

Musée des beaux-arts du Canada Charles Gagnon

CHARLES GAGNON
(Montréal 1934-2003)

Peintre, photographe et cinéaste, Charles Gagnon étudia dans plusieurs institutions new-yorkaises comme la Parsons School of Design, la New York University, la New York School of Design, l'Art Students League ainsi que le New York Institute of Photography de 1955 à 1959. La fréquentation assidue de vernissages et expositions d'appoint lui offre l'occasion de se familiariser par avec les œuvres des de Kooning et Rauschenberg qui se répercuteront sur son travail à plus d'un titre. C'est à New York également qu'il développe une fascination pour la philosophie zen qui suscite alors une vague d'intérêt grâce à la publication au cours de la décennie des ouvrages estimés de D.T. Susuki (qui enseignait à l'Université Columbia de 1952 à 1957). Curieusement, c'est aussi dans cette ville qu'il vit son premier tableau de Paul-Émile Borduas à la Martha Jackson Gallery lors d'une exposition consacrée à l'artiste.

Il revient à Montréal en 1960 afin de poursuivre sa carrière de peintre et photographe avec quelques incursions dans le monde du film expérimental avec pour résultat de voir ces deux premières disciplines se rejoindre dans une symbiose créative dans la production de la fin de sa carrière. Gagnon s'est impliqué de plus dans l'enseignement artistique d'abord à l'Université Concordia de Montréal de 1967-1975 et ensuite à l'Université d'Ottawa de 1975 à 1996.

La Galerie Artek de Montréal lui confie une exposition remarquée en 1959. Un tableau comme *Tablets* 1959 n'y figure pas mais sera montré l'année suivante à la Galerie Denyse Delrue. Il fut réalisé la dernière année de son séjour à New York alors qu'il exerce une pratique photographique concurrente dans laquelle il s'intéresse aux traces laissées sur les murs décrépits, signes du vieillissement de l'infrastructure de New York, aux murs de soutènements en voie de démolition ou encore aux graffitis (la voix des sans voix), une manifestation de la désolation sociale en certains quartiers.

L'œuvre à la surface terreuse et rugueuse fait partie d'un ensemble de tableaux décrivant des tablettes (à écrire) couvertes de signes divers, des traces laissées au cours du passage du temps. Dans ce cas-ci, l'absence de cadre renforce l'illusion d'un support solide comme la pierre. Les civilisations d'écriture hiéroglyphique ou cunéiforme vouaient un grand respect à des inscriptions sur la pierre. Par exemple, Moïse aurait transcrit les lois «divines» sur des tables (au sens de tablettes). L'œuvre nous rappelle en sa surface le très ancien qui persiste au cœur de la très grande ville moderne anonyme.

L'artiste demeure fasciné au demeurant par le mystère des signes et langages que l'on ne comprend plus :

«For the first year, the Metropolitan Museum was my main feeding station. I had always been fascinated by past cultures, not Roman or Greek, but Egyptian and Sumerian, as these seemed more removed and mysterious... In the case of Egyptian art, not only were there objects to look at, but spaces to step into, and portals to step through. The sometimes unintelligible and sometimes illegible hieroglyphics and the multitudes of scratches and signs of wear with all their implied mysteries, soon found their way into paintings where they were translated into personal

symbols. In a sense, my work of that period, including that of the very early sixties, dealt with culture, rather than nature. »ⁱ

De plus, l'artiste surimpose à la manière photographique ou cinématographique sa propre «croix» sur des graffitis anonymes. Chez Gagnon, l'idée de la croix évoluera pour devenir métaphorique dans *Le Son d'un espace* de 1967-68, un film dans lequel l'artiste transporte une bicyclette à bout de bras tout en montant les étages de son atelier :

« The bicycle is really my cross, the bicycle which is a manufactured product, the bicycle which is a symbol of materialism is man's cross. »ⁱⁱ

L'artiste porte sa bicyclette comme le Christ porte sa croix. L'allusion religieuse n'est pas fortuite car elle est révélatrice de ses interrogations spirituelles particulières; on doit les comprendre au sens large et l'on constatera qu'elles sous-tendent et articulent bien souvent toute sa production artistique. Ce tableau démontre enfin que l'artiste commence tôt à diviser l'espace pictural en cadres, comme s'il ne pouvait concevoir l'espace pictural qu'à travers un viseur. Les deux lignes blanches qui traversent suggèrent un déroulement de pellicule, allégeant ainsi la gravité de l'effet d'ardoise.

Les rapports caractéristiques que Charles Gagnon entretient avec le Japon se manifestent dans le collage néo-dadaïste de coupures de journaux japonais *Massicot* ⁱⁱⁱ1960. Des artistes calligraphes japonais exposent à New York au cours des années cinquante et ont admirablement captivé l'attention des expressionnistes abstraits américains. A l'exemple d'autres personnalités du milieu artistique, Gagnon lit les ouvrages de D.T. Susuki sur le bouddhisme zen : « Pour moi, la chose la plus intéressante dans le Zen, est l'idée du vide » nous dit-il ^{iv}. Il ajoute que pour lui, le Zen représente une sorte de «lien manquant» qui exprime autre chose que l'expérience cérémonielle des anciennes religions et qui possède :

« all the elements which enabled one to think about non-material things. I was fascinated with the concept of infinity... To me art is so close to religion. It should bring the same kind of realization of life and after-life... I'm very conscious of death as part of an entire process that never ends and never began- I find that amazing. Nature too of course, brings this kind of realization. »^v

Il épousera Michiko Yajima en 1960, une étudiante japonaise rencontrée à la Parsons School of Design. Au cours d'un voyage au Japon avec sa famille en 1967, il rencontre le compositeur japonais Taketmitsu Toru et lui rend hommage la même année en titrant une œuvre majeure *Étapes de novembre* (coll. MBAC) du même titre que la composition du musicien pour deux instruments traditionnels japonais le shakuhachi et le biwa. Le célèbre grand tableau blanc et noir servira au surplus d'arrière-plan à son film *Le son d'un espace* dans lequel l'artiste agit en tant que protagoniste et se vêt en judoka. Le critique américain Dore Ashton avait remarqué avec finesse que Gagnon arborait « a kind of cosmopolitan orientalism that went well with the Abstract Expressionist stance » ^{vi}

Une expérience de vie de jeunesse, un accident de ski suivi d'une convalescence dans les Laurentides qui l'immobilise pour quelque temps, lui fit prendre conscience de l'importance de la fenêtre comme zone limite entre l'intérieur et l'extérieur :

« I'm not attracted to the structure of the window *per se*, but the fact is that when you are in one room and you look through a closed window at the space outside of it, something happens. Your room is your space, and what is outside is another space, and therefore it is creating, as it were, two realities. And that pane of glass does it. Maybe it has to

do with the coexistence of two separate worlds, and it alters time and space, because they seem to be running parallel without one affecting the other, except psychologically, (the knowledge that a pane of glass shuts you off, and seals you in). I do think that a window that is open becomes something else. And a camera is essentially a window^{vii}

Au cours de l'année 1961, il construit une série de boîtes sur le fond desquelles il réalise, par collage de fragments d'objets, des compositions à deux ou trois dimensions qu'il lie, à l'aide de gestes peints qui s'inscrivent dans la veine expressionniste abstraite. Ce sont en fait des fenêtres-vitrines, à travers laquelle le spectateur peut examiner un contenu disparate tout en étant peu gêné par la paroi vitrée. Devenue une œuvre-phare depuis l'analyse percutante de Philip Fry en comparaison avec la *Fenêtre* 1960 de Michael Snow (coll. MBAC), *The Window (Box #6) (La fenêtre)*, a inspiré plusieurs autres analyses.^{viii}

Il s'agit d'une oeuvre charnière qui sera suivie au cours des ans par d'autres versions de la fenêtre-vitrine :

«I have the periodic need to question any one medium in order to re-establish my respect for it. The "boxes" have been something that I have come back to in various disguises. They all have a common "made in the garage" look. Those of 1962 were boxed landscapes, with glass in front. An important one was called Window. ... What precisely does a box mean to me? A small museum? A sacred place? A cage to preserve or perhaps to protect? Protect innocence? It should also be noted that all early cameras were essentially boxes »^{ix}

Le fond peint arbore des éléments de collage tel un tube de peinture vide mais lui-même peint, un emballage de cigarettes de marque *St Michel* sur lequel on peut lire *Rejetez les imitations* et le mot *bird* en imprimé. Une moulure rehausse le rebord de la vitrine. Le spectateur voit son reflet dans la vitre forçant une prise de conscience de son regard que le store à peine fermé ne réussit pas à prévenir. Tout en haut, des trous circulaires (qui peut rappeler la boîte de bois du populaire jeu de poches) au fond duquel sont collés des miroirs, une fois de plus renvoie notre image. Sur un autre registre, notons que sa production photographique montre de nombreuses vitrines de commerce.

Ce fut la découverte de l'expressionnisme abstrait qui amena Charles Gagnon à New York grâce à un article du *Time Magazine* au sein duquel des œuvres de Motherwell étaient reproduites. La couleur verte domine dans le tableau *The Sound* 1963. Gagnon se plaisait à utiliser les couleurs taboues de la peinture abstraite moderniste, le rose parce qu'il rappelle la chair (voir l'assemblage précédent) ou encore le vert à cause des réminiscences de paysages. Cependant, *The Sound* n'est pas qu'un tableau expressionniste abstrait. Gagnon joue ici avec différents types d'espace; une bande verticale et une bande horizontale transversales viennent briser un espace expressionniste. Autrement dit, les espaces cadrés et structurés causent délibérément une ambiguïté de perception.. On peut aussi se demander ce que le son vient faire en peinture? Comme morceau d'explication, l'artiste a déclaré au préalable sur un ton sybillin: «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. »^x Il ajoute au mystère en accordant le même titre à un autre tableau de 1966.

Dans la même foulée, il entreprend en 1967, une suite de sérigraphies *La couleur du temps / Le son d'un espace*. S'intéresse-t-il alors comme d'autres artistes rattachés à l'abstraction aux questions de synesthésie (fonction de percevoir avec le «mauvais» sens comme entendre des couleurs ou voir des sons, etc.) Au surplus, il tourne un film «muet» intitulé *Le son d'un espace* en 1968 et il aurait conçu de même des collages sonores. *Étapes de novembre* 1967-1968, le

grand tableau noir et blanc mentionné ci-haut est un en hommage rendu à la musique. Il serait profitable de creuser davantage cette question.

Le peintre / photographe qu'est Charles Gagnon a souvent proclamé sur une ton mi-philosophique que photographier c'est percevoir alors que peindre c'est concevoir. Il entretenait aussi des vues particulièrement élevées de la pratique de l'art :

« Pour moi l'art est un niveau qui n'est pas lié à une discipline particulière ou à un aspect particulier de la vie. Il n'a rien (ou très peu) à faire avec l'habileté technique ou la prouesse, mais beaucoup à faire avec la dimension spirituelle, la capacité de comprendre, mais de façon non-intellectuelle»^{xi}

Charles Gagnon fait partie de cette génération d'artistes canadiens notoires qui ont émergé à la fin des années cinquante et ont fait leur marque sur la scène canadienne et internationale par leur désir d'appartenance au grand réseau international qui se formait dans le domaine des arts. Deux grandes rétrospectives de son œuvre peint ont été présentées, celle du Musée des beaux-arts de Montréal en 1978 sous la direction de Philip Fry et celle du Musée d'art contemporain de Montréal en 2001 sous l'égide de Gilles Godmer et ses collaborateurs. Le Musée national des beaux-arts du Québec pour sa part organisa en 1998 en collaboration avec Penny Cousineau, une rétrospective de son corpus photographique. A cela s'ajoute des études approfondies, l'une sur l'intérêt philosophique des interrogations de l'artiste, celle de James D. Campbell, «Parmenidean Puzzles : Paradox and Discovery in the Paintings of Charles Gagnon»^{xii} et celle d'Olivier Asselin, «Le flâneur et l'allégorie. Essai sur la photographie de Charles Gagnon »^{xiii}. L'artiste se vit conférer les honneurs suivants : Chevalier de l'Ordre du Québec en 1991, Prix Paul-Émile Borduas en 1995 ainsi que le Prix du Gouverneur général en arts visuels en 2002.

Nous comptons au cours de la présente année soumettre comme propositions d'acquisition plusieurs œuvres (peintures, collages, œuvres sur papier, peintures-photographies) afin de compléter notre représentation de cet artiste important par une combinaison d'achats et de dons.

Veillez citer de la manière suivante:

Denise Leclerc, proposition d'acquisition de *Tablettes*, *Massicot*, *La fenêtre*, et *Le Son* de Charles Gagnon, numéros d'accession 42076, 42077, 42078, et 42079, dossier des conservateurs, Musée des beaux-arts du Canada.

Notes

ⁱ Charles Gagnon cité dans Robert McKaskell, dir., «Making it New ! (the big sixties show)», Windsor, Art Gallery of Windsor, 2000, p. 61.

ⁱⁱ Charles Gagnon cité dans une entrevue avec Danielle Corbeil, « Charles Gagnon, painter, filmmaker, 35 years old, lives in Montreal », *artscanada*, Vol. XXVII, n° 2, livraison 142/143, avril 1970, p. 40.

ⁱⁱⁱ Le massicot (*guillotine* en anglais) est un instrument qui sert à la découpe du papier. Il représente pour l'artiste un outil très utile pour couper son papier photographique par exemple. Le titre provient d'un élément de papier glacé collé portant comme texte 2" *Guillotine*. *Le deux pouces* se réfère probablement à l'épaisseur de feuilles que la planche à découpe peut trancher. On parle aussi en français et en anglais de fenêtre à guillotine; considérant l'intérêt de l'artiste pour le thème de la fenêtre, peut-être y a-t-il une pointe d'humour ici.

^{iv} Charles Gagnon cité dans Philip Fry, « Charles Gagnon », Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1978, p.50.

^v Charles Gagnon cité dans Virginia Nixon, «Gagnon abstracts display a breath-catching beauty», *The Gazette* (Montreal), 6 octobre 1978.

^{vi} Dore Ashton, «Charles Gagnon's Point of View», *Artscanada*, vol. XXXVI, n° 2 (août-sept. 1979) livraison 228-229, p. 10.

^{vii} Charles Gagnon cité dans James D. Campbell, «Parmenidean Puzzles : Paradox and Discovery in the Paintings of Charles Gagnon», Montréal, Les éditions Parachute, 1989, p. 18.

^{viii} Par exemple celle d'Olivier Asselin dans «La fin de la nature. La ville, le paysage et le texte dans l'œuvre de Charles Gagnon» dans Gilles Godmer et als., «Charles Gagnon», Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2001, p.23 : «La boîte n° 6, intitulée *The Window (Box #6) / La Fenêtre* 1962, est bien différente des autres. Elle aussi intègre peinture, collage et assemblage dans un même espace vitré (on retrouve ici un tube de peinture, un paquet de cigarettes, un store, un miroir, etc.) mais ces relations entre ces médiums semblent avoir changé : la peinture est ici dominante. Et la surface, ainsi, s'est unifiée, la composition simplifiée, la palette réduite, l'espace pictural aplani. La présence du paysage et du portrait est ici toujours sensible, avec cette ligne d'horizon, ces carrés vert pelouse et rose chair, mais l'œuvre est maintenant d'une grande abstraction. Le store levé qui pend devant la peinture appuie sans doute l'allusion à la fenêtre et, de là, au paysage. Mais comme évidemment il peut être baissé, ce store suggère aussi l'éclipse possible du paysage et l'aveuglement du spectateur. Et le miroir multiplié qui borde la fenêtre, en haut, va dans le même sens : il renvoie notre regard de la profondeur de l'image à l'espace de la galerie, du paysage à nous-mêmes».

^{ix} Charles Gagnon cité dans Robert McKaskell, *op. cit.*, p. 61.

^x Charles Gagnon cité dans Normand Thériault, « Charles Gagnon », *Vie des arts*, n° 53, hiver 1968-69.

^{xi} Charles Gagnon cité dans Philip Fry, « Charles Gagnon », Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1978, p. 26.

^{xii} Montréal, Les éditions Parachute, 1989.

^{xiii} Montréal, Dazibao, 2006.