

« À dessein » de Johanne Gagnon

Jean-Émile Verdier

Number 26, Winter 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/10070ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Verdier, J.-É. (1994). « À dessein » de Johanne Gagnon. *Espace Sculpture*, (26), 35–37.

«À DESSEIN» de

Johanne Gagnon

Jean-Émile Verdier

Dans un coin de terrain, quelque part, Johanne Gagnon a coulé une semelle de béton; le travail a été réalisé au dixième de l'échelle réelle. L'artiste procéda à partir de plans que nous avons pu voir à Montréal à l'ELAAC (Entrée libre à l'art contemporain) en automne 1991. Ils avaient été dessinés sur une planche qui allait servir de base à la fondation. Ce travail s'inscrit dans la continuité de ce que J. Gagnon présentait à la galerie *Skol* en 1990. Elle y avait exposé le projet d'une maison; elle s'était concentrée en particulier sur la localisation et la forme en plan de la cuisine. La pièce était étrangement située, à cheval entre le jardin et la maison, ni dehors, ni dedans, et à la fois dedans et dehors. Ce sont des fondations du plancher de cette cuisine dont il s'agit ici, dans l'exposition à la *B-312 Émergence Inc* au printemps 1993.

Il semble bien que le travail de J. Gagnon se développe en une seule oeuvre qui converge ultimement vers la réalisation d'une maison, et que les expositions viennent en quelque sorte interrompre. Pour cette exposition, l'espace de la galerie a servi à un jeu entre le passé, le futur

antérieur et l'à venir d'un faire à partir duquel il resterait à réfléchir les pratiques artistiques qui ne laissent pas d'oeuvres, mais seulement des témoignages d'une action.

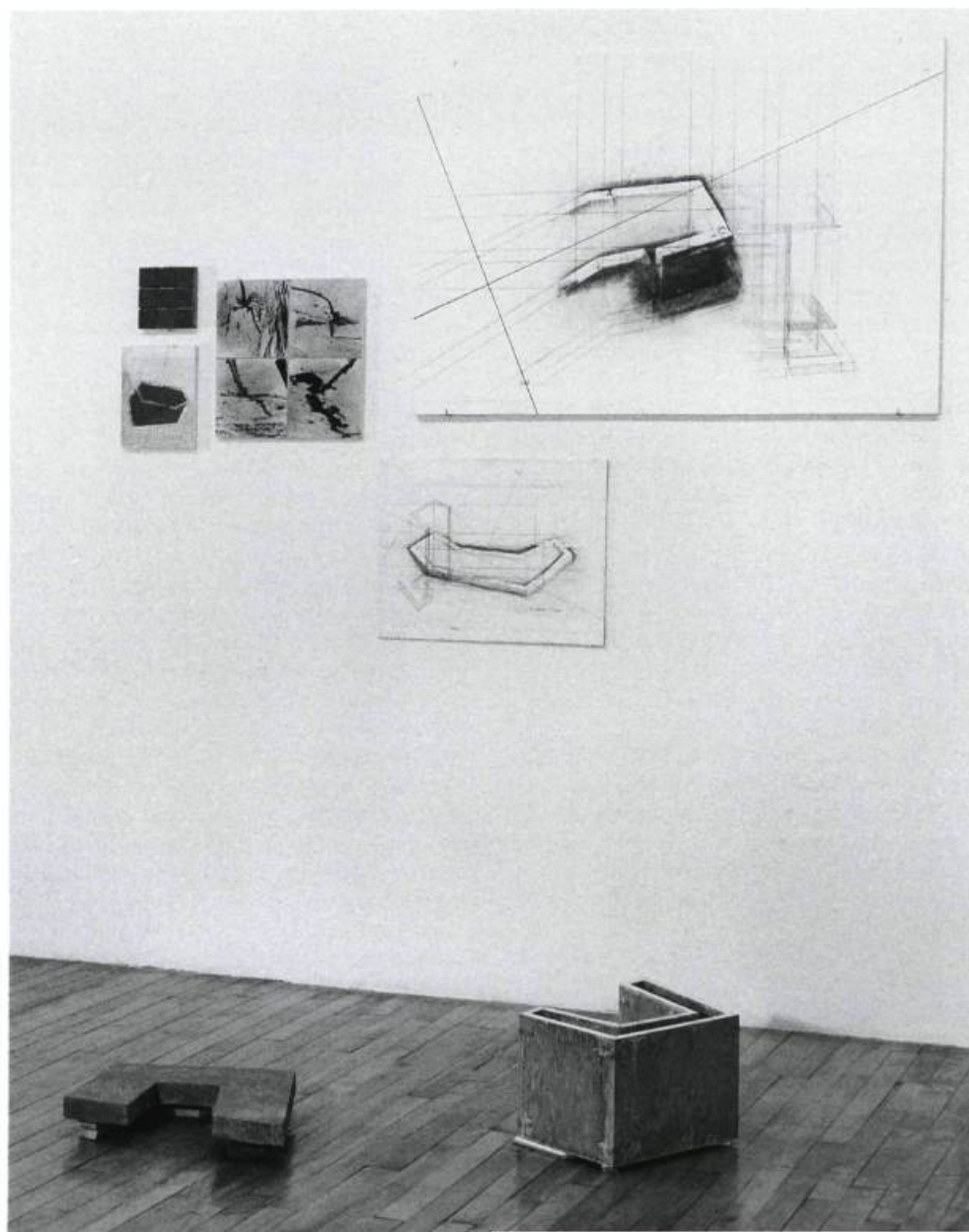
Contrepartie

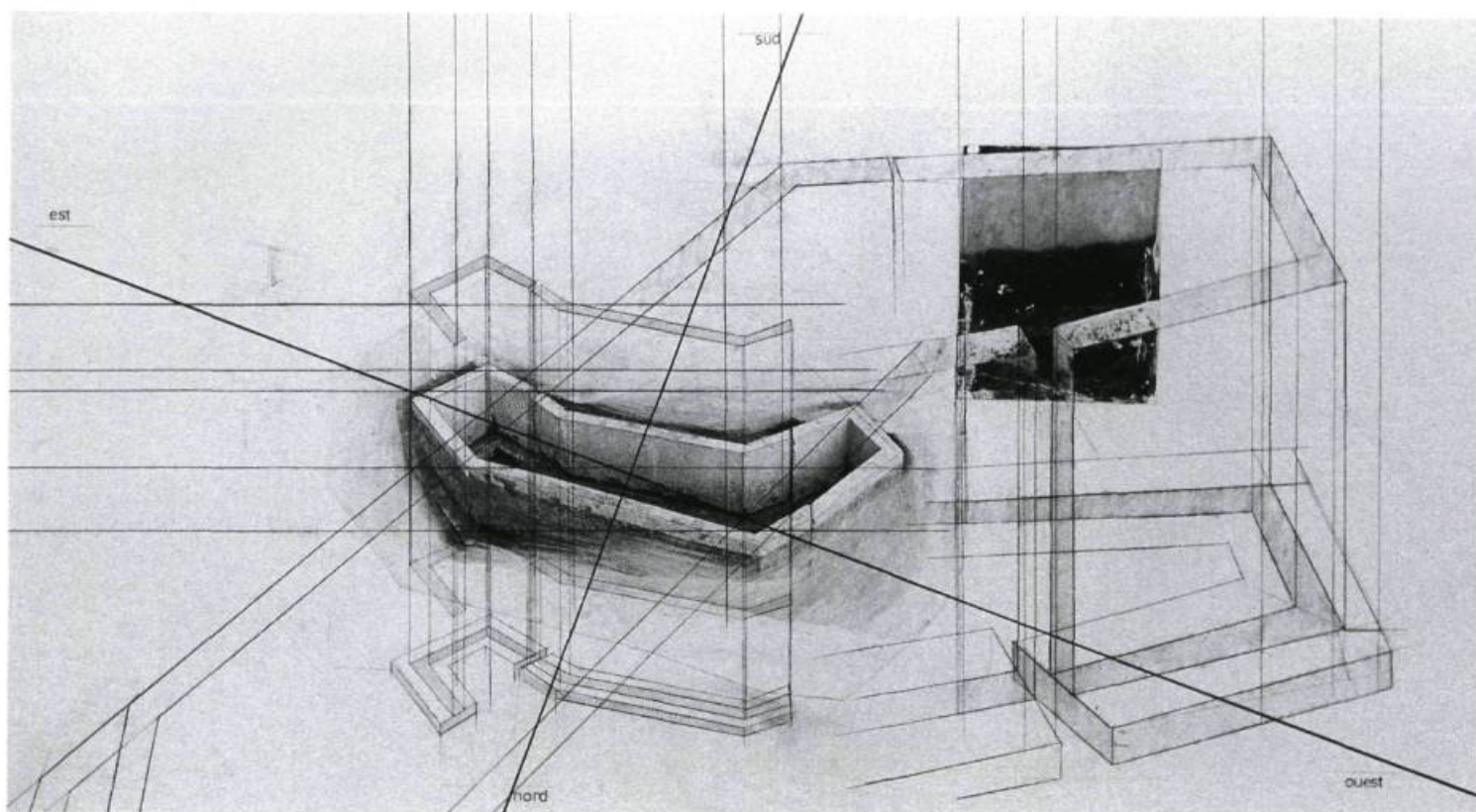
En analysant l'oeuvre de J. Gagnon, je m'opposerai à un certain commentaire d'art qui, aujourd'hui, a recours à des arguments relevant de l'ontologie. L'ontologie est «cette partie de la métaphysique qui s'applique à l'être en tant qu'être, indépendamment de ses déterminations particulières».¹ Ce qui me fait problème dans l'utilisation des notions de l'ontologie, telles que les notions d'"être" et d'"étant" pour interpréter des oeuvres d'art, c'est que l'interprétation en arrive vite au paradoxe suivant, c'est à partir de la valeur énigmatique de l'art que celui-ci s'explique. Je crois au contraire l'art sans mystère, et justement pas porteur d'énigme. Les oeuvres d'art sont plus souvent qu'autrement extravagantes, mais pas énigmatiques, l'art procède toujours de l'autonomie mais pas du mystère.

Dans les expositions de J. Gagnon, rien ne s'expose autrement que dans la clôture d'un renvoi les uns vers les autres des éléments dont l'oeuvre est constituée. Voilà, disons, la manifestation du caractère autonome de l'art de J. Gagnon. Conséquence de cela, rien ne s'expose sans produire une

chaîne constituée d'une multi-tude de sens possibles à l'horizon duquel une oeuvre se façonne à travers le passage du

Johanne Gagnon, *En reconnaissance II*, 1993. Photographie et dessin. 145 x 220 x 134 cm. Photo : J. Gagnon.





projet d'une maison à l'établissement d'une oeuvre d'art, ce qui ne manque pas de donner à l'oeuvre de J. Gagnon une forme pour le moins extravagante. Un tel façonnement a d'ailleurs de quoi dérouter, dès lors qu'allégrement, il inverse les principes de l'architecture. Dans cette discipline la construction est conçue comme étant le reflet d'une idée, alors qu'au principe du travail de J. Gagnon, la construction précède toujours la conception, celle-là servant d'assise à celle-ci. Tout cela pour dire que si l'autonomie de l'oeuvre de J. Gagnon et l'extravagance de sa forme produisent un effet de mystère, celui-ci est moins le fruit de l'existence même d'un mystère, que celui de l'existence de la multitude de sens possibles ainsi réalisée; et le caractère énigmatique qui peut s'ensuivre tient moins à l'existence d'un secret enfoui dont l'artiste serait le détenteur, qu'à la difficulté qu'il y a, dès lors, à commencer une interprétation par tel ou tel sens que l'oeuvre rend possible. L'effet de présence énigmatique dans l'art est plus souvent qu'autrement cet embarras de ne pas savoir par où commencer pour débiter l'analyse.

Accrochage et ordonnance

Cet embarras semble pris en compte par J. Gagnon dans la mesure où l'accrochage s'ordonne de manière à assurer un début et une fin du parcours de l'exposition. Même si le spectateur peut commencer sa visite où bon lui semble, il arrive toujours ce moment où l'exposition s'ordonne suivant l'ordre dans lequel les choses ont été fabriquées.

L'artiste exploite pour cela deux poutres

encastrées dans les deux murs longitudinaux de la galerie pour diviser celle-ci en deux parties; dans la première, la plus éloignée du seuil de la galerie, l'artiste expose une bâche et une semelle de béton, l'une et l'autre figurant ce qui a été fait à l'extérieur, hors de l'atelier; dans la seconde, elle expose au contraire les résultats d'un travail fait à l'atelier au moyen d'une série de trois organisations murales. L'ensemble de l'exposition s'ordonne donc ainsi:

Dans la partie [A], la bâche [a] et la semelle de béton [b] portent la charge du passé et incitent l'esprit à s'imaginer un travail réalisé hors de l'atelier. Dans la partie [B], les organisations murales [1] et [2] sont constituées d'éléments réalisés à l'atelier, tandis que l'organisation murale [3] est plutôt conçue sur place comme un index des outils de l'artiste, un fil à plomb, un carnet à dessin, et deux artefacts représentant le trait et la couleur.

Qu'arrive-t-il ?

Situé au seuil de la galerie, alors que je ne suis pas encore dans l'ici-et-maintenant de la visite de l'exposition, j'aperçois une bâche suspendue au mur le plus éloigné d'où je suis. Elle s'impose par sa grande dimension. Toute l'installation s'organise suivant cet axe de vision. J'apprendrai plus tard qu'un tel point de vue m'obligeait ainsi à me situer par rapport à l'artefact le plus ancien dans l'exposition. Un récit est en train de se constituer. Les objets exposés

Johanne Gagnon, *En reconnaissance I*, 1993. Détail. Photographie et dessin. 71 x 122 cm. Photo : J. Gagnon.

s'organisent autour de cet axe. Tout effet de disparité se trouve neutralisé dès le début. Je commence par voir le plus grand et le plus loin; les choses autour

de moi s'ordonnent suivant un ordre de grandeur. J'avance. La bâche est intrigante; elle est colossale et sans autre information que son ostentation à la verticale quasi majestueuse et insensée, à la fois comme n'étant pas à sa place et occupant toute la place. Recouvrant tout le mur sur lequel elle est suspendue, elle ferme l'espace d'exposition, décourage toute envie de concevoir quelque chose derrière. On s'y bute comme à un fond.

Au centre de la bâche, je découvre que celle-ci a été coupée suivant la forme d'un H, une entaille maintenant recousue. La couture reconduit l'effet de clôture de la bâche. Mais maintenant que je suis assez proche pour parcourir des yeux sa surface, j'ai d'ores et déjà changé de point de vue. Je la vois coupée, recousue, et parsemée de maculatures couleur terre, accumulant ainsi les indices d'un passé dont je ne sais rien sinon que la bâche a servi à l'extérieur, qu'elle devait être étendue au sol, des mousses ou quelques autres végétaux maintenant séchés sont d'ailleurs restés pris dans les coutures des bords de la bâche. En m'approchant, j'ai dû contourner une semelle de béton posée au sol, mais installée à l'envers, à peu près à mi-chemin entre l'entrée de la galerie et le mur recouvert par la bâche.

L'ordre dans lequel l'exposition s'imposait une première fois vient de basculer. Les

choses s'ordonnent cette fois suivant des repères temporels. Je ne vois plus la bâche comme étant le plus grand et le plus loin, comme le fond de l'exposition. Elle devient maintenant une des choses qui ont servi à un travail s'étant déroulé dehors. Je ne suis plus seulement dans l'ici-et-maintenant de l'exposition, mais je suis aussi à considérer un passé. La semelle de béton que j'ai dû contourner sur mon parcours, se lie à la bâche suivant ce passé. Elle est sans doute le résultat du travail en question. Toutes les informations supplémentaires que je découvre sur la bâche se rapportent désormais à ce passé: les maculatures couleur terre, les mousses séchées prises dans les ourlets de la toile, l'entaille recousue, tout cela rappelant le travail d'excavation; et puis un petit plan, que j'interprète maintenant comme le plan du chantier, et un système d'axes orthogonaux, tous deux dessinés à l'atelier, mais se rapportant au travail exécuté à l'extérieur.

La semelle de béton a cet aspect de vestige qui la charge des indices de la durée dans le passé, contrairement à la bâche qui, elle, porte davantage ceux d'un accomplissement dans le passé, dont on aurait, d'ailleurs, le résultat sous les yeux, en présence de la semelle de béton. Dans le présent de ma visite, j'assiste ainsi à cette étrange coprésence de deux objets, la bâche porteuse des charges d'un futur antérieur, et la semelle de béton valant pour la réalisation d'un tel futur, et porteuse des charges de l'écoulement du temps. Mais la semelle est exposée à l'envers; dès lors le futur antérieur de la bâche et le passé de la semelle se tressent avec le présent de leur installation en galerie.

Dessiner au futur antérieur

Les organisations murales [1] et [2] se structurent autour d'une image qui combine les procédés du photographique et du dessin. À l'atelier, J. Gagnon a travaillé à partir de photographies du chantier prises de divers points de vue et ayant toujours la semelle de béton pour sujet. Ce travail consistait à passer d'une photographie partielle d'un des quatre joints de la semelle à son dessin entier, et ceci à partir d'une photographie d'ensemble de la fondation et d'un système de projection point par point conçu par l'artiste.

J'ai ainsi sous les yeux le dessin d'une projection géométrique qui reconstitue l'aspect d'un joint à partir de deux images photographiques représentant partiellement la semelle de béton. Je retrouve ici l'idée du chantier, non seulement représentée à travers le motif photographique, mais aussi figurée à travers les lignes construisant la projection géométrique dont le réseau encombre toute la surface de l'image. Il m'est ici difficile de ne pas mettre l'emphasis sur la fonction du

tracé plutôt que sur son résultat. Le sujet du dessin n'est pas tant cette vue sur un des quatre joints, que la construction géométrique qui permet une telle vue.

Dans la partie [A] de l'exposition, je me suis trouvé, en train d'imaginer le travail que l'artiste avait accompli au chantier. Dans la partie [B], le travail de l'artiste, je le perçois, et je me surprends à le trouver comparable au travail de mon imagination dans la partie [A]. Cette analogie est sans doute possible, parce que j'ai l'esprit encore tout encombré des procédures de l'imagination que la partie [A] de l'exposition aura sollicitées. Mais elle ne pourrait pas avoir lieu si je n'avais pas d'ores et déjà quitté un tel point de vue, pour un autre, qui me fait voir des affinités entre les procédures de mon imagination telles que je les ai expérimentées et celles qui sont conditionnelles au dessin de la projection géométrique dans le dessin.

Dès lors s'instaure une différence de taille entre le point de vue qui m'a été imposé dans la partie [A], et celui qui m'est imposé dans la partie [B] de l'exposition. Chaque dessin s'appuie en effet sur des photographies du chantier qui témoignent non seulement de l'existence de celui-ci, mais aussi de la possibilité de l'existence d'une photographie qui aurait pu présenter le point de vue que le dessin représente justement. Dès lors celui-ci représente une vue sur la fondation, telle que celle-ci aurait pu être perçue et prise en photo sur le chantier. Le dessin se trouve du coup chargé de la valeur d'un «ça-aurait-pu-être», et impose ainsi le point de vue d'un futur antérieur, contrairement à celui que la partie [A] de l'exposition impose sur un passé accompli.

L'à venir à l'origine

Mis à part les dessins, les organisations murales [1] et [2] sont composées d'éléments satellites qui peuvent se classer en deux catégories, ceux qui symbolisent le faire de l'artiste, et ceux qui figurent le travail à venir de l'artiste. Ainsi, autour des dessins, des éléments figurent le trait pendant que d'autres valent pour le travail

d'investigation de l'artiste quant aux motifs et à la couleur du carrelage du plancher de la cuisine, vraisemblablement le sujet de la prochaine exposition.

Toutes les décisions que l'artiste a prises à l'étape de l'accrochage semblent avoir été commandées par la «volonté» de rendre présent ce qui s'est déroulé sur le chantier, puis à l'atelier, et enfin au moment de l'accrochage, la figure de ce dernier moment étant l'organisation murale [3]. L'exposition aura pris la configuration d'une rétrospective des décisions de l'artiste, comme s'il s'était agi de comprendre l'origine de chaque décision. D'un tel point de vue, la figure de la fondation prend tout son sens. La semelle de béton est en effet à l'origine d'un temps de travail de l'artiste, soutenant ainsi, plus que tout autre chose, le travail d'atelier. La semelle de béton est ici à l'image du projet plus général de J. Gagnon de construire une maison, sa maison, en offrant ainsi à l'analyse les figures les plus rigoureuses du travail qui se fait dans l'atelier d'un artiste, dès lors que ce travail se retourne sur lui-même. ◆

NOTE :

1 Nous tirons cette définition du dictionnaire *Le Petit Robert*, les italiques sont de nous.

In analyzing the work of Johanne Gagnon, the author opposes a certain art commentary that has recourse to arguments relevant to ontology for interpreting the art work itself. This type of art commentary has as its postulate that art is fundamentally mysterious and enigmatic. The author shows how the work of Johanne Gagnon is not so mysterious and enigmatic as it is autonomous and extravagant. The extravagance in this artist's work lies in the fact that its architectural principles are literally inverted; in her work construction always precedes conception. Its autonomy lies in the fact that nothing appears other than in the dialogue between the various composite elements.

The work unfolds in the thread-like chain of a multitude of possible meanings proposed in such a way that the viewer discovers that which the artist has accomplished step by step. It is within the limits of such a plan of action—under the pretext of a project for a house, with its image of the kitchen floor where kitchen represents the artist's studio—that the spectators participate in a rigorous analysis of the origin of the artist's work in general.

Johanne Gagnon, *Format du site exploratoire, assises et coffrage*, 1991-92. Vue d'ensemble.
Photo : J. Gagnon.

