

Pnina Gagnon **Une femme, son oeuvre ou la delimitation**

René Payant

Volume 22, Number 89, Winter 1977–1978

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54865ac>

[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

Payant, R. (1977). Pnina Gagnon : une femme, son oeuvre ou la delimitation. *Vie des arts*, 22(89), 66–68.

Pnina Gagnon

Une femme, son oeuvre ou la délimitation

René Payant

A la divergence et au décentrement perpétuels de la différence, correspondent étroitement un déplacement et un déguisement dans la répétition.

(GILLES DELEUZE¹)

C'est sous le titre *Du corps humain* que l'on pouvait voir, en octobre dernier, dans la petite salle de la galerie du campus Sir George Williams de l'Université Concordia, les récentes œuvres graphiques de Pnina Gagnon. C'était une manifestation discrète, comme toutes celles qu'elle a faites auparavant, mais qui offrait une cohérence remarquable avec ses œuvres antérieures (peintures, livres, dessins, sérigraphies). Une pensée rigoureuse, exigeante et sévère, accompagne l'épuration formelle et la transformation de son œuvre entière. C'est cette continuité conceptuelle qu'il faudrait apprendre à reconnaître et que je voudrais dire ici.

Le soir du vernissage, j'ai retrouvé, après de longs mois de voyage, une femme resplendissante de joie, épanouie et reposée de son récent accouchement, qui me déclarait: «J'en ai fini avec la période du corps... et je suis heureuse de voir tout cela exposé.» L'œuvre marquant un arrêt, il est donc important que nous fassions le point à son sujet.

On s'étonnera que le formaliste qu'on dit que je suis laisse tout à coup place à l'anecdote. Ce n'est pas que le formalisme me soit devenu une vieille lune! Si je laisse entrer dans mon discours l'extra-pictorialité, c'est pour indiquer que chez Pnina Gagnon l'œuvre (et chez moi, ce texte) est intimement liée à la femme qu'elle est (et que je connais). Mais la vie dans son œuvre ne la réduit pas à l'illustration ou à une thématique autobiographique. De même que les raisons que j'ai de commenter cette œuvre sont complexes et irréductibles à la seule amitié, la vie et l'œuvre de Pnina Gagnon s'alimentent dialectiquement et ne sont ni

l'une ni l'autre réductibles à l'une ou à l'autre. Ici, dans ce bref commentaire, on ne retiendra de sa vie que les faits pertinents à l'œuvre; et, des effets de l'œuvre sur sa vie, on ne saura rien... Je suis historien d'art, non biographe.

Abstraction et figuration

Dans ses derniers tableaux à l'huile², liés à la tradition des grands formats issue de l'*action painting*, Pnina Gagnon nous proposait une série d'images extrêmement chargées, formellement et chromatiquement. Ces formes, elles sont organiques, rigidement découpées, et les couleurs nombreuses, violemment contrastées, sont posées en aplat. Par l'abondance des formes, le mélange des juxtapositions et des superpositions, le rythme des contours sinueux, c'est la pictorialité de la surface qui s'affirme et tend à effacer la dualité fond-forme pour laisser place à un *all over* agité, sans directions. Dans ces formes, les couleurs luttent contre leur effet spatialisant et cherchent un équilibre optique. Une sensation de désordre, de désorientation, se dégage de ces *compositions* où les formes et les couleurs prolifèrent à profusion. En mouvement perpétuel, ces images expressionnistes éclatent et quittent le cadre en tous sens.

Dans cette confusion, un ordre revient toutefois par les titres qui sont des références réalistes³. Rétrospectivement, on observe que la figuration hantait en effet ces toiles abstraites. De 1970 à 1972, dans une série d'aquarelles et de dessins à l'encre, c'est elle qui s'installe en force; s'y élabore alors un répertoire d'insectes. Cependant, le retour à la figuration n'est pas la remontée de la représentation dans ces images ni une nostalgie du naturalisme. Les éléments compositionnels restent sensiblement les mêmes que dans les grandes toiles: l'image déborde du cadre, les couleurs sont violentes et variées. Mais le format est beaucoup plus petit, le fond est uni, c'est la feuille vierge du papier. Toutes les formes ne sont qu'*analogiquement* animales, et l'entomologiste y serait mis en échec de même que toute tentative de zootaxie à partir de l'iconographie. C'est qu'il n'est pas question ici de simulacres mais de formes imaginaires⁴, et si un classement est possible ce n'est qu'à partir de catégories inattendues (les insectes décorés géométriquement, ceux qui sont fatigués ou dont le regard est méchant, etc.).

Je dirais que dans ces œuvres l'insecte est là d'une manière abstraite: il y est comme *idée* et non pour lui-même. Il y a donc une persistance de l'abstraction dans la figuration. Dans la première série de toiles, l'abstraction est littérale; dans cette série de dessins, elle y est figurée, c'est-à-dire *représentée*, mise en scène, en formes. S'il y a dans ces images une figuration d'insectes, ce qu'elle représente, c'est une idée à partir de l'insecte. Autrement dit l'image de l'insecte (imaginaire) est ici la *figure* même d'une idée: celle du déplacement⁵. C'est ce qu'il faut comprendre à la vue de ces insectes.

Toute l'œuvre de Pnina Gagnon est en effet traversée par cette idée du voyage, du dépassement des frontières, du glissement d'un endroit à un autre. Il s'agit de déplacements subtils, opérés discrètement, mais qui font violence à toutes les séparations et à tous les rangements qui briment la liberté. L'œuvre de Pnina Gagnon, c'est la résistance aux limitations, l'anti-limites: elle est, aux deux sens, *défense*.

Le résultat des recherches fut la publication d'un

album intitulé *Jukim and various other insects*⁶. Chaque page d'insectes est accompagnée d'un texte descriptif en anglais et en hébreu. Ce beau livre est un bestiaire imaginaire où sont subverties les frontières entre l'art et la science car le livre mime dans sa forme la procédure objective des livres scientifiques, mais le contenu du texte est totalement en opposition. Voici un extrait de la séquence n° 17:

The insects present here probably enjoy a special smell perceived on the page, for they all have smelling antennae.

The three darker insects are winged. The one in the right upper corner has little ball bearings which permit him to skate on the surface when he is upside down. To his left (...)

*The little beetle (left corner, down) whose antennae are as long as her body, assures that the reason for the grouping of all the insects here is a special scent floating on the air (...)*⁷.

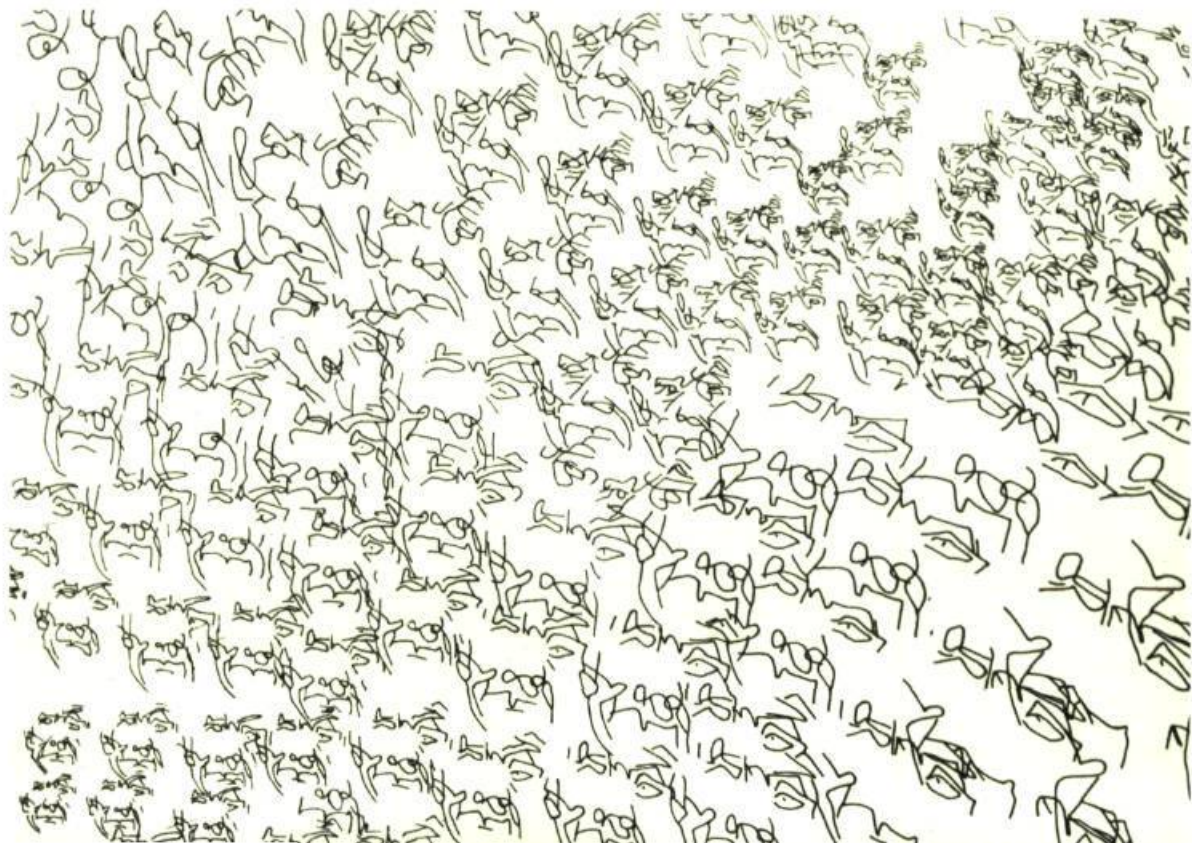
Dans ce livre Pnina Gagnon montre ce qui est pour la majorité d'entre nous invisible: le *Jukim*, c'est la blatte, le cancrelat, que l'on connote rapidement de pauvreté, de malpropreté. A voir les images de Pnina Gagnon, c'est toute une vie souterraine qui nous est révélée. Les insectes, qui rampent ou qui volent, ne connaissent pas de frontières, les frontières de l'homme.

Pnina Gagnon est née en Israël, dans ce pays qui en est difficilement un. Elle vit au Canada depuis déjà un bon moment mais elle retourne maintenant avec sa famille (elle a épousé un Canadien) vivre l'été là-bas. Elle est farouchement opposée à toutes les formes d'antisémitisme qui règnent encore⁸ et défend toutes les formes de liberté et d'expériences transculturelles. C'est en Israël qu'elle puise les motivations de son œuvre, même si sa pratique s'étale sur toute l'année. En

Israël, les insectes font partie de la vie quotidienne et ne sont pas, comme dans nos villes nord-américaines hyperaseptisées, signes négatifs. Pnina Gagnon ne fait pas la description de la réalité des insectes mais s'en sert pour signifier l'idée du caché, du non-lieu, de l'absence de frontières, de l'espace indéterminé.

Son travail des années 1973 et 1974 se concentre autour du thème du nuage. *Nuages* qu'elle publie à l'hiver 1974 est la conclusion de ce cycle⁹. L'image du ciel succède à celle de la terre. Celles du flou, du mouvant, de l'éphémère et de l'insaisissable continuent l'idée du glissement et de la liberté *au-dessus* des frontières. Les vingt et une catégories où sont rangés les nuages ne sont pas moins étonnantes que celles des insectes: nuages immobiles, internes, externes, alimentaires, vidangeurs, guide-nuage comme moyen de transport, etc. Une autre histoire s'invente où l'imaginaire critique l'histoire.

Aux nuages succède une série de dessins et de sérigraphies faite à partir de cartes géographiques. Ce thème, qui semblait inévitable, est plus radicalement attaqué et l'occupe de 1973 à 1975. La carte est une iconographie, une écriture-image (abstraite) de la réalité. Pnina Gagnon utilise des cartes à références naturelles (cours d'eau, reliefs) ou artificielles (routes, divisions de comtés). Elle emprunte à ces cartes des motifs de lignes (fleuves, routes) ou de plans (lacs, comtés) qu'elle décalque en insistant sur les contours, c'est-à-dire sur des trajectoires, des mouvements. Elle répète toujours les motifs à l'intérieur d'une même image, les inverse, les bascule, les coupe, de sorte que les variations brouillent le motif original. La forme référentielle, même confuse dans le résultat final, est le support de l'œuvre, iconographiquement et plastiquement. Seul un spectateur attentif prendra conscience de cette présence, de cette figuration dissimulée, qui engendre une image apparemment abstraite, mais qui reste essentielle à la signification. Toutes les significations d'une œuvre, aussi profondes soient-elles,



Pnina GAGNON
Visage de Samuel Beckett,
1976.
Encre sur papier; 71 cm 1 x
101,6.

sont lisibles (doivent être lisibles) sur la surface de l'œuvre, si minimale soit-elle. Chez Pnina Gagnon, les références iconographiques sont autobiographiques. On peut l'ignorer, et c'est dommage car ces éléments nous révèlent un lien étroit entre toutes ses œuvres, anciennes et actuelles. Mais ignorer qu'il y a dans ses œuvres une référence figurative leur fait perdre leur caractère *systématique* et les fait lire malheureusement comme images gestuelles.

Le corps et le texte

Avec l'ensemble des œuvres présentées en octobre dernier, c'est le corps humain qui est exalté. Non pas le corps, à la manière humaniste, dans d'idéales proportions, mais le corps physique dans sa matérialité, sa structure, ses accidents. L'image du corps devient le support, le matériau des compositions. Aux techniques déjà exploitées dans les cartes, s'ajoutent la transformation progressive de l'échelle dans la répétition des motifs et l'invention de certains motifs (par ex. le corps résumé linéairement en un torse sans tête et en jambes indiquant le sens de la marche). Cette dernière étape dans l'œuvre de Pnina Gagnon est très riche. Le thème du corps rejoint le corps de l'artiste. L'artiste comme sujet libre, figure des possibilités de liberté de tous les autres sujets sociaux, qui propose ici dans son œuvre l'image même de cette liberté vécue dans une illustration et une exploitation des possibilités du motif corporel. L'image ou, dans les meilleurs cas, le *all over* est la parfaite figure formelle de la liberté, de l'autonomie qui n'accepte que ses seules limites: cette figure est ici obtenue par la répétition à la fois dérivante et systématique d'une iconographie empruntée et référentielle. Le corps, celui de l'artiste et celui de l'image, comme lieu d'émergence des libertés vécues.

Cette dernière série est produite surtout durant l'année 1976 et elle se termine à Noël 1976. C'est le milieu de la dernière grossesse de Pnina Gagnon. L'iconographie de ces derniers dessins est donc liée à une expérience spécifique de l'artiste, de la femme qui ressent la puissance de son corps, qui le vit intensément dans ce mélange de douleur et de joie (physiques et psychiques) que comportent la gestation et l'enfantement. Le corps est dans sa vie et dans son œuvre une expérience d'aboutissement, de plénitude. Pnina Gagnon ne représente pas son expérience de femme: elle n'est pas tombée dans le piège d'une iconographie bêtement féministe car elle est une femme du monde: c'est l'Homme qui l'intéresse, comme puissance de liberté, de créativité.

Pnina Gagnon a aussi fait des études en physiothérapie; elle connaît donc le corps dans tout son fonctionnement. Ses derniers dessins partent d'actions, de parties ou d'états du corps humain: par exemple marcher, un fémur, un cancer de poumon. Un texte qui accompagnait l'exposition est la transposition dans l'expérience poétique de l'écriture de l'expérience picturale: une procédure systématique engendre un résultat incongru et informel. A partir d'un dictionnaire hébreu, Pnina Gagnon a relevé des mots concernant des actions, des parties et des états du corps. Passant ensuite d'un dictionnaire hébreu-anglais à un dictionnaire anglais-français, elle a obtenu le texte qu'elle nous offre. Comme il s'agit d'un lexique, cette double traduction mot à mot aboutit à un texte français rempli d'associations bizarres et dans un ordre étrange loin de l'ordre premier qui était celui de l'alphabet hébreu. Pour que le classement tripartite soit visible dans ce texte où le sens s'évapore, un travail sur le corps du

texte, des marques graphiques sur la page signalent les catégories: les mots encadrés décrivent des parties, les soulignés, des actions et les autres, les états. Ainsi le texte se fait image.

Dans cette même exposition, parmi les dessins, se trouvait un texte encadré composé d'une succession de mots, écrits en hébreu, prélevés dans l'index du célèbre livre de Henry Gray sur l'anatomie¹⁰. Ici, ce sont les qualités visuelles de l'écriture qui confèrent à l'image son unité de type *all over*. La fragmentation des mots est effacée au profit de la texture visuelle de la feuille. Qui sait lire le texte retrouve la neutralité du lexique et le référent du corps (thème); qui ne le sait pas n'y voit que l'écriture manuscrite, trace du geste de l'artiste, signe du corps (de l'œuvre et de l'artiste).

Délimitations

Pour conclure ce petit voyage libre à travers l'œuvre de Pnina Gagnon, je ne peux que revenir à mon point de départ. Si je me suis intéressé à la vie et l'œuvre de Pnina Gagnon, c'est pour élargir la stratégie du regard, sans la nier. Mais c'est peut-être encore ramener et imposer des limites que de poser deux lieux, seulement deux. Il faudra donc revenir au premier ou accepter d'élargir encore. C'est cette dernière orientation que propose l'œuvre entière de Pnina Gagnon qui met en cause toutes les oppositions binaires telles que femme-artiste, art-science, abstraction-figuration, art-politique, forme-sens, image-écriture, objectivité-subjectivité, etc.

Voilà donc une critique du couple, de la pensée structuraliste, et une option pour l'illimité, la trans-textualité, la polysémie, le polylogue. Une critique et une option qui sont une défense et une illustration de l'art comme résistance au métalangage, comme lieu d'une dérive systématisée. Tout cela mérite qu'on y réfléchisse encore.

1. G. Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, P.U.F., 1968, p. 2.
2. Présentés à la Galerie de l'Étable (MBA), en juillet 1971.
3. Par exemple, *Les Mains*, 1971, où les formes effectivement se laissent tout à coup décrire comme analogon. Il faut y voir le premier ancrage de l'extra-pictural.
4. Si, par hasard, on reconnaît, malgré les diversités, certains insectes réels, c'est que le rapport morphologique maintient un lieu référentiel. Mais ce lien ne veut pas être exclusivement visuel.
5. On s'amusera ici (après moi) sur la polysémie des mots abstraction — figuration — représentation. J'insiste sur la confusion des limites de chaque sens pour effacer les écarts que véhiculent les concepts courants de *peinture abstraite* et de *peinture figurative*. Ce sont, à mon avis, deux modalités d'un même travail, sans rupture épistémologique.
6. A compte d'auteur. Haïfa, Été 1972, 100 pages.
7. Cette parodie exacerbe ce qui est actif dans l'objectivité prétendue du discours scientifique. Cf. B. Latour, P. Fabri, *La Rhétorique de la science*, in *Actes de la recherche en sciences sociales*, N° 13 (Février 1977).
8. A ce sujet, voici les derniers vers de son poème *Jews of the Ocean*, in *Whale Sound*, Vancouver, G. Gatenby, 1977, page 22:
*Let me shake your hand, Thalidomide brother,
and warn you, that the best dies first ...
and do not leave the water:
the land around is antisemite.*
Cette anthologie de poèmes illustrés est sur le thème de la baleine, et les fonds obtenus par la vente seront versés pour arrêter l'extermination de cet animal.
9. A compte d'auteur. Haïfa, Hiver 1974, 50 pages. J'ajoute en marge ce qui est au centre de son œuvre, c'est-à-dire la confusion des limites: il s'agit de l'hiver 1974-1975 et non de l'hiver 1973-1974.
10. H. Gray, *Anatomy of the Human Body*. Philadelphie, Lea & Febiger, 1954.