

Ciel variable

Charles Gagnon. Galerie Roger Bellemare, Montreal, October 6 - October 27, 2007

James D. Campbell

Les couleurs de la ville
Numéro 79, été 2008

URI : id.erudit.org/iderudit/19490ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN 1711-7682 (imprimé)
1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Campbell, J. (2008). Charles Gagnon. Galerie Roger Bellemare, Montreal, October 6 - October 27, 2007. *Ciel variable*, (79), 56–57.

Tous droits réservés © Les Productions Ciel variable, 2008

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]



Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

Alain Laframboise

Parcours, Galerie Graff, Montréal
7 février – 8 mars 2008



Alain Laframboise, *La scène*, 2007, *S'approchant*, 2007, *Impressions au jet d'encre*, 96 x 122 cm
Avec l'aimable permission de la galerie Graff, Montréal

Après les *Visions domestiques* et les *Vedute* de diverses villes à connotation hautement culturelles, ce sont maintenant les traces combinées du paysage et du film noir qu'Alain Laframboise aborde dans sa dernière série d'images. Le processus de fabrication de ces images reste toutefois le même. Il s'agit toujours de fabriquer une maquette, de forme réduite, de la mettre sous verre et de photographier la scène construite de toutes pièces par le photographe.

Ce sont les dites scènes qui sont cette fois assez différentes de ce à quoi Alain Laframboise nous avait habitués. Le décor est ici fait d'un véritable fouillis de branchages faisant office de forêt. Mais cette forêt à ceci de particulier que tous les troncs sont à peu près de diamètre égal.

En effet, les pseudo-arbres, qui s'entrecroisent assez bizarrement, car ils ne suivent pas toujours un plan vertical comme cela se devrait, ne sont pas de forme assez évasée pour ne pas créer un doute. De plus, on s'attendrait à voir surgir, à partir d'une certaine hauteur du sol, des branches formant un réseau enchevêtré, allant peu à peu vers des brindilles et des branchages plus légers. Or, il n'en est rien ici. Et on ne voit guère plus de feuilles joncher le sol. Où donc s'en sont-elles allées? Ces branchages étranges, à l'allure de bambou puisque sans feuilles et aux troncs égaux, s'ouvrent sur une clairière humide. Cela sent un peu le climat tropical, les pluies interminables d'une quelconque mousson. Au centre de cette trouée, une automobile, véritable cabrio-

let d'une marque inconnue, évoquant lui aussi soit un temps passé, soit un lieu exotique où circulent encore des modèles oubliés. Manifestement, cette automobile attend un occupant, car elle semble vide comme nous le révèle la lumière assez drue d'une lune qu'on imagine pleine. Dans ce lieu abandonné, retiré, on acquiesce d'emblée à l'hypothèse que ce soit à un rendez-vous, nocturne et donc suspect, que soit accouru son passager. Et d'ailleurs, il est là, à distance, observant la voiture comme si elle était le lieu même du rendez-vous plutôt que le véhicule qui nous y amènerait. Mais est-ce vraiment le passager? Car, après tout, il n'est pas là seul. Il y a aussi cette silhouette féminine, aux cheveux qu'on devine grisonnants.

Cette série semble le résultat d'une concertation entre plusieurs registres et régimes de l'image. On a noté la référence au paysage construit, produit d'un assemblage, scène fabriquée; en plus de la référence au film noir. Mais il y a aussi le recours à une certaine tentation narrative qui n'est pas sans être, en quelque sorte, tenue en échec et encouragée à la fois par une scénographie strictement constituée. Je dis «tentation narrative» parce que c'est là quelque chose qui affleure sans se manifester en une véritable séquence, en une réelle tonalité discursive. D'une image à l'autre, on ne saurait dire que l'on progresse dans un récit sous-jacent, constitutif de l'ensemble des images et scandant leur succession. On éprouve davantage l'impression de tourner constamment autour du périmètre de cette scène. Comme si là résidait une quelconque vérité. Ou dirait-on plutôt une sorte de ratage voulu. Car on voit bien que cela ne peut être une scène réelle. Il arrive même que l'on devine le rebord de la maquette, sorte de boîte au sein de laquelle la mise en scène a été élaborée. Il en va de même pour la lampe utilisée pour jeter une lumière blafarde, de lune exorbitée, sur la scène. Bref, on sent bien la construction, le faux-semblant. Une sorte de moment décisif (à la Cartier-Bresson) qui tournerait à vide.

Cela va même plus loin puisqu'une image montre un mot constitué en caractères volumétriques au sein même de

cette fausse forêt de branchages empruntés. Ce mot est renversé et, après quelque hésitation, on en vient à le déchiffrer : effigies. Il est repris plus loin en plan plus rapproché.

On dirait bien que *Parcours* est une sorte de bricolage critique et théorique. L'ensemble cherche bien à montrer et à mettre en scène des registres différents qui s'affrontent, se font face, se repoussent aussi. Le cumul entre tentation narrative, référence au film noir, construction de paysage et théâtralisation de l'image bute sur cette légende affichée, apogée autoréférentielle. Or le théâtre dit d'effigie est un type de théâtre où le comédien/manipulateur brandit un média plastique entre lui et le public (marionnette, masque ou autre). Le personnage devient ainsi un type fixe, un stéréotype. N'est-ce pas un peu ce dont il s'agit ici? D'une sorte d'agencement de



matières à poncifs, à automatisme signifiant, chacune porteuse de son histoire et de son sens propre, de son régime signifiant. De leur emploi combiné, la photographie tire son énergie. Elle fait figure d'instance manipulatrice, grande coquine contrôlante et force active et montrante. Qui se prête à tout de ne s'engager dans rien...

Comme si Alain Laframboise cherchait à animer en elle cela qui fait qu'elle résiste à toute réduction...

—
Sylvain Campeau a collaboré à de nombreuses revues, tant canadiennes qu'euro-péennes. Il a aussi à son actif de nombreuses expositions au Canada et à l'étranger.
—

Charles Gagnon

Galerie Roger Bellemare, Montreal
October 6 – October 27, 2007

The stark elegance of Charles Gagnon's photographic oeuvre is one of its defining characteristics. It is always, however, underscored by powerfully enigmatic markers. Those indexical markers are like fingers pointing to unseen presences – or a transcendent reality. Gagnon was always a champion of graphic ambiguity. While many pigeonholed his photography, claim-

ing that it had much in common with the post-war American school of street photography as practised by his friends Robert Frank and Lee Friedlander, among others, he was always more subversive and provocative. He was a searcher in the best sense of the word. He wanted to capture – or at least suggest – a truth that, for him, moved furtively just behind the lens, under the surface of the retina, just below the threshold of representation.

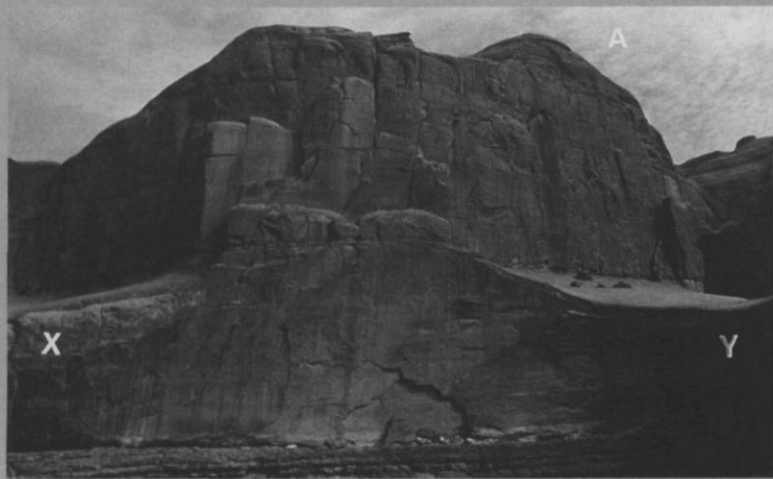
Given his penchant for compositionally eloquent, if austere, urban spaces, it was a surprise to some when Gagnon turned to the natural landscape in his work of the 1990s. The truth is, this transition was less



one of rupture than phenomenal continuity. He was as able and experimental in his photographic work as he was in his painting, and his powerful union of the two late in life was a genuine epiphany for old fans

and newcomers to his work alike. His thorough mastery of the photographic medium allowed him to revisit and reinvent the lexicon of survey photographers of the American West such as Watkins, O' Sullivan, Haynes, and Jackson, but with his own cool, cerebral, irreverent, and very-late-modernist set of concerns.

In fact, I often conversed with him in the early 1990s about the work of the post-Civil War government survey photography of the American West. We often spoke of our mutual admiration for the work of Timothy O'Sullivan's remarkable photographic artefacts from the Wheeler and King surveys. He was starting to use those arte-



Collage (*Tape-grid*), 1972
Collage and paint on cardboard
43,2x 50,3 cm
Photo : Paul Litherland

Myth III *Untitled/Monument Valley Utah*, 1998
Silver print
40,5 x 50,5 cm

facts as a fulcrum point for his own photographic work, bringing his own quintessentially cerebral optic to bear. He spent time in that landscape, used that earlier work as anamorphic prism, and then underscored it all with a singularly fresh and seductive conceptual grid all his own.

Gagnon was unusual in that he had two parallel and equally illustrious careers: he was at once one of the finest painters whom this country has produced and one of its finest photographers. The cross-pollination and tension between these parallel approaches was continual and dynamic throughout his lifetime. He once famously stated, "Art is not a means of communication. Rather, it is a form of communion." And he meant that equally, of course, for both his endeavours – and for all art.

In the later photographic work, Gagnon flirts with creative taxonomy (the insertion of letters and numbers into the landscape)

even as he reaches for a truth far beyond its ken. And this was nothing new, really, if one thinks of his integration of linguistic fragments into all periods of his abstract painting and earlier black-and-white photographs (such as the famous boarded-up and palpably enigmatic "blue room" window).

Gagnon always radically over-determined content – using an extensive inventory of means that he had built up over the years – in an effort to achieve the radically indeterminate. This is true of all of his work: photography, painting, prints, film, sculpture (his glorious box constructions). His playful markers and integration of tools of measurement (rulers and so forth) ironically point to the absurdity of fixing, tier-like, artificial hierarchical categories onto canons of acquired perceptual truth.

In his *Histoire naturelle* series (1991), Gagnon achieved a rare watershed in the formal invention of his work, pairing won-

derfully reduced chromatic panels (still showing the exalting and seductive brushstroking that was his hallmark from the early years on) with lustrous black-and-white-and-grey photographs taken in the wilderness of the southwest United States. These works were like epistemological switch-boxes between real and invented iconographies and thoughts, and they finally resulted in a stereoscopic merger of photograph and painting in one image. The epistemological and ocular-centric issues engendered by these works make them no less radical today than when they were executed those many years ago.

Works in the *Mythe III* series (1998–99) shown at Roger Bellemare (beautifully installed by gallery owner and curator Bellemare in a way that would, I think, have greatly pleased the photographer if he were still with us) lay bare his vibrant and still topical epistemological concerns and his lifelong search for beauty and mystery. Between seer and seen, knower and known, Gagnon interposed an otherworldly, haunting, liminal, and, finally, unavoidable truth. He always moved onto the threshold of the world, like Cézanne confronting his beloved Mont Sainte Victoire, and that threshold becomes ours, in turn, as we stare into and are seduced by his eloquent spaces of thought and vision.

Yet he never supplied pat or easy answers to the Parmenidean puzzles that he posed there. Always, and in all ways, he left the issue of resolution, if not resolve, with the viewer as fully complicit co-author of meaning and interpretive mediator. I think that he had more in keeping with a photographer such as Ralph Eugene Meatyard, that Kentucky optician and savant, than with any other. Gagnon was an admirer of that work – Meatyard was one of his avatars. I remember many conversations with him in that regard.

The seemingly simple clarity of his photographs was always deceptive – reductively "simple" compositions that hid a wealth of meaning in plain sight – and this wilful duplicity was shared with his paintings. In the latter, the laying on of paint was such an epiphany of making that it often disguised, like perceptual camouflage, his darker content. His work is really all about immanence. Hidden presence. Being and mind. Human finitude. The works exhibited at Bellemare constitute a fitting coda to Gagnon's lifelong project: to elicit the noumenal from the fabric of our lived experience and make it somehow palpable, nourishing, and enlivening to the thinking eye.

—
James D. Campbell is a writer on art and an independent curator based in Montreal. He is the author of over a hundred books and catalogues on art and artists.
—

Clara Gutsche & David Miller

Retour de Rome, Galerie Occurrence, Montréal
20 octobre – 24 novembre 2007

Avec la série de photographies qu'ils ont présentée à la galerie Occurrence l'automne dernier, Clara Gutsche et David Miller poursuivent les recherches sur l'espace urbain qu'ils mènent depuis le début des années 1970. L'exposition *Retour de Rome* réunissait des œuvres réalisées en collaboration lors d'un séjour de six mois dans la capitale italienne en 2002, les dévoilant pour la première fois au public. L'ensemble de plus de soixante photographies dresse le portrait de Rome en reprenant les sujets de prédilection des deux artistes. L'architecture et les paysages urbains, saisis par leur regard incisif et pénétrant, révèlent les multiples facettes de la ville. En créant des contrastes entre des scènes d'intérieur qui

semblent figées hors du temps et des vues extérieures tout en mouvement et en effervescence, leur travail photographique représente à la fois la Rome historique, dite éternelle, et la Rome contemporaine.

Exploitant savamment l'éclairage et le rendu des textures pour affirmer le caractère antique des bâtiments et des ruines, les photographes utilisent par ailleurs le noir et blanc pour donner à voir Rome comme une ville prisonnière de son passé, suspendue entre Antiquité et Renaissance. Certains clichés montrent des statues et des colonnes empilées dans une cave, des vestiges de thermes et d'étranges jardins qui semblent abandonnés depuis des siècles. La composition des



photographies d'architecture met également en valeur la monumentalité des édifices, souvent accentuée par la petitesse des personnages, touristes qui envahissent la ville. De nombreuses photographies montrent les enceintes d'imposants

bâtiments religieux qui invitent au recueillement, en référence à l'importance de l'Église dans l'histoire de Rome. Dans ces espaces intérieurs désertés plane une présence humaine, notamment lorsqu'un temps d'exposition assez long enregistre