

Charles Gagnon

Normand Thériault

Number 53, Winter 1968–1969

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/58198ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Thériault, N. (1968). Charles Gagnon. *Vie des arts*, (53), 28–33.



1

"Pourquoi je fais des tableaux? Je n'ai jamais très bien compris. Le secret. Le son de la balle dans la finale de "Blow-Up" et toute l'atmosphère du film. Explorer, découvrir. Il y a aussi le Zen: "Si deux mains qui se frappent ensemble font un bruit, quel bruit produit une seule main?" C'est là toute ma recherche".

Même lorsque Charles Gagnon parle de ses tableaux, il laisse toujours planer dans l'atmosphère quelques valeurs mystérieuses. Et il dira certainement à un moment donné: "Mes tableaux sont religieux". Mais en même temps, comme il l'a déjà dit dans le passé: "J'ai délaissé l'intellectualisme pour découvrir des hommes en chair et en os, qui vont en pique-nique, mangent des hot-dogs, mâchent de la gomme et vont chez le barbier. Je suis étonné et je me sens bien" (article de Claude Jasmin, dans "Canadien Art", no 78).

Car sa peinture a été le lieu d'une ambiguïté apparente: d'un côté, le souci d'une interrogation qui le faisait se rapprocher de la mystique orientale, d'autre

part, une volonté de transmettre le quotidien le plus habituel ou le plus banal.

Ce double aspect de sa recherche picturale lui a fait produire une œuvre typiquement américaine. Quand il symbolise la réalité en s'appuyant sur une longue réflexion, il procède d'une démarche qui est le propre de l'art contemporain (naturellement, ce n'est pas ici une pure vision picturale, à la Mondrian), mais lorsqu'il tente d'intégrer dans ces images les éléments qui les font, il est alors très près de la peinture de type pop caractéristique de l'art américain.

Il est d'ailleurs normal de faire ce rapprochement à son sujet. De 1955 à 1960, il a séjourné aux Etats-Unis, étudiant à la New York University et à la New York School of Design. Il avait opté pour ce séjour dans la métropole américaine, après la lecture d'un article du "Time" sur l'art des USA: les œuvres de Robert Motherwell que l'on y reproduisait l'avaient emballé.

De ses œuvres newyorkaises, il donna un exemple lors

de l'exposition à la Galerie Artek au début de l'année 1959. Ses toiles se rapprochaient parfois de l'art de S. Francis, avec ces fonds où la touche marquait chaque partie de la surface. On parla aussi, à cette occasion d'"Ecole de New York"; surtout devant les coulisses de la peinture qu'il étalait sur ses toiles. Mais la critique regrettant ces "influences", sentait quand même la valeur et voyait un possible univers personnel.

Gagnon le précisa dans les expositions qu'il tint en 1960 et 1961, chez Denyse Delrue. Il tentait alors de représenter le réel. Et l'on peut même dire qu'il se tient dans la partie supérieure. Et tous ces tableaux étaient des paysages, compris dans un sens plus général, cette fois.

La nature y était violemment décrite, dynamisée par des bandes de couleur (soit en s'opposant au reste du tableau, lorsque statiques, soit en l'animant par



2

1. *Charles Gagnon en mouvement devant sa toile Étapes #2. 1968.*

2. *Dampier. 1966. Acier inoxydable et huile sur toile. 52" x 40" (132,1 x 101,6 cm). Collection du Conseil des Arts du Canada.*

par Normand Thériault

CHARLES GAGNON

structure propre à créer le mouvement, comme dans "Waterfield", où elles ont la forme de chevrons). Et dans plusieurs des toiles de cette production, des formes noires, amorphes, où toujours le regard converge. Elles nous font comprendre le grand rôle que tient l'image, ou mieux encore, l'allusion directe à la réalité, quand on sait qu'elles représentent le fœtus: sa femme était alors enceinte et toute la vie du couple s'en trouvait transformée.

Même sa symbolique pouvait utiliser des formules consacrées: "Shooting Gallery" reproduit à la main les symboles de l'écriture, avec un "s" et un "2", ce sont là des souvenirs de collage. Dès 1960, "Landscape Collage" inclut des textes et des lettres imprimées. (Il a souvent fait appel aux techniques du collage: à l'origine des premières œuvres où il basera le tableau sur un carré de couleur pure, se trouve un collage et une composition basés sur une reproduction du tombeau que fit Michel-Ange pour la famille des Médicis).

Mais collages et utilisation d'objets antérieurs aux tableaux connaîtront leur sommet dans son œuvre à l'occasion de l'exposition à la Galerie XII du Musée des Beaux-Arts en 1962. Il offrait alors des sculptures-composition où s'entassaient boîtes de conserve, boutons, bouchons, pages de publicité, tubes de dentifrice, miroirs, etc... Il y avait dans ses œuvres

l'idée de l'objet trouvé qu'avaient contribué à répandre les tentatives en ce sens de Braque et Duchamp.

Cependant, l'intention s'était transformée: il ne s'agissait plus seulement de "prendre possession" d'objets aimés ou "admirés", ou encore de ramener l'art à un univers du quotidien. Pour Gagnon, et surtout par l'utilisation de boîtes-fenêtres (on pourrait dire de "pharmacies avec une vitre"), il voulait signifier son attachement au quotidien qu'il trouvait même beau. En plaçant derrière des vitres ces objets dérisoires, il voulait forcer le spectateur à "admirer" ces productions courantes du monde contemporain, de la même façon que celui-ci admire les "trésors" de mondes révolus, comme lors d'une visite à la section égyptienne ou chinoise de n'importe quel musée.

La démarche était différente pour le poste-récepteur de radio dont on voyait seulement l'intérieur qui était aussi exposé. De loin, le spectateur avait l'illusion d'une quelconque sculpture, illusion accentuée par les reflets qu'occasionnait la couche de peinture dorée. Mais lorsqu'il s'en approchait, il découvrait l'apparente supercherie. Cependant, la surprise n'était pas encore complète: car un système interne d'enregistrement faisait entendre à intervalles donnés de la musique digne de tout bon poste récepteur.

Il voulait ainsi forcer l'éventuel spectateur à une réflexion sur les objets de son univers et lui montrer

comment la réalité valait pour elle-même la peine d'être explorée. La démarche créatrice chez Gagnon n'avait pas pour objet une connaissance plastique mais un approfondissement de la réalité environnante.

Cette recherche prit une autre formulation dans ses œuvres qu'il exposa en 1964 à la Galerie Camille Hébert. Elles étaient volontairement tachistes et les couleurs plus que jamais une grande part au geste. Plus, le coloris y était vif et le fameux "vert Gagnon" dominait dans la majorité des toiles.

On pouvait croire à une évolution radicale, mais il suffit d'entendre Gagnon nous parler de "précipice" en désignant la bande de couleur moins dense qui glisse et coupe complètement la masse du tableau, comme dans "The Gap". La structure du tableau peut encore évoquer le paysage, avec toujours une ligne d'horizon, mais où la nature est devenue sauvage et dure, de roc.

Cependant ses tableaux étaient plus que jamais basés sur ce "besoin de s'accrocher à un coin de tableau", comme le lui avait déjà dit Jean Cathelin dès 1960. De ce coin, montaient, pyramidalemment, des bandes alternées de couleur pâle et foncée.

Apparaissait aussi le principe de composition que l'on retrouve dans ses plus récentes toiles: la bande de couleur, souvent noire, qui enferme la forme intérieure et clôt le tableau. Cependant, dès 1959, Jacques Folch ("Vie des Arts", printemps 1959) parlait de "Nude in a haunted Bed", de "toit-fenêtre".

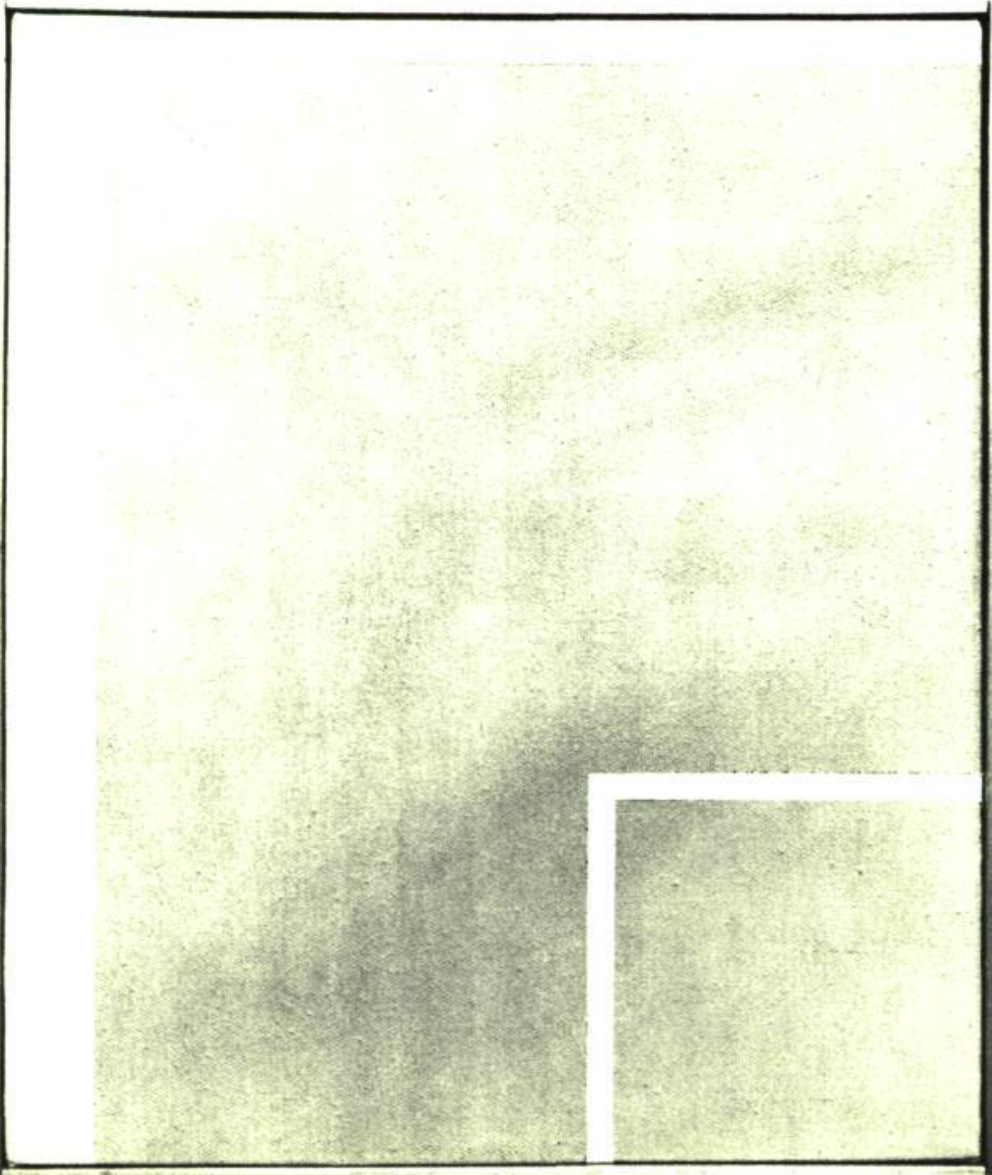
Cette idée de fermer le tableau par une bande qui se pose ordinairement jamais sur plus de trois côtés. Charles Gagnon l'explique facilement: "J'ai toujours été fasciné par une fenêtre fermée. Elle nous permet parfois de se tenir à l'extérieur du monde tout en nous invitant à nous y plonger. Il y a là comme l'appel du précipice: finale mais emballante aventure, où personne ne peut nous donner ou nous expliquer la sensation que procure la chute".

D'ailleurs, l'appel au vertige est vraiment présent dans les toiles de 1967 ou 1968 qu'il présentait, au Musée d'art contemporain, soit à la Biennale, soit "Canada 101". Le spectateur ne sent pas un mouvement qui se ferait à la surface du tableau, mais c'est lui-même qui se promène par le regard sous la surface presque blanche qui lui est offerte.

A son souci de rendre la réalité, Gagnon a toujours été fidèle. Mais il y a eu transformation: présentement il ne vise plus à une transposition. Son art s'attache au mouvement même qui crée la vie et ce que la toile offre, c'est une expérience similaire, mais condensée d'une possible réflexion sur le monde.

Le spectateur n'est pas invité seulement à regarder cette réflexion chez le peintre: on lui demande, non de participer, mais de trouver lui-même ses voies de lecture dans le tableau. Aucun chemin universel n'a été tracé au préalable, car la toile, à l'image du monde, laisse à l'individu la liberté que naturellement il possède. Mais, à la différence du quotidien, il trouve placé face à un monde privilégié, où il est directement en contact avec le mouvement: il lui est alors possible de reprendre la même démarche que celle du peintre.

Le spectateur peut aussi arrêter son regard à une partie donnée du tableau, et y demeurer le temps qu'il le désire: avec le mouvement, il retrouve sa continuité, la partie qui est l'attachement à un objet immobile. Le rythme déjà obtenu par la démarche antérieure est conservé, à la différence que ses résultats ne se voient plus dans un geste extérieur à l'homme. C'est l'homme lui-même qui est finalement recherché et le tableau est une occasion d'y parvenir.





3. *Espace gris*. 1966. Acrylique sur toile. 9" x 12" (22,9 x 30,5 cm). Galerie Godard Lefort.

4. *Déjeuner sur l'herbe*. Collection de La Galerie nationale du Canada.



5. *Coast*. 1957. 42" x 56" (106,7 x 142,25 cm). Appartient à l'artiste.

6. *Landscape Collage*. 1960. Collage et émail sur masonite.

7. *No Vacancy. Procédés divers*. 1962. 26" x 32" (66,05 x 81,3 cm). Appartient à l'artiste.

8. *Le 3ième jour*. 1963. 40" x 36" (101,6 x 91,45 cm). Collection Université Sir George Williams.

Et l'on peut parler de contemplation, ou, du moins d'attitude contemplative. Toute la peinture de Gagnon va dans ce sens. Et dès les débuts de la réalisation: lorsque le peintre applique les premières touches de couleur. Le médium, l'huile, a été justement choisi parce qu'il permettait un long contact entre le peintre et la toile. Réaliser un tableau pour Gagnon, c'est "vivre avec" pendant deux ou trois semaines. Sans compter le temps où le tableau se concevait par des dessins, des collages, ou encore, par le dernier tableau.

Ce long dialogue entre l'œuvre et l'auteur donne à celle-là son originalité et en fait une œuvre unique.

"Un tableau ne peut pas être refait, parce que le geste qui l'a fait était particulier à l'instant de la création", nous dit Gagnon.

Cette nécessité du contact personnel avec l'objet à fabriquer suffit à expliquer pourquoi, des autres médiums qu'il a abordés dernièrement, il aimera le cinéma et goûtera peu la sérigraphie.

Avec le cinéma, il entre directement en contact avec les objets de l'environnement et il doit être continuellement présent. Car chaque image doit être choisie, cadrée, tournée, sans compter le long moment où l'œuvre prend forme lors du développement et du montage.

De son film le plus connu, "Le huitième jour", conçu spécialement pour le pavillon chrétien à Expo 67, il en dit peu de choses aujourd'hui: "Le film voulait surtout montrer aux gens que toutes les guerres de ce siècle ont été identiques, qu'on en sait les causes et les malheurs, et que, malgré tout ça, nous sommes encore incapables de les prévenir. Le schéma du montage voulait insister sur le temps, qu'on ne remarque finalement jamais. Les gens étaient étonnés

de voir que, de la guerre de 1914 à celle du Vietnam, chaque année qui couvre l'intervalle avait reçu sa part. Pourtant, n'était-ce pas ainsi que le temps défilait, pouvait se mesurer?"

Pour son dernier film, encore au stade du montage, il ne sait pas encore s'il va le terminer: "Il me semble que tout ce que j'avais à y apprendre a été appris. Ne reste-t-il pas à le communiquer?"

Mais il demeure toujours emballé par le cinéma, qui ne vaut pas pour la sérigraphie. Une série de plaques devrait être en vente durant l'hiver à la Galerie Godard-Lefort. Elle a été conçue pour que le dialogue avec le spectateur se réalise lorsque ce dernier tourne les pages en feuilletant l'album. Il pourra voir une évolution qui tend vers un rapport de plus en plus direct des masses mises en relation.

Chaque sérigraphie, prise individuellement, vaut surtout par ses qualités plastiques obtenues par les masses de couleurs appliquées également sur toute la surface. Mais Gagnon ne reviendra plus à cette technique: "C'est un médium trop "froid". Le rapport avec le spectateur ne s'établit qu'à partir des seuils

qualités plastiques. C'est beau, mais il manque quelque chose". Cependant, ses sérigraphies relèvent d'un univers différent de celui qu'on retrouve dans ses tableaux.

Cet univers de contemplation, de dialogue physique et sensoriel, que le spectateur établit avec le tableau, et en son intérieur, on pourra être tenté de le situer, de l'intégrer à l'histoire de l'art.

Gagnon dira lui-même de sa peinture qu'elle est "surréaliste". Mais des peintres surréalistes, il n'aimera que Magritte. Cette affirmation est cependant normale, car le surréalisme y prend le sens "d'accession à une réalité autre". La conception est très près de celles qu'avaient l'Action Painting ou l'Automatisme, mais nettement différente de celle qui expliquait l'art de Tanguy ou de Dalí, où le tableau est la réalisation d'une réflexion ou d'une image qui lui est antérieure.

Chez Gagnon, le tableau pourra être la consécration d'un moment donné (des toiles de la production de 1964 s'intituleront "The third day", "6 août p.m. II"). Mais cet instant, mis en forme, deviendra pour le peintre et le spectateur l'occasion d'un départ vers de nouvelles réalités, vers de nouveaux départs.

Les dernières œuvres surtout justifient cette affirmation. Au plan formel, elles sembleront cependant se rapprocher du "Plasticisme" montréalais. Pourtant; elles diffèrent en plusieurs points de cette peinture.

Le jeu du fond et de la forme non définis entre eux, qui se crée par la bande noire qui cerne le tableau, rappelle cette même double relation caractéristique des toiles de Molinari: mais le choix des couleurs fait ces deux peintures totalement indépendantes. Gagnon travaille essentiellement à base de noir et de blanc, alors que Molinari expérimente d'abord les possibilités du coloris.

Cette réduction au maximum des possibilités de la gamme des couleurs le rapprochera de Gaucher, avec ses dernières toiles monochromes et identiques de fond avec les minces bandes-signes blanches. Mais dans ces toiles, comme dans celles de Molinari, le regard du spectateur joue dans un espace qui se situe au devant de la toile. Chez Gagnon, au contraire, l'espace est à l'intérieur, ou derrière la toile.

Cette peinture pourra ainsi paraître traditionnelle. Mais elle est avant tout une symbolisation du monde, qui nous permet de plonger à l'intérieur de la réalité et d'y vivre.

6



7



8