée de toute représentation et, à la limite, de toute préméditation, comme le font ses contemporains Marcel Barbeau, Leduc, Mousseau, Marcelle Ferron, Riopelle. Mais à la différence de plusieurs d'entre eux, Gauvreau ne s'engage pas dans des espaces

labyrinthiques de striures, de traits jetés, d'éclaboussures ou de taches en mosaïques qui rompent le rectangle de la toile et tendent à se prolonger à l'infini. Gauvreau garde un sens de la forme ou, plus précisément, des formes bien définies, un besoin de composer, «parce que je n'étais pas libéré», dit-il maintenant. Plusieurs *Sans titre* de 1944 à 1948 font s'épanouir des objets imaginaires dans l'esprit des *Parachutes végétaux* ou des *Fruits mécaniques* de Borduas: on pense à des enchevêtrements de fleurs, à des corolles somptueuses, des papillons ou des poissons volants. Un monde de pétales, d'éventails, d'ailes qui flottent et s'assemblent sur un fond largement dégagé et neutre pour relever l'éclat chromatique et l'invention formelle de ces objets.

Peu à peu la construction se fait moins contraignante et paraît se distendre. Cependant des figures élémentaires sont toujours présentes, à l'insu du peintre, semble-t-il, et qu'il apprendra à reconnaître et à développer: le triangle, le trapèze, l'arc de cercle. Mais vers la fin des années cinquante, ces figures tendent à s'estomper devant l'expansion de la couleur qui échappe aux contours et s'illumine. Dans *Galaxie Galop*, des touches blanches et rouges s'agglomèrent sur un fond vert et bleu, tels des nénuphars sur l'eau — en un hommage indirect à Monet — ou comme des constellations dans un ciel sombre. La peinture québécoise de cette époque, Gauvreau le rappelle, se livrait volontiers à la séduction nocturne, mais son œuvre propre ne s'oriente pas vers l'exploration d'un imaginaire enfoui profondément: il aime Ernst et Tanguy mais il n'y a pas chez lui de phase surréaliste discernable. La pratique de l'automatisme demeure d'essence picturale: elle pose de la couleur sur une surface plane, pour voir ce qui se passe, comment ces tons réagissent quand le pinceau les juxtapose, les entrecroise, les fond ou les détache. Une toile de 1952 a pour titre *L'insaisissable prend forme*; peut-être faut-il voir dans cette phrase un résumé de ce que cherche alors l'artiste: saisir l'émergence de la peinture après l'avoir libérée de ses traditionnels conditionnements, après s'être soi-même affranchi des réminiscences, des enseignements, des impératifs rationnels. *Le fond du garde-robe* (1950) constitue à cet égard une synthèse de ce qu'a traversé le peintre pendant les dix années précédentes. La moitié supérieure du tableau est une surface brossée d'un blanc rose sur laquelle se détache une masse rectangulaire verticale brune et, en bas à

droite, le long du cadre, une bande de rouge. Dans la moitié supérieure, les touches sont serrées, la couleur dense, grouillante de roses, de bruns, de rouges en écho et aussi de bleu. Œuvre de peinture pure, donc, d'une vie chromatique intense, mais dans laquelle on peut voir aussi une allusion à une réalité extérieure — un vase de fleurs peut-être — qui vibre par le rapprochement contrasté des deux surfaces, l'une dégagée et visant à la monochromie, et l'autre fortement occupée, mobile, fourmillant de petites touches diversifiées.

Mais de nouvelles voies s'ouvrent pour Gauvreau en ce début des années cinquante qui va coïncider avec l'exposition des automatistes à laquelle il participe, *La matière chante*. L'emploi plus fréquent de la gouache lui permet maintenant un surcroît de spontanéité, une audace perceptible par exemple dans *Espoir hérissé de plumes* d'où émerge, d'un enchevêtrement de jungle vert et bleu, un rectangle ouvert rouge vif. La vitesse d'exécution devient ici une jubilation, une sorte de danse totémique d'une joyeuse sauvagerie. D'autres gouaches comme *Des Turcs oisifs prenant un loukoum pour une prière* expérimentent un travail différent du pinceau: il accole dans le sens vertical de petites touches rectangulaires, puis en superpose de nouvelles: le noir demeure visible à travers une grille de deux tons turquoise, l'un avivé, l'autre mélangé de blanc. Le procédé, en quoi l'on peut voir l'héritage du tachisme et, au-delà, de l'impressionnisme, est repris et élargi dans *Un loup dans les jonquilles*. L'animation qui naît des traits verticaux est plus calme, plus sourde mais, est-ce l'effet de suggestion du titre? plus inquiétante: derrière le blanc, le jaune et le vert a été posé un peu de brun presque noir, comme une présence cachée. Dans ces gouaches et ces huiles qui vont se succéder jusqu'au début des années soixante, la couleur semble se suffire à elle-même, la seule trace du pinceau étant déjà une forme qui se combine avec les autres traces voisines, par analogie ou par contraste de tonalité ou de direction. Ici, la toile ou le papier se lit donc par plans successifs, à la limite presque parallèles, qui demandent, pour obtenir leur plein effet, une lente pénétration du regard. L'autre veine représentée par *Espoir hérissé de plumes* brouille les plans, jaillit, excite l'œil, agit directement et vite.

Après être resté, un peu à son corps défendant, à l'écart de la peinture pendant quelques années, Gauvreau y revient avec un

élan et un goût de l'aventure accrus. Comme il avait toujours souhaité le faire, il «peint grand» (des acryliques récentes deviennent de véritables fresques dépassant quatre mètres de long). La pratique de la mise en scène à la télévision lui a appris à occuper l'espace, à s'y mouvoir à son gré. Et aussi à accepter ce qui se présente, à dépasser le permis, la notion de beau elle-même, aidé en cela par l'exemple des artistes populaires qu'il a approchés. Il ose les plus vigoureuses et les plus violentes rencontres de formes et de couleurs, il fait confiance à la main qui travaille d'elle-même. Le gestuel aboutit ainsi à une sorte d'expressionnisme abstrait qui se rapproche, par certains aspects, d'Appel et du groupe Cobra et, plus manifestement encore, des peintres américains, de Rauschenberg pour lequel Gauvreau dit son admiration. Voici alors surgir, par exemple dans *Bleu Lindberg*, de vastes surfaces brossées avec une ampleur et, peut-on dire, une dépense musculaire peu communes, sur lesquelles des hachures droites et rapides mettent des croisillons. Ou bien le pinceau déroule avec pétulance de longues guirlandes et, dans *Bleu stoïque, rubans et tralalas*, il les entortille en une masse inextricable. Le geste tire volupté de son propre élan, il lui faut aller jusqu'à l'épuisement de cette force qui le lance, il jouit de sa quasi-démésure. Ailleurs, dans *Tombola* par exemple, les grandes figures géométriques maintenant dégagées, triangles, rectangles ou trapèzes, segments de cercle, s'imposent, bien à plat, et se répondent avec un tranquille aplomb. En certaines parties de la toile, par contre, le geste semble se complaire dans la poursuite du détail: croix, spirales, vibrions, petits cercles barrés. Des signes apparaissent, presque des chiffres dans *Playtime* où un système de rectangles colorés peut faire allusion à quelque machine à boule; et presque des lettres ou des idéogrammes dans *Requiem pour un clown*, environnant un triangle central surmonté d'une oblique, comme un chapeau d'une plume. Fragments de rébus, codes secrets, premiers linéaments d'une écriture...

Une toile de 1978, *Maudit par quelques-uns*, résume les constantes de l'œuvre de Pierre Gauvreau dont elle constitue une sorte d'état présent. Elle nous saisit sans détour, ou mieux, elle nous empoigne par ses dimensions et par ses contrastes internes que, la violence du choc un peu atténuée, nous pouvons entreprendre d'inventorier. Des volumes sont projetés vers nous à

l'avant-plan, alors que recule un fond plus neutre et moins chargé de matière colorée. Ces volumes sont déterminés par des droites tracées avec autorité d'un coup de brosse dans les teintes de prédilection: rouge, vert, bleu; ou bien ils sont produits par la combinaison de multiples petites courbes qui demeurent ouvertes ou, le plus souvent, se bouclent. L'étagement contrasté des plans se double d'une tension dynamique entre ce qui, dans la toile, est nettement structuré selon des données géométriques, et ce qui est, au contraire, agitation qui tâtonne, tourbillonnement à la recherche de sa forme et la trouvant dans ce chaos même. Et si l'on considère le geste qui pose la couleur, la tension résulte de la densité variable de la matière pigmentée, s'établissant entre sa concentration et sa dispersion. La dynamique de l'œuvre naît donc de rapports d'opposition et de complémentarité affirmés sans équivoque: à différents niveaux et à différentes fréquences, un courant à haute tension circule entre des pôles reconnaissables. Entre ces vastes figures élémentaires occupant deux dimensions et les masses compactes, délibérément confuses et proliférantes qui introduisent une multiplicité d'autres dimensions, celles de l'informel, il y a l'intervalle dans lequel se jouent toute création et toute existence: l'ordre et la liberté.

Les toiles récentes ont tendance à se diviser en volets qui constituent chacun un ensemble, parfois nettement et même géométriquement structuré, parfois abandonné à l'automatisme. Leur juxtaposition constitue alors des triptyques comme *La nuit coincée entre le jour*. Ou bien les formes se déploient en une longue surface qui évoque la fresque, par exemple *Le cheval de Troie est au vert*. Ou bien encore, *Maudit par quelques-uns* trouve son complément dans une autre toile: *Aimé par quelques autres*. Chacune a son rythme individualisé, obtenu par des moyens différents, mais toujours fortement marqué. La toile nous entraîne spontanément, nous oblige plus qu'elle nous invite à suivre le mouvement d'une ligne, à nous laisser envelopper par l'éclat d'une couleur. On a parlé de violence, voire d'agression à propos de cette peinture. Certes, elle bouscule et frappe, mais parce qu'elle est chargée d'une extraordinaire énergie. Non pas celle de la colère, mais celle du calme: l'énergie qui rayonne de nous quand nous avons fait l'accord profond avec nous-mêmes, quand nous avons trouvé notre centre intérieur. Chez d'autres, l'énergie peut sourdre, irradier doucement; chez Gauvreau elle se

concentre, explose, se projette. Sans doute Gauvreau est-il maintenant vraiment «rassemblé». S'il continue de refuser la censure rationnelle, la raison intervient dans son œuvre pour ordonner, clarifier; ou s'il paraît débordé par le déploiement vertigineux de l'informel, c'est qu'il choisit parfois d'y céder. Il peut, au sens propre, jouer. Il retrouve l'ivresse de l'enfant devant ses découvertes, qui peut faire surgir un monde en étalant de la couleur avec ses doigts. Il invente des bouts de fables qu'il inscrit très sérieusement ou avec un sourire en coin: *Le diable fait des crêpes à sa femme, Une pieuvre attendait le train, A fast car in the sky et quelques rubans pour le dire.*

Il peut découper une fenêtre dans le mur, rester à l'intérieur et décorer le mur, ou regarder dehors et s'envoler. Alors il se grise du mouvement, se laisse porter parmi la lumière et les couleurs.

Borduas disait déjà de Pierre Gauvreau: «il est très libre de sa pensée». Mais si nous entrons dans ces grandes toiles que créent sa force et son allégresse, dans ces espaces aérés et toujours en expansion, nous comprenons qu'il est maintenant devenu libre de tout son être.