

structure propre à créer le mouvement, comme dans "Waterfield", où elles ont la forme de chevrons). Et dans plusieurs des toiles de cette production, des formes noires, amorphes, où toujours le regard converge. Elles nous font comprendre le grand rôle que tient l'image, ou mieux encore, l'allusion directe à la réalité, quand on sait qu'elles représentent le fœtus: sa femme était alors enceinte et toute la vie du couple s'en trouvait transformée.

Même sa symbolique pouvait utiliser des formules consacrées: "Shooting Gallery" reproduit à la main les symboles de l'écriture, avec un "s" et un "2", ce sont là des souvenirs de collage. Dès 1960, "Landscape Collage" inclut des textes et des lettres imprimées. (Il a souvent fait appel aux techniques du collage: à l'origine des premières œuvres où il basera le tableau sur un carré de couleur pure, se trouve un collage et une composition basés sur une reproduction du tombeau que fit Michel-Ange pour la famille des Médicis).

Mais collages et utilisation d'objets antérieurs aux tableaux connaîtront leur sommet dans son œuvre à l'occasion de l'exposition à la Galerie XII du Musée des Beaux-Arts en 1962. Il offrait alors des sculptures-composition où s'entassaient boîtes de conserve, boutons, bouchons, pages de publicité, tubes de dentifrice, miroirs, etc. Il y avait dans ses œuvres

l'idée de l'objet trouvé qu'avaient contribué à répandre les tentatives en ce sens de Braque et Duchamp.

Cependant, l'intention s'était transformée: il ne s'agissait plus seulement de "prendre possession" d'objets aimés ou "admirés", ou encore de ramener l'art à un univers du quotidien. Pour Gagnon, et surtout par l'utilisation de boîtes-fenêtres (on pourrait dire de "pharmacies avec une vitre"), il voulait signifier son attachement au quotidien qu'il trouvait même beau. En plaçant derrière des vitres ces objets dérisoires, il voulait forcer le spectateur à "admirer" ces productions courantes du monde contemporain, de la même façon que celui-ci admire les "trésors" de mondes révolus, comme lors d'une visite à la section égyptienne ou chinoise de n'importe quel musée.

La démarche était différente pour le poste-récepteur de radio dont on voyait seulement l'intérieur qui était aussi exposé. De loin, le spectateur avait l'illusion d'une quelconque sculpture, illusion accentuée par les reflets qu'occasionnait la couche de peinture dorée. Mais lorsqu'il s'en approchait, il découvrait l'apparenta supercherie. Cependant, la surprise n'était pas encore complète: car un système interne d'enregistrement faisait entendre à intervalles donnés de la musique digne de tout bon poste récepteur.

Il voulait ainsi forcer l'éventuel spectateur à une réflexion sur les objets de son univers et lui montrer

comment la réalité valait pour elle-même la peine d'être explorée. La démarche créatrice chez Gagnon n'avait pas pour objet une connaissance plastique, mais un approfondissement de la réalité environnante.

Cette recherche prit une autre formulation dans les œuvres qu'il exposa en 1964 à la Galerie Camille Hébert. Elles étaient volontairement tachistes et laissaient plus que jamais une grande part au geste. De plus, le coloris y était vif et le fameux "vert Gagnon" dominait dans la majorité des toiles.

On pouvait croire à une évolution radicale, mais il suffit d'entendre Gagnon nous parler de "précipice" en désignant la bande de couleur moins dense qui se glisse et coupe complètement la masse du vert, comme dans "The Gap". La structure du tableau peut encore évoquer le paysage, avec toujours une haute ligne d'horizon, mais où la nature est devenue sauvage et dure, de roc.

Cependant ses tableaux étaient plus que jamais basés sur ce "besoin de s'accrocher à un coin du tableau", comme le lui avait déjà dit Jean Cathelin, dès 1960. De ce coin, montaient, pyramidalement, des bandes alternées de couleur pâle et foncée.

Apparaissait aussi le principe de composition que l'on retrouve dans ses plus récentes toiles: la bande de couleur, souvent noire, qui enferme la forme intérieure et clôt le tableau. Cependant, dès 1959, Jacques Folch ("Via des Arts", printemps 1959) parlait, à propos de "Nude in a haunted Bed", de "toile-fenêtre".

Cette idée de fermer le tableau par une bande qui ne se pose ordinairement jamais sur plus de trois côtés, Charles Gagnon l'explique facilement: "J'ai toujours été fasciné par une fenêtre fermée. Elle nous permet à la fois de se tenir à l'extérieur du monde tout en nous invitant à nous y plonger. Il y a là comme l'appel du précipice: finale mais emballante aventure, dont personne ne peut nous donner ou nous expliquer la sensation que procura la chute".

D'ailleurs, l'appel au vertige est vraiment présent dans les toiles de 1967 ou 1968 qu'il présentait, soit au Musée d'art contemporain, soit à la Biennale, soit à "Canada 101". Le spectateur ne sent pas un mouvement qui se ferait à la surface du tableau, mais c'est lui-même qui se promène par le regard sous la surface presque blanche qui lui est offerte.

A son souci de rendre la réalité, Gagnon a toujours été fidèle. Mais il y a eu transformation: présentement, il ne vise plus à une transposition. Son art s'attache au mouvement même qui crée la vie et ce que la toile offre, c'est une expérience similaire, mais condensée, d'une possible réflexion sur le monde.

Le spectateur n'est pas invité seulement à regarder cette réflexion chez le peintre: on lui demande, non de participer, mais de trouver lui-même ses voies de lecture dans le tableau. Aucun chemin universel n'a été tracé au préalable, car la toile, à l'image du monde, laisse à l'individu la liberté que naturellement il possède. Mais, à la différence du quotidien, il se trouve placé face à un monde privilégié, où il entre directement en contact avec le mouvement: il lui est alors possible de reprendre la même démarche que celle du peintre.

Le spectateur peut aussi arrêter son regard à une partie donnée du tableau, et y demeurer le temps qu'il le désira: avec le mouvement, il retrouve sa contrepartie qui est l'attachement à un objet immobile. Et le rythme déjà obtenu par la démarche antérieure est conservé, à la différence que ses résultats ne se voient plus dans un geste extérieur à l'homme. C'est l'homme lui-même qui est finalement recherché et le tableau est une occasion d'y parvenir.

