

L'existentialisme pictural de Russel Gordon

Serge Jongué

Volume 27, Number 107, Summer 1982

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54438ac>

[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

Jongué, S. (1982). L'existentialisme pictural de Russel Gordon. *Vie des arts*, 27(107), 36–39.

L'EXISTENTIALISME PICTURAL

DE RUSSELL GORDON

Serge JONGUÉ

Russell T. Gordon est né, en 1936, à Philadelphie, États-Unis. Diplômé de l'université du Wisconsin en 1967, il va tout d'abord séjourner en Californie de 1969 à 1975. C'est en 1972, à l'occasion d'un voyage d'études au Danemark, qu'il se tourne définitivement vers la peinture. Établi à Montréal depuis 1975, il commence à exposer régulièrement à la Galerie Waddington à compter de l'année suivante. Russell Gordon enseigne actuellement à la Faculté des Beaux-Arts de l'Université Concordia comme maître de conférences. Depuis quinze ans, ses œuvres ont largement circulé aux États-Unis comme en Europe du Nord, et ses tableaux figurent dans nombre de collections dont celles du Musée d'Art Moderne de New-York, du Conseil des Arts du Canada, de Shell Canada et de l'American Telephone and Telegraph. Deux expositions importantes de Russell T. Gordon ont eu lieu en avril 1982: une exposition particulière à la Galerie Waddington de New-York et une exposition d'œuvres choisies à la Los Angeles Municipal Art Gallery.

**We make the order. There is no order before man.
(Russell T. Gordon, Interview du 24 janvier 1982.)**

La peinture de Russell T. Gordon force le spectateur à une attention et à une tension visuelle constantes. Son grand format, la diversité des éléments picturaux qu'elle met en œuvre en une simultanéité contradictoire, son expressivité enfin, que celle-ci vienne du dynamisme de la composition ou encore d'une irradiation de la couleur qui caractérise ses plus beaux tableaux, tout concourt à créer un espace de l'interrogation au sein duquel l'œil comme l'intellect se trouvent happés par une quête perceptive et philosophique. C'est dire que l'on trouve en permanence chez ce peintre deux ordres de recherche étroitement imbriqués. En premier lieu, une interrogation plastique qui, tout en se servant du vocabulaire de la peinture moderne, tend à formuler des propositions critiques centrales concernant le discours et la pratique conventionnels de celle-ci. Chez Gordon, en effet, le regard est voué à une activité première: celle de la distanciation, celle de la relativisation des concepts picturaux. En forçant à la cohabitation des déclarations picturales diverses et surtout adverses, le peintre fait sienne cette dimension, ce souffle satirique qui, comme l'écrivait Voltaire, est l'apanage des esprits forts. À l'origine de ce regard distant se trouve une motivation centrale: se situer à l'intérieur d'un espace ambigu, insaisissable, un espace privilégié à partir duquel le peintre pourra mettre en question certaines conventions de la figuration et de l'abstraction. En mettant constamment de l'avant un concept abstrait de l'interférence, du mélange irrévérencieux, du jeu visuel entre surface, profondeur et cadre, Gordon indique les limites d'une discussion où l'illusion de l'espace interroge les catégories physiques et conceptuelles de la perception. De la même façon, en juxtaposant, en comparant constamment les principales phrases picturales de la peinture moderne, en élevant l'allusion picturale au rang de principe moteur, Gordon met en cause la spécialisation, la compartimentation rigide, bref un certain formalisme de la peinture contemporaine.

Cette fin de non-recevoir opposée au formalisme représente le fondement de la peinture de Gordon, ce qui lui donne présence, caractère, expressivité. Car cette démonstration permanente de l'aspect mouvant des présupposés picturaux qui, en définitive, représentent le quotidien mental du peintre¹, Gordon l'investit, la prolonge dans une dimension quasi littéraire de laquelle la tentation autobiographique n'est pas exclue [*The Day Raymond Was Around*] et où sa peinture devient le contrepoint, l'expression d'une ambiance particulière, de la résonance d'un mot, d'une mélodie, d'un événement. C'est alors que cette peinture paradoxale, que ces moyens du contraste ou de l'accord des couleurs, que ces temporalités diverses du geste, organisées autour d'un concept central de la juxtaposition, acquièrent un sens second, philosophique. Cette peinture devient l'image du glissement constant, du passage, de l'entrelacs permanent des sentiments devant la somme contradictoire du tissu mental de la réalité: ambiances fugitives, impressions, gestes, humeurs, décisions, relations. Russell Gordon veut être le peintre de ce magma vital, de cet indifférencié mental, de ce «pratico-inerte» dont parle Jean-Paul Sartre, de ce degré zéro de l'existence dont il fait son motif pictural.

Gordon est un peintre classique, ceci dans le sens où sa démarche ne s'écarte pas de l'enjeu traditionnel de la peinture. En effet, l'allégeance à la beauté, la remise en cause des conventions de la perception et la volonté de réinterprétation, de réappropriation des propositions picturales passées de l'histoire de l'art, sont les atavismes premiers de toute démarche plastique conséquente. Cependant, le supplément d'âme qui habite ses peintures, le rejet du formalisme narratif au nom de l'expression, la revendication d'une complexité phénoménologique du vécu, le rangent dans cette veine originale de peintres pour qui l'expression du quotidien, comprise comme motif, l'a toujours emporté sur l'académisme du temps.



1. Russell GORDON
Hang Loose, 1982.
 Acrylique sur toile; 1 m 37 x 1,88.

Il est difficile de parler d'influences à propos du travail de Gordon, puisque la nature même de sa création s'annonce, un peu dans l'esprit des collages surréalistes ou encore du photomontage, comme un «catalogue des idées reçues en matière de peinture»². Du cœur de ces faux pastiches, c'est la propension à la satire qui s'exprime: par la représentation figurative de tableaux abstraits, par le mélange (autre activité littéraire) de styles opposés, par la représentation de la déchirure (qui, chez nombre de peintres comme Fontana ou encore les jeunes Français Yaude et Bérenguer, est réelle), enfin par la cohabitation de l'abstrait et du figuratif (dans *Chicken Little*, par exemple). Cette recherche sur le rôle de l'illusion dans la représentation a pour effet premier de gommer toute référence conventionnelle d'abstrait et de figuratif, de filiation, d'école et d'influence. En pratiquant la peinture au second degré, Russell Gordon ramène l'histoire de la peinture, elle aussi, à un degré zéro qui s'exprime comme matériau brut sur le plan de la toile. La pratique de ce théâtre pictural porte néanmoins l'empreinte d'un certain nombre d'inclinations mentales: le penchant à l'irrévérence et à l'humour de Dada, à la liberté du paysage



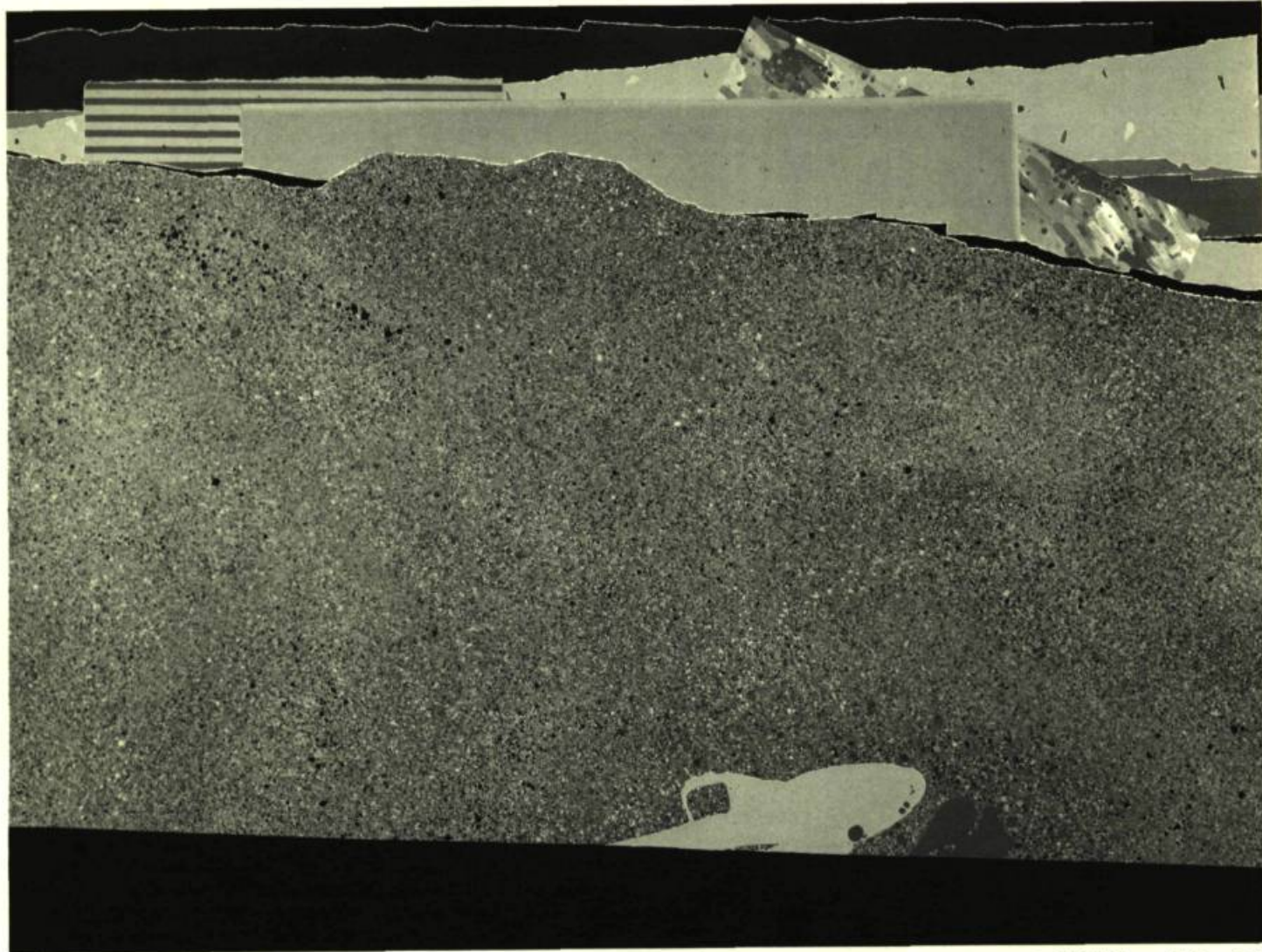
2. Russell GORDON dans son atelier.
(Phot. Serge Jongué)

mental surréaliste (à la façon d'un Magritte qui serait abstractionniste), à la jouissance de la couleur propre au Pop Art, au lyrisme des expressionnistes abstraits; et enfin, venant en contrepoint, une allégeance aux a priori cubistes de la loi des contrastes, de la simultanéité des points de vue, de l'importance de la composition. Ce besoin impérieux de structuration de la toile, cette volonté de contrôler l'activité d'une «peinture organisme» (sic) est la seconde caractéristique de la production de Gordon. C'est elle qui agit comme régulateur des tensions d'une surface où s'affrontent abstraction gestuelle, minimalisme, traitement de surface, peinture de l'ambiguïté (Still, Fontana, Tapiès) et figuration classique.

L'emploi de l'illusion figurative chez Gordon a une source double. Il correspond tout d'abord à une façon de voir typique à la Côte ouest américaine où les recherches sur l'illusion plastique sont présentes tant chez les peintres (Arthur Secunda) qu'au sein de la jeune photographie californienne. Cette influence place la peinture de Gordon à un confluent où se mêlent le caractère mouvant et primesautier de la Côte ouest et la propension plus analytique de la Côte est. Mais ce choix de l'illusion comme levier pictural de sa recherche correspond surtout à une série d'expériences personnelles de perception: la découverte des vastes étendues du paysage africain et le constat physique de l'impossibilité de déterminer l'espace sur ce continent, d'où la certitude que seule la couleur peut vraiment définir l'espace; la force de suggestion de cette même couleur qui le frappe au Brésil: la diversité éclatante de la couleur, son irradiation, sa force d'occupation, d'organisation de l'espace, cette vision touf-

fue, ce sens de la célébration de la couleur et par la couleur, qu'il trouve partout à Bahia, dans les rues comme dans les cimetières. «La fleur la plus minuscule transmet une fulgurance de couleur inouïe» (sic): la couleur est reine pour Gordon. Elle existe en soi. Et c'est cette qualité même qui consacre l'énergie provoquée par la juxtaposition d'individualités colorées. Cette énergie de la comparaison, ce concept du mélange que l'artiste met de l'avant comme seule catégorie efficiente d'expression de la réalité et comme axiome plastique présidant à sa création, se traduit, sur la toile par un espace de confrontation, un Yin Yang où la surface, c'est-à-dire la couleur, est à la fois activée et détruite par la ligne et la tache, où la couleur est à la fois indication de surface et tentation de la troisième dimension, où l'on assiste à une translation, un échange constant entre l'émotif et l'intellectuel.

Le motif récurrent du X (que l'on retrouve aussi bien chez des peintres comme Rita Donagh ou Ad Dekkers) et l'emploi particulier que Gordon en fait, sont typiques des manipulations dialectiques à l'œuvre dans la peinture de l'artiste. À la fois signe et lettre, la nature du X est ambivalente. Le X peut nier une chose, la pointer ou encore l'interroger. Chez Gordon, le X est tantôt geste pictural, et tantôt signe, c'est-à-dire dessin. Il se décline comme relief, comme déchirure, comme trace.



3. *I Made Sense all Day*, 1981.
Acrylique sur toile.

De la même façon la surface tire son existence de la couleur, être qui s'oppose au blanc, c'est-à-dire à l'indifférenciation de la couleur, au néant; d'autant plus que ce blanc est en fait représenté chez Gordon par la surface même de la toile vierge. Mais cette couleur, selon qu'elle se conjugue en hard-edge, en tache, en texture, en ombre ou encore en ectoplasme, devient tour à tour surface, ligne et point, tous éléments irréductibles en soi. La ligne, quant à elle, vient activer la surface, donc la légitimer, mais elle peut aussi bien délimiter, restreindre cette même surface, lui imposer une limite ou encore un mode d'organisation: cette ligne peut se définir comme mouvement ou comme ensemble de parallèles ou de quadrillages. Néanmoins, elle se matérialise aussi dans ces déchirures, ce néant, ce non-peint, ce blanc de la toile omniprésent dans les peintures de l'artiste. Ces limbes de la peinture qui évoquent aussi bien l'interruption de l'activité picturale qu'un état antérieur à celle-ci ou même l'irruption d'une intention plastique différente, ces déchirures qui se livrent à la fois comme irruption de l'illusion figurative et comme absence de peinture ne représentent pas pour autant un point initial de l'activité du tableau. En effet, ce degré zéro, ce néant qui devient ligne, du simple fait de sa cohabitation avec la surface peinte, est, à l'occasion, doté d'une ombre qui vient légitimer son existence picturale.

Qu'ils proviennent du vocabulaire académique conventionnel de la peinture ou de propositions de la peinture moderne, l'ensemble des éléments du style de Russell Gordon sont constamment soumis à une synchronie de la composition, à une construction en abîme au sein de laquelle la subversion de la simultanéité dicte au tableau une volonté qui n'est réductible ni à une école ni à une convention picturale unique.

La peinture de Gordon est profondément individualiste. En ce sens, elle est originale. Elle se réapproprie le vocabulaire de la peinture pour le réorganiser en une fugue à la fois musicale et prosaïque dont le but ultime est la modulation du sentiment, la tentative d'exprimer un *pour-soi* véritable, une intentionnalité clairement affirmée. Aussi, s'il fallait voir chez Gordon la marque d'un héritage spécifiquement afro-américain, il faudrait absolument le situer tout d'abord par rapport à cette vaste entreprise de réappropriation du langage de la peinture et ensuite par rapport à une truculence du verbe, à une importance de la palabre (présente tant chez le musicien Mingus que chez l'écrivain Chester Himes) que Gordon a le bonheur de pouvoir transcrire en images. Voici le point où l'on peut saisir combien ces peintures-organismes représentent aussi l'expression directe, la marque d'un schéma corporel propre à l'artiste, l'empreinte de cette aura qui, selon Frantz Fanon, résulte de l'adéquation exacte entre les impulsions physiques et les impératifs culturels.

1. Sylvia Brown, Russell T. Gordon — *I look at what I think; I hear what I see*. Catalogue de l'exposition Russell Gordon. Selected works, 1978-1982, Los Angeles Municipal Art Gallery, Avril 1982.

2. A la manière du Dictionnaire des idées reçues de Flaubert.