Document generated on 04/28/2024 5:32 a.m.

Vie des arts

Vie des arts

Charles Gagnon et le culte de l'ambiguïté

Laurent Lamy

Volume 23, Number 94, Spring 1979

URI: https://id.erudit.org/iderudit/54757ac

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

Lamy, L. (1979). Charles Gagnon et le culte de l'ambiguïté. *Vie des arts*, *23*(94), 40–44.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1979

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Charles Gagnon et le culte de l'ambiguïté

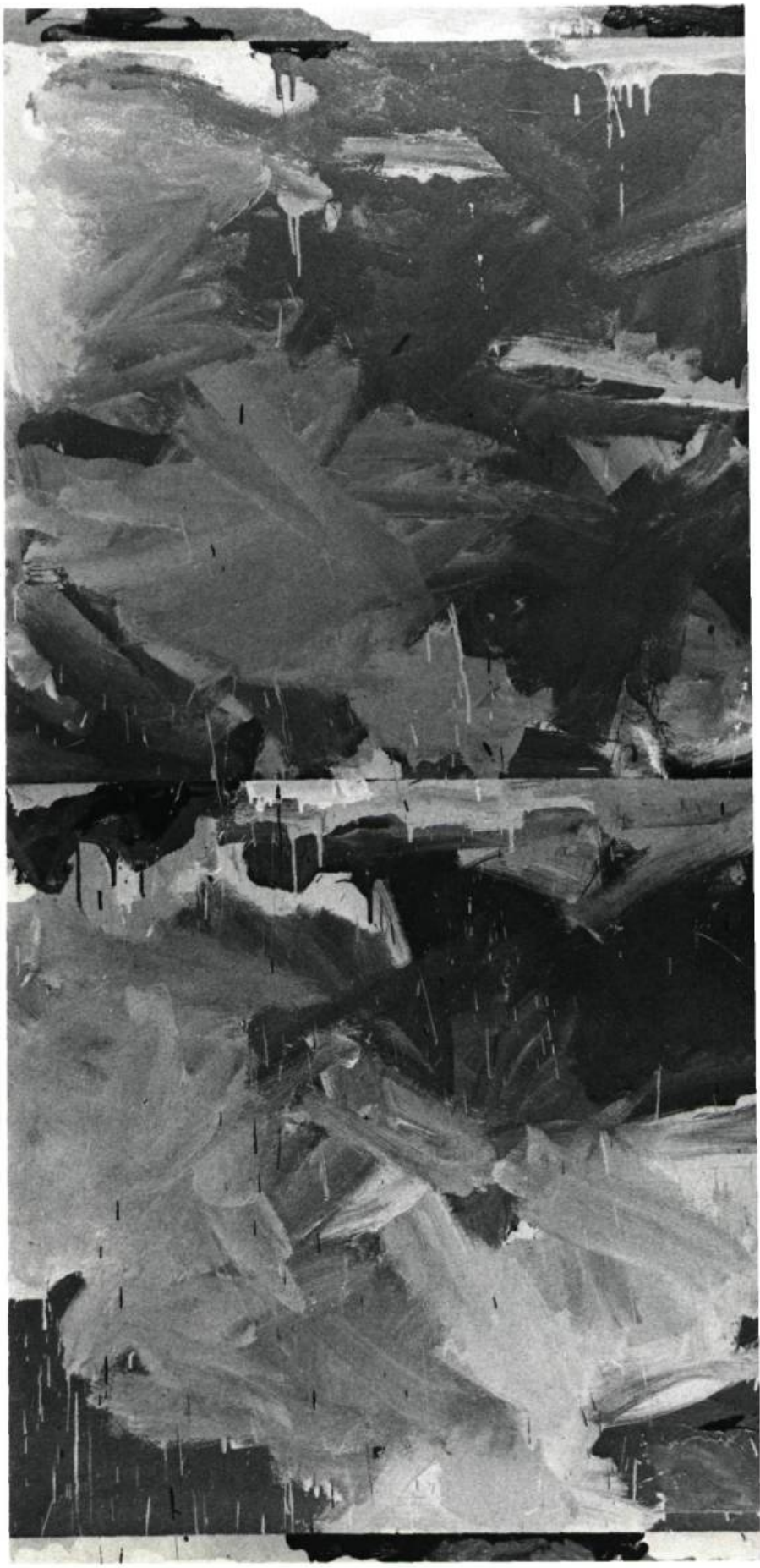
LAURENT LAMY

Ce qui ressortait de l'exposition de Charles Gagnon qui a eu lieu au Musée des Beaux-Arts de Montréal[1], c'est son cheminement sans faille, mis en évidence par les 157 œuvres présentées (dont 60 photos), s'échelonnant des toiles de 1956 aux œuvres les plus récentes. Sans être qualifié de rétrospective par Philip Fry, qui a réuni les pièces de l'exposition, l'ensemble rendait compte de la place qui revient à Gagnon dans la peinture canadienne.

Le séjour prolongé à New-York (de 1950 à 1955) paraît déterminant chez lui, l'abstraction gestuelle l'attire sans conteste et les toiles du début, par leurs dégoulinades, s'apparentent de loin aux œuvres de Sam Francis. Mais les toiles deviennent rapidement plus dynamiques, par la violence des couleurs, par les formes gestuelles qui balafrent littéralement le tableau par des rayures, chevrons, cercles, circonférences, lettres, chiffres, alliés par des gestes sûrs.

Toute une série de toiles vibrantes par leurs taches sombres et contrastant avec la nervosité des graffiti est suivie, en 1961-1962, d'un ensemble de *boîtes* dans lesquelles s'entassent cuillères, photos, boutons, miroirs, boîtes de conserves, textes publicitaires, . . . fragments de notre quotidien promus au rang d'œuvres d'art. Ce que vise alors Charles Gagnon, en isolant ces parties de notre univers, c'est l'observation précise et la connaissance intime de notre environnement plutôt que l'appréciation de ces objets au plan plastique.

A partir de 1962, la tache domine et la crudité des tableaux s'accuse, notamment par le vert dont a déjà parlé Normand Thériault[2]. Apparaissent alors les fenêtres. Redondance du carré dans le carré inclus incluant ou du rectangle coloré reproduisant en proportions réduites le rectangle premier du tableau. Bien que l'art de Gagnon ne se rattache en rien à la peinture géométrique, il y a, dans la structure de ses toiles, une *géométrisation* aussi perceptible dans les photos que dans les toiles. Une toile comme *La Trouée* a son équivalent et sa contrepartie dans plusieurs photos: *Exit-Montréal* et *Sans titre Montréal* montrant des portes sur des murs. D'ailleurs, Gagnon reconnaît la primauté de la photo dans son aventure picturale: «Je suis convaincu que la photographie a eu un effet plus important sur ma peinture plutôt que l'inverse . . .»[3]. Compositions des toiles et des photos sont bien jumelles. Le *cadrage* du tableau interrompt la lecture de la surface de la toile, tout



1

NOTES

1. Du 22 septembre au 22 octobre 1978.
2. Normand Thériault, *Charles Gagnon*, dans *Vie des Arts*, Vol. XIII, N° 53 (Hiver-1968-1969), p. 28-33.
3. Cité par Philip Fry, *Catalogue de l'Exposition Charles Gagnon*, Musée des Beaux-Arts de Montréal, 1978, p. 24.
4. *Ibid.*, p. 26.

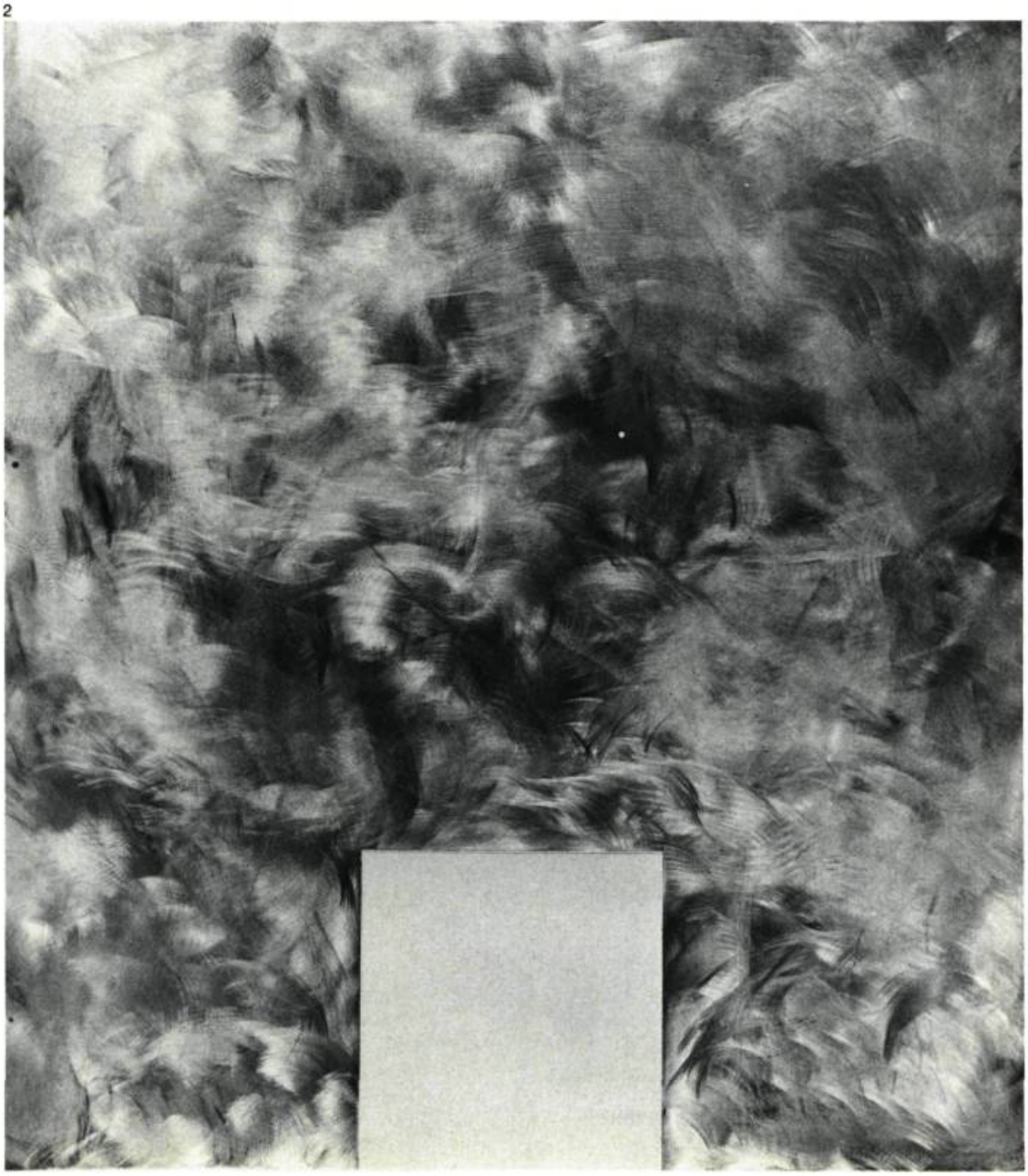
comme le viseur de l'appareil de photo limite et extrait du contexte l'image choisie par l'artiste. Une série de toiles du milieu et de la fin des années 60 entourées d'un cadre noir comme un cache ou un passe-partout en témoigne.

Dans le catalogue très précis de l'exposition, Philip Fry commente longuement l'importance de la fenêtre dans les toiles de Gagnon, dans celles qu'il appelle les «Gap Paintings». Les détails anecdotiques des boîtes sont laissés de côté, alors que tout ce qui fait *trou* (fenêtre, porte, ouverture quelconque, . . .) est mis en valeur. Souvent, les formes à angles droits sont mises en parallèle avec les contours de la toile elle-même. Elles peuvent aussi être flottantes, bien que délimitées. Les couleurs, étalées largement, chevauchent parfois d'une surface à l'autre créant une ambiguïté de lecture: continuité de plan, d'une part, et profondeur de champ, d'autre part, par les contrastes de tons et de couleurs.

Cette ambiguïté de lecture, nous la retrouverons tout au long de l'œuvre de Gagnon, comme entre deux ordres d'exigences. Les toiles encadrées de noir incluant une ou des surfaces fortement ou légèrement texturées, établissent un double cadre — une fenêtre dans la fenêtre qu'est la toile. Dans certains tableaux des années 65 à 70, nous *passons* d'une fenêtre à une fenêtre à une fenêtre à une fenêtre, . . . comme en autant de trappes intérieures, le tout donnant une spatialité à la toile, très vite niée cependant par les dégoulinades ou éclaboussures qui réaffirment le fait que nous avons affaire à une surface plane. Le spectateur est comme rappelé à l'ordre dans sa lecture spatiale et entraîné, happé dans le processus vécu par le peintre. Plus ou moins accentuée, cette redondance est toujours présente, comme si un tableau en cachait un autre qui, à son tour en masquait un troisième, etc., mais il y a aussi changement de plans tantôt sans texture, tantôt très texturés, comme dans la toile intitulée *Espace/Écran blanc* où s'étale une surface d'aluminium satiné.

Dans la majorité des œuvres produites entre 70 et 78 et, surtout, dans celles des dernières années, l'encadrement noir a disparu mais il demeure encore, comme latent ou sous-jacent, dans la toile.

2



1. Charles GAGNON *Splitscreenspace/Sombre*, 1976. Huile sur toile; 203 cm 2 x 101,6.

2. *Espace Écran — Blanc*, 1966. Feuille d'aluminium et peinture laquée sur bois composé; 101 cm 6 x 91,4.

3. *Splitscreenspace/Été*,
1977-1978.
Huile sur toile;
213 cm 4 x 284,5.

Au lieu de *fenêtres*, un ensemble de toiles présente des bandes horizontales peintes d'une façon identique, à larges coups de brosse, en couleurs grisaillées balayées avec une vigueur péremptoire. La toile n'est pas centrée, chaque zone est autonome, limitée par la zone suivante. Mais bien que des lignes limitent chaque bande horizontale, qu'elles coupent les coups de brosse et arrêtent les courants colorés, l'ambiguïté de la surface persiste puisque la bande située au-dessus ou en dessous de ces lignes est de la même venue tant sur le plan des couleurs que de la texture. L'œil perd la zone qu'il avait délimitée: il glisse dans la suivante ou empiète sur elle malgré l'arrêt visuel indiqué par la démarcation entre les zones horizontales.

Dans la série *Cassation*, des dernières années, le même principe des surfaces peintes d'une façon identique se maintient, mais cette fois limitées par une ligne horizontale et deux verticales (à la manière d'une large porte découpée dans un mur). La structure, qui divise la toile en zones différentes mais semblables quant à la couleur et à la texture, crée pour le spectateur un flottement visuel entre l'inclus et l'incluant. L'*image* comme telle est encadrée sur trois côtés par la même *image*, laissant la partie inférieure de la toile ouverte. L'itération dans la lecture se joue sur la réversibilité de l'avant et de l'arrière, sur la profondeur de l'encadré et de l'encadrant.

L'intérêt des œuvres de Gagnon ne tient pas seulement à la composition de ses toiles, mais au rôle déterminant, dans la structure, de la coloration et de la gestualité de la touche. Toutes deux sont élan et lyrisme. On pense obligatoirement à des paysages de mer, de montagnes, de ciel cotonneux, de vapeur d'eau en suspension, . . .

Plus que complément, les photographies sont partie intégrante de l'œuvre peinte. C'est bien le même artiste qui peint et qui photographie! L'intérêt des photos ne se situe pas dans les sujets choisis mais dans le point de vue adopté. Paysages urbains, gris et neutres, rues désertes, personnages immobiles, masses de béton, autant d'éléments isolés non pour leurs qualités esthétiques mais pour leur banalité. Gagnon accentue cet anonymat par le *cadrage* de la photo qui ne veut jamais être prouesse technique mais vue nominaliste, exacte, qui réaffirme l'existence du carré dans le carré.

Autre intérêt de cette exposition: l'accrochage des œuvres. Rares sont les expositions qui manifestent un souci aussi net de la présentation. Un tableau se situe dans un espace dont il faut tenir compte et en relation avec les tableaux qui l'entourent (on l'oublie quelquefois). Designer, Gagnon a parfaitement réussi l'accrochage de ses photos et de ses tableaux mis en rapport avec une grande justesse. Par exemple, dans une salle, on voyait une toile qui contenait en puissance un thème, à côté d'une toile où le thème était repris mais épuré. Gagnon et Fry ont atteint l'objectif qu'ils s'étaient fixé, soit que «les œuvres réunies dans cette exposition se commentent l'une l'autre»[4].

De cette exposition, je garde l'idée d'un voyage, dans le regard à porter sur notre environnement, sur les formes des choses, leur surface. Voyage impliquant une durée à l'intérieur des toiles et du monde. En toute logique de la part d'un artiste fervent de Zen, donc de contemplation, de repos.

English Translation, p. 96

4. *Cassation/D'Été*, 1978. Huile sur toile; 167 cm 6 x 203.2. (Photos Galerie Yajima)