

AEVE
008183

PNINA GAGNON : CORPO - CHRONO - GRAPHIE

MACH/MÉDIATHÈQUE



MMAC A 000021187

Durant ces dernières années Pnina Gagnon avait un peu délaissé la peinture pour se consacrer plus intensément à des recherches graphiques. Maintenant elle revient en quelque sorte à la peinture, c'est-à-dire au travail de la couleur, avec une expérience du dessin qui laisse des traces dans ses nouvelles "images" mais s'efface presque en même temps pour laisser la place aux effets des champs colorés. Depuis déjà un bon moment les oeuvres de Pnina Gagnon se tiennent au lieu complexe de la rencontre entre la figuration et l'abstraction (1). Ses récents travaux sont davantage ambigus et proposent un équilibre fragile entre la précision du dessin et la forme vague, l'objectivité et la subjectivité, le réel et l'imaginaire, bref entre la réalité de la vie et les exigences de la peinture.

Je voudrais ici souligner dans son travail deux traits qui, même s'ils passent souvent inaperçus parce qu'ils ne sont pas rapidement ni aisément saisissables dans l'image, en constituent néanmoins le fondement conceptuel et matériel. Ces deux traits ressortissent à la genèse des oeuvres. Mais toutes les oeuvres de Pnina Gagnon portent en elles les traces de leur genèse; c'est pourquoi il convient de commenter le processus dont ces images sont le résultat car c'est par lui seul qu'elles signifient.

Tels que je les présente ici, ces deux traits ne sont que le produit d'une analyse, d'une déconstruction "théorique" qui cherche à comprendre la composition des images. En réalité ces traits sont les composantes simultanées d'un seul mouvement, c'est-à-dire que la production les articule conjointement et, me semble-t-il, à parts égales. L'ambiguïté des images reflète cette jonction de deux forces où, pour reprendre autrement ce que je disais plus haut, s'articulent dans une tension dynamique les exigences du corps et la réalité picturale autour du problème de la représentation.

La représentation du temps

Le point de départ de chaque oeuvre est fondamentalement un problème de représentation. Mais l'iconographie n'a pas dans les oeuvres récentes l'importance qu'elle avait au premier degré dans les oeuvres anciennes (insectes, nuages, corps humain) car elle ne vaut plus par ce qu'elle représente. Remarquons d'abord que Pnina Gagnon ne représente même plus des objets, mais plutôt des images d'objets. En effet ce sont les ombres portées par les objets qui l'intéressent maintenant.

Il faut insister sur ce fait car ses oeuvres récentes mettent en scène un processus double de réduction picturale. C'est donc dire qu'elles affirment fermement la spécificité de la peinture. L'iconographie est alors importante pour elle-même, parce qu'elle est déjà dans le réel mondain une iconographie, c'est-à-dire une écriture, une représentation imagée du monde: l'ombre est le résultat d'un travail de la lumière (qui est la condition même de la visibilité). Mais l'ombre portée sur une surface n'est que silhouette, forme plate insistant sur la ligne de son contour, et ramène ainsi la réalité tridimensionnelle à une représentation bidimensionnelle sans texture. C'est la forme des ombres (par exemple celle d'un arbre) que Pnina Gagnon dessine en ne retenant cependant que la ligne-contour et non la surface de l'ombre portée.

Une autre remarque s'impose. L'artiste ne reproduit pas l'ombre d'un objet qu'elle observe quelque part au loin devant elle. Au contraire, elle dessine attentivement la forme d'une ombre qu'un objet porte directement sur le support qu'elle travaille et qui devient l'écran sur lequel s'impriment les effets de la lumière du monde. Ajoutons aussi que l'artiste travaille actuellement dehors sur de grands papiers déroulés au sol.

Mais ces images, ces ombres sur le support que l'artiste veut dessiner, elle ne peut qu'essayer de les saisir, de les capter pour les rendre, car elles sont mobiles par nature. Donc, lorsqu'elle trace le contour d'une ombre, parce que cela prend un certain temps, le point d'arrivée ne peut rejoindre le point de départ de la ligne car, pendant le temps de l'exécution, l'ombre s'est légèrement déplacée puisque le temps a passé et que le mouvement de l'ombre est le signe même du temps qui passe. L'ombre rend en effet visible, c'est-à-dire sensible à l'homme, la marche du temps. Mais cette indication du temps s'accompagne d'une déformation: l'objet se transforme dans l'image qu'en donne successivement son ombre qui s'allonge ou rapetisse selon les heures. C'est ce déplacement continu que Pnina Gagnon représente dans ses oeuvres parce qu'elle veut des images réalistes quant au monde et à la vie. Chaque oeuvre est donc, pour un moment, la rencontre de deux images: celle du monde qui se défait dans l'ombre qui bouge, celle de l'ombre dans l'image peinte qui est en train de se faire, de se fixer à partir d'elle.

On comprend alors ce qu'il y a d'idéal dans la représentation "classique" de la nature. Ne pouvant donner "instantanément" une reproduction imagée du monde (comme la photographie peut le faire), parce qu'elle nécessite du temps pour être fabriquée, la représentation picturale utilise un artifice, un dispositif: elle fixe, "théâtralise" l'objet de la représentation, en immobilisant "théoriquement" le monde, et représente donc ainsi un état choisi des ombres portées. Au contraire, Pnina Gagnon laisse son objet sous son éclairage naturel, dans sa mobilité. Et elle vit alors intensément la relation qui s'établit entre le temps de l'objet représenté réduit à son ombre portée et la représentation qui affirme la temporalité de sa production.

L'inscription du corps

Ainsi, ce qui s'inscrit cependant dans la peinture c'est peut-être bien davantage le corps, le corps de l'artiste elle-même, bien plus que le réel qu'elle cherche à représenter. Encore une fois, ce qui s'écrit dans les figures sur la toile ce sont des effets. Je dirais, plus précisément, qu'il s'agit des effets des contraintes du corps, du

corps dans sa résistance. Ce sont ces traces du corps, conçu comme condition de production de l'image, que l'on retrouve dans les déformations iconographiques des récents travaux.

Le décalage progressif de la ligne-contour est en effet occasionné non pas tant par le déplacement de l'ombre que par l'impossibilité pour l'artiste de circonscrire rapidement toute la forme à représenter, qui est en fait à calquer, à capter. Le corps a ses limites et les images de Pnina Gagnon en témoignent en marquant, on l'a dit, une distance entre les points de départ et d'arrivée de la ligne-contour. L'écart inscrit (qui pourrait être mesuré) devient la représentation spatiale du temps. Cette symbolisation picturale est ainsi le signe d'une qualité de l'agent producteur de la symbolisation, c'est-à-dire la marque dans la représentation iconique des limites physiques et de la réalité temporelle de l'artiste. En un mot, ce signe est la trace visuelle du corps vécu de l'artiste.

Ces traces des expériences du corps ajoutent donc dans la forme de l'ombre représentée une transformation qui redouble alors la déformation et l'éloignement quant à la référence mondaine de l'image et redouble aussi l'effet de mobilité. J'ajouterai que la tension entre l'image du monde et les traces du corps de l'artiste est davantage marquée et efficace dans les récentes oeuvres de très grand format. Il s'agit alors d'un corps à corps entre l'étendue du support et l'artiste où, si elle vit d'abord les contraintes de son corps quant au temps inscrit dans le mouvement de l'ombre qu'elle cherche à reproduire, l'artiste vit ensuite, ou plutôt simultanément, la résistance de l'espace du support lui-même. La déformation dans l'image peinte est alors proportionnelle à l'agrandissement du format de l'oeuvre et des ombres qui s'y projettent.

Le format de l'oeuvre est donc lui-même signifiant dans les récents travaux de Pnina Gagnon: il fait sens en collaborant à la défiguration de l'image mondaine, en ralentissant le travail de l'artiste qu'il oblige à se déplacer pour rejoindre les limites de la forme à tracer.

Pour la couleur

Pour terminer cette brève analyse, il faut maintenant examiner comment les frontières repoussées du support ouvrent l'espace à la peinture, c'est-à-dire examiner ce qu'il advient du dessin et de la représentation dans les images produites dans les conditions que nous venons de décrire.

Disons d'abord que Phina Gagnon dessine ses lignes-contour au pinceau étroit avec de la couleur; des pigments aux tonalités riches, qu'elle applique en une mince couche pour laisser jouer en transparence la couleur du fond. Signalons que ce procédé ajoute à la déformation de l'image puisque le fin pinceau qui suit régulièrement, patiemment la forme de l'ombre se vide rapidement du pigment et qu'il demande à être souvent rechargé. Tout cela prend du temps et pendant ce temps tout bouge...

Devant l'impossibilité de faire se rencontrer les points de départ et d'arrivée de la ligne-contour, l'artiste a choisi de continuer son tracé, comme si elle s'acharnait, ou se résignait, à suivre inlassablement la mobilité de son modèle, déroulant ainsi sur la toile un long fil de couleur. Le trait devient en effet un long tracé continu sur toute la surface où glisse lentement l'ombre portée. La juxtaposition des lignes, dont la succession n'est jamais tout à fait la répétition du mouvement des lignes précédentes puisque l'ombre se transforme constamment, couvre progressivement la surface d'un ensemble de grandes boucles entremêlées.

En quelque sorte, la forme, au sens gestaltiste du terme, disparaît, et, partant, la figuration puisque la ligne-contour ne se ferme jamais et qu'ainsi, partout, le fond pénètre dans la forme ouverte: un seul espace optique est alors créé, où la seule forme est celle de l'oeuvre elle-même. Toute l'"image" ainsi produite est la présentation d'un grand mouvement, d'une énergie colorée qui anime la surface. L'abstraction a lentement remplacé la figuration et le dessin, par sa composition serrée, s'est transformé en tache et laisse en fait la place

aux effets du grand champ coloré qui n'est pas loin d'atteindre une construction de type allover. La précision du dessin de l'ombre s'est transformée en une image vague, floue, où le dynamisme de la couleur vaut maintenant pour lui-même. En suivant de très près une image du monde l'artiste en est arrivé à produire une image apparemment sans référence.

On peut imaginer combien les images se complexifient lorsque l'artiste y superpose plusieurs images d'ombre, prises à des jours différents et souvent marquées par des couleurs différentes. Le degré d'abstraction ne s'en trouve que plus accentué parce que l'artiste intervient alors davantage dans la composition, dans le mélange des éléments de l'image.

Pour conclure, je dirais que Pnina Gagnon démontre d'une manière exemplaire comment la peinture peut actuellement trouver des voies nouvelles d'expression, sans craindre la référence figurative et sans renoncer pour autant aux éléments modernistes qui ont fait sa richesse et sa force critique durant les trois dernières décennies. C'est tout le passage du monde dans l'oeuvre, à travers une image de ce monde et le corps de l'artiste - avec toutes les déformations que ces déplacements occasionnent -, qui est exposé dans ses recherches actuelles. Si tout système de transport, de translation, implique des pertes, ici ce qui reste dans ces peintures est à la faveur de la peinture et montre comment elle est transformatrice, c'est-à-dire comment elle est la présence marquée d'un sujet-artiste qui nous offre un monde autre.

René Payant

- (1) Sur ses travaux précédents, cf. R. Payant, "Pnina Gagnon: la femme l'oeuvre ou la dé-limitation", Vie des Arts, n^o 89, Hiver 1977, pp. 66-68.

