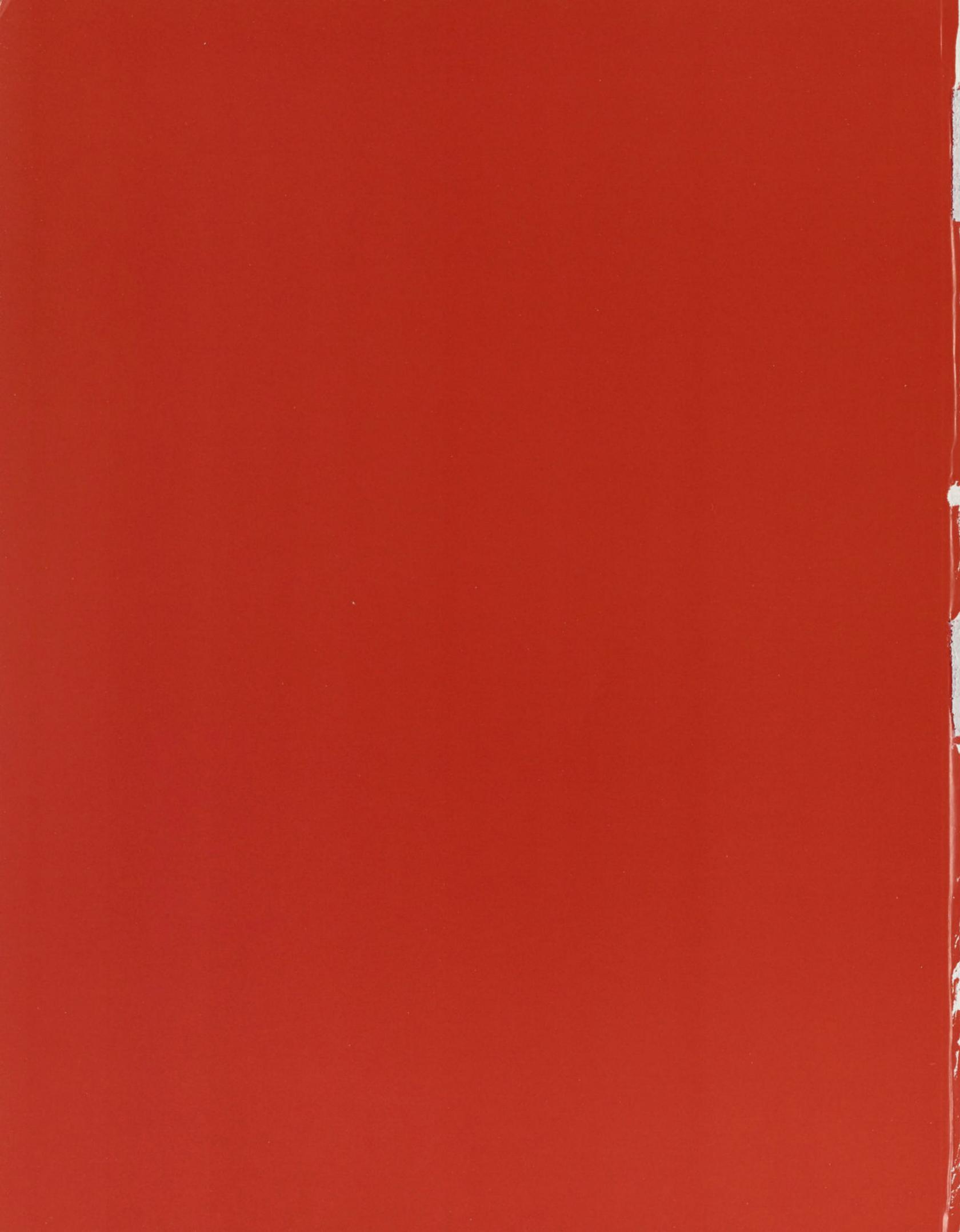
An abstract painting by Charles Gagnon. The background is a textured, greyish-brown surface. On the left, there is a thick, curved stroke of vibrant green paint. In the center-right, there are several horizontal, layered strokes of white and cream paint, some of which appear to be dripping down towards the bottom. A solid, bright red horizontal band runs across the bottom of the painting. The overall style is expressive and gestural.

Charles Gagnon



MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL
Québec

GAGNON



Charles Gagnon

Gilles Godmer

avec la collaboration de

Olivier Asselin

Louis Goyette

Du 8 février au 29 avril 2001

Musée d'art contemporain de Montréal

Charles Gagnon

Une exposition organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal et présentée du 8 février au 29 avril 2001.

Conception et réalisation : Gilles Godmer

Recherche : Catherine Mussely

Cette publication a été réalisée par la Direction de l'éducation et de la documentation du Musée d'art contemporain de Montréal.

Éditrice déléguée : Chantal Charbonneau

Révision et lecture d'épreuves : Olivier Reguin, Colette Tougas

Conception graphique : François Blais

Impression : Bowne de Montréal

Crédits photographiques :

Patrick Altman, Musée du Québec, Québec : page 89

Carlo Catenazzi, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto : pages 61, 82

Ron Diamond : pages 10, 11, 103

Denis Farley : pages 53, 127

Charles Gagnon : pages 16, 18, 19, 20, 21, 23-25, 28, 38, 42, 59, 69, 73, 93,

96, 98, 101, 102, 106, 147, 186, 187, 208

Jim Gorman, Vancouver Art Gallery, Vancouver : page 109

John Max : page 132

Brian Merrett, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal : page 77

Larry Ostrom, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto : page 100

Pierre Saint-Jacques : page 204

Richard-Max Tremblay : pages 22, 30, 34, 49-51, 54-58, 60, 62, 63-68, 70-72, 74-76,

78-81, 83-88, 90-92, 95, 97, 99, 104, 105, 107, 108, 113, 115, 117, 118, 122, 123, 129, 148

Teru Yuasa : page 152

Centre de documentation Yvan Boulerice : page 25

Galerie René Blouin (Paul Litherland, Louis Lussier, Jean-Jacques Ringuette) :

pages 29, 31-33, 110-112, 114, 119-121, 128-131

Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa : pages 27, 52, 94

Le Musée d'art contemporain de Montréal est une société d'État subventionnée par le ministère de la Culture et des Communications du Québec et bénéficie de la participation financière du ministère du Patrimoine canadien et du Conseil des Arts du Canada.

© Musée d'art contemporain de Montréal, 2001

Dépôt légal : 2001

Bibliothèque nationale du Québec

Bibliothèque nationale du Canada

Données de catalogage avant publication (Canada)

Godmer, Gilles

Charles Gagnon

Catalogue d'une exposition présentée au Musée d'art contemporain

de Montréal du 8 février au 29 avril 2001.

Comprend des réf. bibliogr.

Texte en français et en anglais

ISBN 2-551-20413-5

1. Gagnon, Charles, 1934- -Expositions. I. Asselin, Olivier. II. Goyette,

Louis 1962- . III. Gagnon, Charles 1934- . IV. Musée . IV. Musée d'art contemporain de Montréal. V. Titre.

N6549.G33A4 2001 709'2 C00-941865-2F

Tous droits de reproduction, d'édition, de traduction, d'adaptation, de représentation, en totalité ou en partie, réservés en exclusivité pour tous les pays. La reproduction d'un extrait quelconque de cet ouvrage, par quelque procédé que ce soit, tant électronique que mécanique, en particulier par photocopie ou par microfilm, est interdite sans l'autorisation écrite du Musée d'art contemporain de Montréal, 185, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal (Québec) H2X 3X5.

Le Musée tient à remercier Christina Horeau et René Blouin, de la Galerie René Blouin.



TABLE DES MATIÈRES

7	Avant-propos Marcel Brisebois
9	Charles Gagnon : art et attitude Gilles Godmer
17	La fin de la nature La ville, le paysage et le texte dans l'œuvre de Charles Gagnon Olivier Asselin
39	Le fragment, le film et le tout – les films de Charles Gagnon Louis Goyette
49	Œuvres
133	Repères biographiques Martine Perreault
155	Foreword Marcel Brisebois
157	Charles Gagnon: Art and Attitude Gilles Godmer
165	The End of Nature City, Landscape and Text in the Works of Charles Gagnon Olivier Asselin
185	The Fragment, the Film and the Whole: the Films of Charles Gagnon Louis Goyette
193	Biographical Notes Martine Perreault
215	Liste des œuvres
223	Liste des prêteurs

Il y a un peu plus de 20 ans, le Musée des beaux-arts de Montréal présentait un bilan de l'activité artistique de Charles Gagnon qui, dès ce moment, apparaissait comme l'un des artistes les plus innovateurs de sa génération. La rétrospective que présente aujourd'hui le Musée d'art contemporain de Montréal permettra de mieux mesurer les chemins ouverts par l'artiste depuis les années 50, les percées qu'il a opérées dans la pratique artistique et, du même coup, l'interpellation lancée aux visiteurs de cette exposition. Déjà en 1995, le prix Paul-Émile Borduas avait souligné, s'il en était besoin, la qualité exceptionnelle de la contribution de Charles Gagnon au développement des arts visuels au Québec.

Le commissaire de cette exposition, monsieur Gilles Godmer, et les coauteurs du catalogue, messieurs Olivier Asselin et Louis Goyette, ont remarqué que, si l'œuvre de Gagnon est diversifiée au point que son auteur peut apparaître comme l'un des rares artistes multidisciplinaires de sa génération, elle n'en est pas moins marquée par une cohérence exceptionnelle. Celle-ci se manifeste par des traces – au sens que Derrida accorde à ce mot –, par des formes chères à l'artiste, boîtes, fenêtres, cadrages : tout à la fois sélection et ordonnance de ce qui se donne « à voir » et incitation pour le regard à percer les apparences. Car, pour reprendre ici les propres mots de Gagnon, ce n'est pas tant la peinture et la photographie qui l'intéressent, mais la vie. Aussi cette cohérence, cette rigueur, voire ces récurrences ne sont-elles que les conditions nécessaires à l'expression du changement dont est faite la vie. Mutation infinitésimale, subtile, à peine perceptible, qui donne l'apparence du même alors qu'il y a du différent. « Vivre, c'est changer, être partout c'est avoir changé souvent. » (Newman)

L'exposition propose donc des œuvres parmi les plus significatives de Charles Gagnon et permet de suivre son remarquable parcours, à travers la variété des médiums nombreux auxquels l'artiste a eu recours tout au long de sa longue et fructueuse carrière – qu'il continue d'enrichir par ailleurs.

Le Musée remercie l'artiste pour la collaboration qu'il a apportée à la réalisation de ce projet. Il remercie également les collectionneurs qui ont accepté de se départir de leurs œuvres et de partager avec les visiteurs le plaisir de les contempler. Il exprime également sa gratitude à Heenan Blaikie pour sa contribution à cette publication. Nous ne saurions passer sous silence le soutien que nous accorde le Conseil des Arts du Canada. Enfin, je remercie le commissaire de cette exposition, monsieur Gilles Godmer, les coauteurs du catalogue, messieurs Olivier Asselin et Louis Goyette, et celles et ceux qui, de près ou de loin, ont contribué au succès de cette entreprise.

Marcel Brisebois

Je n'ai pas grand-chose à dire à propos de « l'art ». Pour moi l'art est un niveau qui n'est pas lié à une discipline particulière ou à un aspect particulier de la vie. Il n'a rien (ou très peu) à faire avec l'habileté technique ou la prouesse, mais beaucoup à faire avec la dimension spirituelle, la capacité de « comprendre », mais de façon non intellectuelle.

Charles Gagnon

Pittura è cosa mentale.

Leonardo da Vinci

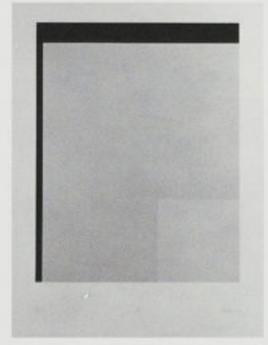
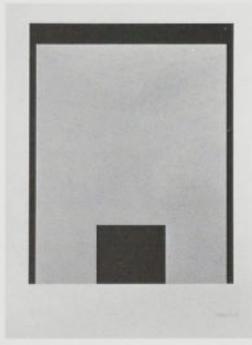
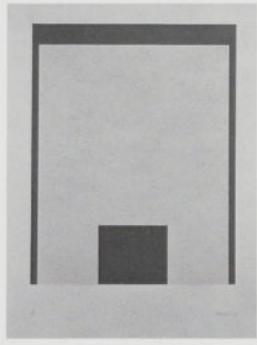
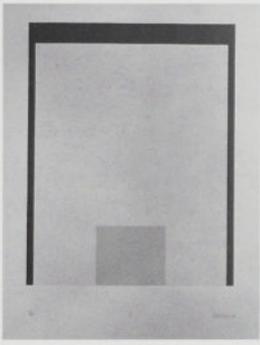
Plus de vingt ans se sont écoulés depuis la dernière exposition d'envergure qui prenait en compte l'ensemble de l'activité artistique de Charles Gagnon. Exposition repère depuis lors, présentant le caractère d'un bilan par rapport à toute la production de l'artiste à ce moment, elle s'intéressait par ailleurs, de façon pénétrante, aux sources de son art complexe et polyvalent. C'était un premier et nécessaire regard qui était ainsi porté sur ce travail¹.

L'artiste, dont la production a continué de s'enrichir de nombreux autres moments de création, est devenu peu à peu une figure maîtresse et inspirante de l'art canadien contemporain des quarante dernières années. Nous proposons aujourd'hui une première rétrospective du travail de Charles Gagnon.

D'emblée, l'exposition veut suivre, dans ses moments les plus significatifs, le parcours créateur de l'artiste depuis ses débuts—qui remontent au milieu des années 50, alors que Gagnon se trouvait à New York²—jusqu'à aujourd'hui où il poursuit toujours un travail assidu et marqué par la rigueur. Dans un second temps, on a voulu rendre compte de la diversité des moyens d'expression auxquels Gagnon recourt : parfois, pendant un certain temps, deux ou même trois pratiques sont menées simultanément ; à d'autres moments bien déterminés de sa carrière, un intérêt particulier se fait jour, suivant ou précédant une période intense de création en peinture ou en photographie qui constituent certainement le cœur de sa pratique artistique. Ainsi, par exemple, de façon plus ou moins continue, le médium photographique s'impose comme une constante dans son travail, d'une décennie à l'autre ; cependant, pendant une brève période au cours de sa carrière, l'artiste aura une production cinématographique soutenue, mais circonscrite à quelques années à peine, à la fin des années 60.

Sont donc rassemblés dans l'exposition : la peinture, bien entendu, qui occupe ici une place prépondérante, mais également la photographie, les collages, les œuvres sur papier, les boîtes-constructions, de même que, pour la première fois, les trois films qui ont été réalisés entre 1966 et 1970.

Outre la variété des visages qu'adopte selon les circonstances l'expression artistique de Gagnon tout au cours de ces années et jusqu'à tout récemment, ce qui étonne, c'est l'apparente et immuable cohérence de l'ensemble de son travail, peu important les formes qu'il prend ou les transformations qu'il subit. Un coup d'œil rapide permettra de constater certaines récurrences qui, ponctuellement, courent dans les œuvres, des débuts à aujourd'hui : on pense, entre autres, à la présence des chiffres, des lettres, des mots, observée à la fois dans les travaux en début de carrière et dans ceux des années 80 et 90 (en dépit du changement sensible et de la transformation de leur fonction) ; on pense également à la nature et à la place qu'elle occupe, sous des formes diverses, tout au long de la production de l'artiste ; ou encore, dans l'ensemble de celle-ci, on remarque le riche potentiel d'ambiguïté qu'elle présente généralement.



The Colour of Time, The Sound of Space /
La Couleur du temps, le Son d'un espace, 1967
Huit sérigraphies

DU FRAGMENT

Ainsi, ce que font ressortir mots, lettres et chiffres dans les travaux plus anciens, par exemple, c'est l'emploi répété et privilégié du fragment et l'utilisation du pouvoir extrêmement dynamique et fécond qu'il recèle³. On pourrait même aller jusqu'à dire, à la limite, dans une acception élargie du mot, qu'il est une figure caractéristique chez l'artiste, tant sa présence, peu importe sa forme, vient marquer l'ensemble de son travail.

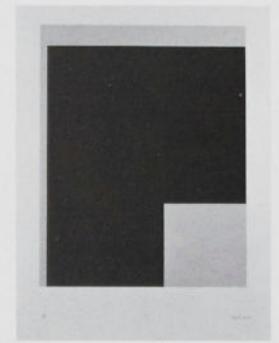
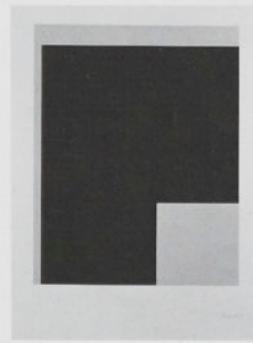
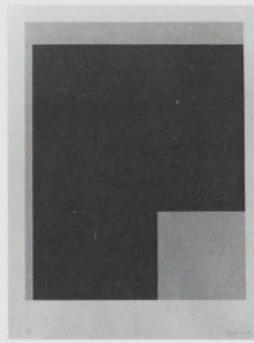
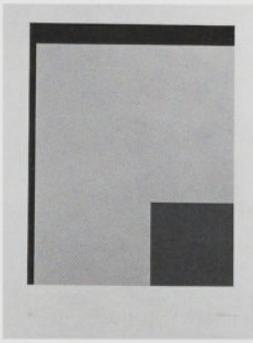
Cette présence, elle s'affirme d'abord au sein même des techniques et médiums auxquels Gagnon fait diversement appel dans l'exercice de son art. S'impose, premièrement, le collage dont la définition est intrinsèquement liée au fragment et à son accumulation ; incidemment, les premières années des décennies 60 et 70 seront des plus prolifiques, pour l'artiste, dans l'utilisation de ce procédé.

Puis, ce sont les boîtes-constructions, dont celles des années 60 en particulier, où sont rassemblés des éléments variés, prélevés à même l'environnement quotidien : parties, grandes et petites, d'objets multiples, de photos, découpures de journaux, bouts de papier, etc. Plus tard, dans les années 70 et 80, d'autres œuvres de même nature se présenteront autrement, mais persisteront à faire cohabiter « le littéral et le figuratif », à faire s'entrechoquer, se heurter, des morceaux d'autres réalités (papier journal, toile encollée, peintures, objets divers)⁴.

Enfin, la photographie et le cinéma, intimement liés, qui tous deux procèdent par morcellement-prélèvement de portions de réalité pour l'une, et usage de leur addition/accumulation pour l'autre –, constituent à ce chapitre (collage inclus, il va sans dire), les pratiques artistiques emblématiques du fragment auxquelles l'artiste s'adonne volontiers.

Sur le plan formel, l'omniprésence de la fenêtre, conceptuellement, et physiquement sous forme de variations multiples dans tout son travail (dans la peinture et la photographie en particulier), vient affirmer, une fois de plus, sinon confirmer, la place de la fragmentation au cœur de l'entreprise artistique de Gagnon⁵. Le concept, qui remonte à Alberti, au moment où la Renaissance italienne se déployait dans ses nombreux champs, faisait du tableau une fenêtre ouverte sur la réalité—ce qui entraînait forcément la découpe de cette « réalité », en la circonscrivant, en en prélevant ainsi une partie⁶.

Chez Gagnon, ce « cadre » se profile déjà dans quelques tableaux de la fin des années 50 ; puis, dans les premières boîtes-constructions—dont plusieurs avec vitre, d'ailleurs—, dont l'une aura même pour titre *The Window (Box # 6) / La Fenêtre* (1962)⁷. Dès ce moment, corollaire à la fenêtre ou métaphore de celle-ci, apparaît le motif d'une figure géométrique qui s'apparente plus ou moins au



carré. Inscrite dans le tableau, elle installe une ambiguïté spatiale évidente mais complexe. Son action aura cours ensuite dans certains *Space Blind/Espaces-écrans* qui suivront, jusqu'aux *Cassations* et *Inquisitions* où elle s'est peu à peu transformée. En découlent des œuvres où des bribes d'espaces intérieurs et extérieurs se percutent, se télescopent⁸.

À leur tour, par la suite, les *Marker/ Marqueurs*, les *Splitscreenspace*, et certaines *Inquisitions*—qui, de la même manière, procèdent par découpages, pour les uns, découpages et étagements, pour les autres, de grands champs picturaux tourmentés et ennuagés ne font guère autrement, affirmant, étalant même, leur fragmentation qui, à la limite, constitue, en partie tout au moins, le sujet même de ces tableaux.

Enfin, dans l'organisation séquentielle (qui a certes des qualités cinématographiques) de la suite de huit sérigraphies que l'artiste a réalisées (*The Colour of Time, The Sound of Space/ La Couleur du temps, le Son d'un espace*, 1967) ainsi que dans certains corpus photographiques particuliers (les *SX 70*, entre autres, mais aussi d'autres ensembles dont *Fictions, To Niels Bohr*, 1989), souvent, sinon continuellement, tout concourt à nous ramener à la parcellisation, à la segmentation, et aux tensions qu'elles instaurent—jusque dans certains titres d'œuvres qui se rapportent immanquablement au fractionnement des saisons en mois, en jours et en heures, ou qui se réfèrent à des morceaux/ échantillons de lieux/ paysages⁹.

UNE DYNAMIQUE

Dans ces différents contextes esthétiques, les bribes, morceaux et segments¹⁰ ont entre autres pour fonction, faisant en cela écho à leur pouvoir intrinsèque, d'interpeller le regardeur, et de stimuler son imaginaire immanquablement sollicité de la sorte. Entraîné dans les tensions diverses qui sont créées, projeté qu'il est outre les espaces que contiennent les tableaux, œuvres ouvertes par excellence, le spectateur devient partie prenante du processus mis en place par l'artiste, à travers les choix qu'il opère.

Ce que cette approche fait particulièrement ressortir du travail de l'artiste, c'est son indéniable caractère dynamique (au sens scientifique du terme : « qui considère les choses dans leur mouvement, leur devenir »), perceptible en ce que le tableau, loin d'être considéré comme un point d'aboutissement et de résolution, devient plutôt un lieu d'ambiguïté, le foyer d'une amorce, sorte de « dispositif » voué à mener le spectateur bien au delà de ce qu'il voit.

Exercé avec beaucoup de parcimonie, le choix du fragment, de même que son emploi dans l'œuvre, sorte de haïku¹¹ formel, fait en sorte, par la force d'évocation de l'extrême économie et de la justesse des moyens qu'elle déploie, de déporter constamment le spectateur que nous sommes par-delà les strictes limites physiques du tableau et de son cadre¹²: « On regarde ces œuvres comme à travers une fenêtre sur un monde fuyant dont la seule réalité serait celle de la mouvance—la nôtre et celle de l'œuvre¹³. »

Et c'est d'abord ici que ce caractère de « mouvance », propre à l'ensemble du travail de l'artiste depuis quarante ans, trouve à s'exprimer de façon récurrente et avec la plus grande acuité. Autrement, avec davantage d'évidence, il participe au contenu même des œuvres telles que les suites photographiques, ou encore des œuvres comme *The Colour of Time*, *The Sound of Space / La Couleur du temps*, *le Son d'un espace* (1967), dont le propos est clairement relié à la mutation, à la transformation¹⁴.

Dans cet esprit, il n'est alors pas surprenant de s'intéresser à la place qu'occupe la nature dans le travail de l'artiste, et de surcroît sous ses formes les plus constamment instables et changeantes: l'eau, les nuages, le brouillard, pour ne nommer que celles-là; et le temps qui lui est irrémédiablement relié, prenant forme dans les cycles qu'elle connaît (saisons, moments du jour).

À travers la nature, c'est le caractère en perpétuel devenir du travail de Gagnon qui trouve à s'exprimer autrement et qui fonde aussi bien son approche artistique que son approche philosophique: « Nous ne sommes pas assez subtils pour apercevoir l'écoulement probablement absolu du devenir; le permanent n'existe que grâce à nos organes grossiers qui résument et ramènent les choses à des plans communs, alors que rien n'existe sous cette forme. L'arbre est à chaque instant une chose neuve; nous affirmons la forme parce que nous ne saisissons pas la subtilité d'un mouvement absolu¹⁵. »

À la lumière des remarques qui ont été faites jusqu'à présent, il appert que si la démarche de Gagnon, durant toutes ces années, porte indéniablement l'empreinte de l'artiste cérébral et rigoureux qui a fait sa réputation avec le temps, l'aspect matériel de ses œuvres, empreintes d'une grande sensualité par ailleurs, n'en a été que rarement sacrifié pour autant. Car, à l'évidence, il y a un tel bonheur de peindre, un tel amour de la peinture chez Gagnon, un tel savoir-faire aussi, qu'il est bien difficile de résister à de pareilles œuvres. Extrêmement séduisante le plus souvent (les *Glory / Gloires*; les *Splitscreenspace*; les *Cassations*; les *États et conditions*, etc.), la facture de ces tableaux constitue certainement, pour qui n'a pas l'habitude de les fréquenter, l'angle d'approche tout désigné de la dimension plus froidement intellectuelle qui s'y déploie.

Le plaisir vient donc à s'imposer naturellement, identifié qu'il est d'abord à la luxuriance et à la sensualité de la matière picturale qui, par ailleurs à d'autres moments, revêt une tout autre forme que le mot ludique définirait mieux, probablement, lorsqu'il s'agit par exemple de lire et de départager, dans leurs variations nombreuses, les jeux d'espace qui ont cours d'un tableau à un autre. Par contre, le plaisir prend vite les couleurs de l'humour lorsque l'œuvre se voit affublée de certains objets : une chaînette unissant les deux panneaux d'un diptyque (*Chained Pairspace/ Espaces enchaînés*, 1968) ; un fil à plomb pendant d'un tableau (*Fil à plomb # 2/Plumblin # 2*, 1968) ; ou, dans une boîte-construction, un néon fixé sur une des parois extérieures qui éclaire absurdement le mur (*Sous-titre: Where Has the Eagle Gone*, 1976) ; ou encore, une autre boîte-construction qui arbore dérisoirement poignée et roulettes (comme s'il s'agissait d'une valise à porter ou à tirer), (*Nul état... (KAKT)*, 1981). Dans ces mises en place, dans ces stratégies diverses destinées (à l'autre) à faire naître du sens, « un espace de jouissance est alors créé¹⁶. »

LE SPECTATEUR

Et la figure du flâneur, introduite par Olivier Asselin à l'égard du photographe Charles Gagnon¹⁷, s'impose à nouveau, mais pour mieux définir notre attitude de regardeur, cette fois. Car, par ces « dispositifs » que sont les œuvres, en un sens, l'artiste nous place tour à tour en situation d'observation, d'exploration plus ou moins désinvolte, de supputation aussi et ce, tout autant d'un point de vue sensuel qu'intellectuel (où le plaisir n'est pas absent pour autant). Des avenues sont là, possibles, proposées librement, et jamais, bien au contraire, elles n'excluent ce que nous sommes, nos réflexions, vagabondages, suppositions, errances... ce pur plaisir d'« être avec qui on aime et (de) penser à autre chose¹⁸ », d'être amené ailleurs (tout en ne perdant pas de vue le lieu où nous sommes) : « J'ai toujours dit – et c'est peut-être la seule chose qui vaut d'être dite – que l'art n'est pas un moyen de communication, mais plutôt une forme de communion. Je pense que les gens communient avec l'œuvre d'art, ceux qui sont prêts en tout cas, non parce qu'ils se seraient préparés, mais parce qu'ils sont surtout disponibles. Cela n'a rien à voir avec l'intelligence, ni avec la culture ou la connaissance. C'est autre chose¹⁹. » Et pour peu qu'il soit ouvert, qu'il manifeste de l'intérêt, le spectateur se voit reconnaître tout un espace dans sa fréquentation de l'œuvre.

« Avec la communion, le spectateur projette sa propre information dans ce qui se passe sur l'écran²⁰. » Faire au sujet de son deuxième film, *Le Son d'un espace* (1968), la déclaration de Gagnon vaut certainement pour l'ensemble de ses œuvres, toutes disciplines confondues. Il serait difficile pour l'artiste de se montrer plus clair quant aux égards qu'il a pour le spectateur, et en ce sens quant à la latitude considérable qu'il lui reconnaît d'emblée dans l'approche de son travail en général. S'il fait preuve de la moindre disponibilité, le visiteur y jouit alors d'une part active, nécessaire à l'achèvement de ce qui a été entrepris par l'artiste, indispensable à la plénitude de l'œuvre qui a été « initiée » par lui²¹.

L'HOMME ET L'ARTISTE

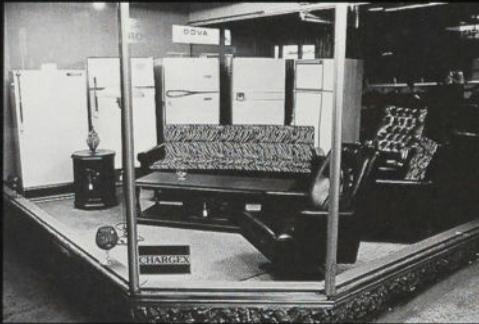
Cette générosité dont Gagnon fait preuve, c'est au fond la même qui participe de la prolifération du fragment ou de l'exubérance de la matière picturale et de son traitement, par exemple dans les *Marker / Marqueurs*, les *Inquisitions*, dans les œuvres des années 80 avec les mots, etc. ; ou même qui trouve écho dans son approche pluridisciplinaire, miroir de ses intérêts multiples et de sa curiosité toujours à l'affût, et dont ses œuvres sont clairement le reflet. Car, pour lui, les sources de stimulation et d'engouement sont nombreuses et de tous ordres, le rapprochant en cela de l'artiste de la Renaissance, pour qui le monde, infiniment passionnant, était motif de découvertes et d'appropriation, sans égard nécessairement à la modestie ou non du sujet considéré.

Ainsi, et cela a certes une incidence directe sur son art, Gagnon est un des rares artistes de sa génération qui fasse preuve d'une ouverture et d'un éclectisme aussi marqués, qui s'intéresse avec enthousiasme à la fois à la musique, à l'histoire, mais également à la philosophie, aux mathématiques encore, autant qu'à l'architecture, au design, à l'astronomie, aux sciences en général, etc. C'est là la manifestation d'un esprit authentiquement curieux, toujours en éveil, aux aguets, totalement ouvert au monde et aux autres, où l'homme et l'artiste sont en parfaite adéquation. C'est là aussi, véritablement, l'expression d'une « attitude », d'une manière d'être (présent) au monde, où l'intérêt ultime s'avère être la vie dans la variété des formes qu'elle revêt²².

En substance, c'est de cela dont il est question dans le travail de Gagnon, tout au long de ses quarante ans de production. Et l'exposition nous invite à faire la rencontre de cet artiste important qui est aussi, et avant tout, un humaniste dont les œuvres nous disent, entre autres, la richesse et la complexité d'un art cérébral, mais sensuel, rempli d'émotion, d'un art qui est doute, ambiguïté, plaisir, altruisme, et qui est surtout inextricablement et essentiellement lié à la vie : « Mon œuvre porte sur une dimension de la vie et de l'art : sur le fait qu'il y a autre chose que ce qui apparaît et que c'est beaucoup plus grand que ce qui paraît être ; que la vie, ce que nous concevons être la vie, notre existence ici, le fait que nous soyons là, n'est qu'une infime partie d'un tout... quel que soit ce tout²³. »

Gilles Godmer

1. Il s'agit de l'exposition, organisée par Philip Fry, et présentée par le Musée des beaux-arts de Montréal du 22 septembre au 22 octobre 1978.
2. De 1955 à 1960, Charles Gagnon vit, étudie et travaille à New York.
3. Dans *Shooting Gallery* (1961) en particulier, la présence du « S » est affirmée comme fragment d'un mot vraisemblablement, en ce qu'il est précédé d'une partie de lettre qui laisse donc deviner la fin d'un mot. De même, le chiffre « 25 » se voit légèrement amputé du « 5 », ce qui laisse entrevoir qu'il pourrait être suivi d'un autre chiffre encore. À ce propos, les exemples ne manquent pas : *Beach (Plage)*, 1961 ; les *Landscape-Collages* ; etc.
4. L'expression est de Philip Fry, dans son texte du catalogue *Charles Gagnon* intitulé, « Fondations – notes sur l'œuvre de Charles Gagnon », Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1978.
5. Normand Thériault, dans son texte du catalogue du Musée des beaux-arts de Montréal, texte intitulé « Charles Gagnon : Québec fiction », fait remarquer que Jacques Folch-Ribas sera le premier à parler de « toile-fenêtre », dans *Vie des Arts*, n° 14, printemps 1959, p. 29.
6. De plus, il est intéressant de se rappeler ici que la mise au point, à la Renaissance, de la perspective géométrique qui se réduit, dans sa bidimensionnalité, à un découpage savant et mesuré de la surface plane, entretenait avec l'art de l'*intarsia* (l'art de la représentation par la marqueterie) des liens étroits ; c'était là l'art du fragment par excellence. Voir à ce sujet : Hubert Damish, *La Théorie du nuage*, Paris, Seuil, 1972, p. 164 et 165.
7. Un tableau, également de 1962, appartenant à l'Art Gallery of Ontario, porte aussi ce titre.
8. Dans ce que Philip Fry appellera les « gap paintings », où la « fenêtre » est loin d'être aussi affirmée que dans les œuvres subséquentes, se déploie de façon plus complexe encore, par moments, cette ambiguïté des espaces qui se côtoient.
9. Par exemple, des œuvres ayant pour titre *November Steps / Étapes de novembre* (1967-1968) ; *August 17th p.m.* (1962) ; *Février / February* (1962) ; ou encore *Ex Situ – Painted Desert Arizona / Of Ground* (1999), etc.
10. « Goût de la division : les parcelles, les miniatures, les cernes, les précisions brillantes (tel l'effet produit par le haschisch au dire de Baudelaire), la vue des champs, les fenêtres, le haïku, le trait, l'écriture, le fragment, la photographie, la scène à l'italienne, bref, au choix, tout l'articulé du sémanticien ou tout le matériel du fétichiste. Ce goût est décrété progressiste : l'art des classes ascendantes procède par encadrements (Brecht, Diderot, Eisenstein) ». *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p. 74.
11. Court poème japonais, composé de trois vers, généralement doté d'un fort pouvoir d'évocation.
12. On en veut pour preuve l'encadrement délibérément et littéralement transgressé, dans les petites œuvres ayant pour titre *Quelles sont les...* (1981), tout peint qu'il est, dans les couleurs de la proposition même qu'il était censé contenir...
13. Gilles Toupin, « Charles Gagnon : des fenêtres sur l'ambigu », *La Presse*, 21 octobre 1978, p. D-1, 22.
14. Michèle Grandbois, *L'art québécois de l'estampe, 1945-1990 : une aventure, une époque, une collection*, Québec, Musée du Québec, 1996, p. 109.
15. Citation de Nietzsche, tirée de Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 96.
16. *Ibid.*, p. 11.
17. Olivier Asselin, « Le flâneur et l'allégorie », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. XX / I & 2, 1999, p. 182 à 198.
18. Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, *op.cit.*, p. 41. « La façon dont il place ses plans invite d'ailleurs le spectateur non pas à cerner la totalité de la surface du tableau mais au contraire à concevoir celle-ci comme un jeu de plans séparés qui renvoient l'œil en dehors des limites de la toile. » Yves Robillard, « Charles Gagnon : une entrée dans le tableau », *La Presse*, 29 octobre 1966, p. 23.
19. Olivier Asselin, « Coïncidences. Conversation avec Charles Gagnon », dans le catalogue intitulé *Charles Gagnon. Observations*, Québec, Musée du Québec, 1998, p. 126.
20. Philip Fry, *op.cit.*, p. 92.
21. *Ibid.*, p. 26. Aussi : Philip Fry, « Concerning the Wacousta Syndrome », dans *Parachute*, n° 43, juin, juillet, août 1986, p. 52.
22. « Je suis un être humain et la photographie ne m'intéresse pas spécifiquement, la peinture non plus, c'est la vie qui m'intéresse. » Citation de l'artiste : « Charles Gagnon », *Ovo Photo*, n° 16, juin 1974, p. 26.
23. Philip Fry, *op.cit.*, p. 84.



Vitrine – Kingston / Store Window – Kingston, 1972



Cactus, près de Tucson – Arizona / Cactus, near Tucson – Arizona, 1991

Dans la modernité, à partir du XVIII^e siècle, la nature devient l'un des lieux privilégiés de l'expérience esthétique et le paysage, l'un de ses objets préférés. Ainsi, la promenade devient bientôt l'occasion idéale de cette expérience et le promeneur solitaire, une figure exemplaire de l'esthète. Mais la promenade dans la nature est un type de déplacement bien particulier : en principe, elle n'est pas finalisée. Le promeneur se déplace sans but, sans savoir où il va, ni précisément ce qu'il cherche. Il se met, à l'égard de ce qui l'entoure, dans un état de disponibilité complète, de corps et d'esprit, propice aux découvertes, dans l'espoir de rencontrer le beau ou le sublime paysage. Mais paradoxalement, la nature devient ainsi un lieu privilégié de l'expérience esthétique au moment même où la grande ville moderne fait son apparition. Celle-ci aussi devient un lieu possible de l'expérience esthétique et un autre type de promeneur y naît bientôt, que Benjamin a justement nommé, à la suite de Baudelaire, le flâneur. Mais la ville n'est pas souvent l'occasion d'une expérience aussi harmonieuse. En fait, il est possible que l'esthétisation de la nature soit liée à la difficulté de l'esthétisation de la ville. Après tout, les amateurs de nature sont souvent des citadins convertis, les promeneurs solitaires, des flâneurs asociaux, qui ont beaucoup erré dans les villes avant de découvrir le paysage.

L'œuvre de Charles Gagnon est riche, et bien des avenues s'ouvrent ainsi au commentaire. Mais le paysage est sans doute ici central : comme forme ou comme motif, il a toujours été récurrent, peut-être même toujours présent, sinon sous-jacent, et il en est venu à occuper presque toute la place – dans les œuvres récentes. Le *genre* de la peinture de paysage a eu une grande importance dans l'art moderne et contemporain, en particulier dans l'art abstrait, qui en est peut-être issu, et plus récemment dans l'installation, qui a renoué discrètement avec le genre. Mais l'intérêt pour le paysage dans l'œuvre de Charles Gagnon me semble aller au delà d'une telle réflexion sur l'histoire de l'art : il témoigne peut-être d'une interrogation plus large sur la vie moderne¹.

I. HIÉROGLYPHES (TABLES : 1955-1960)

L'œuvre publique de Gagnon commence justement à New York. Les tableaux réalisés durant cette période peuvent sembler apparentés à un certain expressionnisme abstrait, gestuel ou colorfield. Certaines œuvres, comme les deux *Vol nocturne* (1957), sont entièrement structurées par de larges coups de pinceau expressifs, avec une matière épaisse et une palette contrastée. D'autres, comme *July Morning* (1958), *Résurrection d'un idéal perdu* (1958) ou *Coast* (1958-1959), ressortissent plutôt au genre du paysage : elles sont structurées par une sorte de ligne d'horizon, qui différencie de grands champs sobrement peints par petites touches et colorés, sur lesquels certaines marques peuvent paraître des formations végétales, minérales ou nuageuses. Mais même si elles semblent



Beyond... Beyond, 1959

être ainsi, parfois, l'expression d'une émotion ou l'abstraction d'un paysage, la plupart des œuvres de cette période sont d'un autre genre.

Généralement, comme dans *Beyond... Beyond* (1959) par exemple, le tableau est avant tout une surface, une surface largement monochrome, en tout cas homogène : une blancheur ou une grisaille texturée, simplement modulée par quelques colorations terreuses et surtout couverte de traits, d'épaisseur variable, qui peuvent être peints, dessinés ou gravés. Mais ces traits ne sont pas exactement des formes autonomes et abstraites : ils sont avant tout des marques, des traces qui semblent avoir été laissées là, par hasard ou volontairement, par le passage du temps ou par une succession de gestes appris. Et plusieurs de ces marques forment ainsi des *signes*, non pas tant des images (des signes analogiques, quoi qu'il y en ait), mais surtout des symboles (des signes conventionnels) : des chiffres, des lettres, des points, etc. Le tableau construit non pas tant un espace pictural qu'une surface *scripturale* ; il présente moins un dessin qu'une *écriture*, qui exige non seulement une contemplation, mais aussi une *lecture*.

Mais cette surface reste largement indéchiffrable : d'abord, parce que l'écriture qui s'y déploie, ses signes, son vocabulaire, sa syntaxe, nous sont inconnus ; ensuite, parce que plusieurs écrits s'y superposent, qui semblent avoir été inscrits là successivement, à des moments différents, peut-être même par des auteurs différents. Ce tableau est ainsi pour nous doublement hétérogène—en surface et en épaisseur—, il suscite une double incompréhension—son langage nous est inconnu et il est ici considérablement brouillé. De plus, l'origine même de ce langage nous reste mystérieuse : il peut s'agir d'un idiolecte, conscient ou inconscient, d'un langage perdu ou lointain, préhistorique, antique ou exotique. Le tableau ressemble certes à un mur couvert de graffiti, mais aussi, étrangement, à l'art rupestre paléolithique, à un mur de hiéroglyphes, à une tablette de cire antique ou à quelque autre palimpseste.

Ces œuvres évoquent sans doute bien des choses. En particulier, elles contiennent des références autobiographiques—à l'artiste, au couple, à certains événements de la vie personnelle—, mais ces références sont cryptées : ici, le corps humain est absent ou représenté abstraitement, d'une manière métaphorique, par des formes rondes, qui deviennent vite comme des chiffres et des lettres ; le nom propre est rarement prononcé, sauf dans certains titres ou dans certaines inscriptions qui, cependant, restent toujours largement indéchiffrables. Mais au delà de l'autobiographie, ces œuvres évoquent aussi plus largement leur lieu de production. Pour la plupart réalisées à New York, elles portent en elles quelque chose de cette grande ville moderne—et du rapport à soi, à autrui et au monde qu'elle finit par imposer². Les peintures ressemblent à ce paysage urbain, à la ville moderne, une ville de façades, de vitrines, d'enseignes, de publicités, une ville d'images et de textes fragmentés. Et notre expérience esthétique se met à ressembler à celle d'un flâneur qui tâcherait de



Tablets, 1959

trouver des formes, des images, des messages dans les fragments de la vie urbaine et de la ville, mais sans jamais y parvenir parfaitement : ici, chaque forme, chaque image, chaque message trouvé n'est peut-être qu'une coïncidence passagère, vite contredite. Et ces œuvres offrent ainsi une image bien singulière de la grande ville : elles ne présentent pas la ville moderne et animée qu'on connaît et qu'elle était déjà dans les années cinquante (avec huit millions d'habitants), mais l'envers du décor, désert et ruiné : le paysage urbain est ici présenté comme un monde irrémédiablement passé, que le temps a défait et pétrifié, comme une ruine, aujourd'hui à jamais incompréhensible. New York apparaît ici comme Lascaux, Thèbes et Pompéi.

Selon Georg Simmel et, après lui, Walter Benjamin, l'expérience urbaine est singulière : la grande ville moderne, industrielle et postindustrielle, dominée par l'économie et rythmée par le jeu incessant de l'échange de biens et surtout de messages, soumet l'individu à une succession ininterrompue d'impressions ou d'excitations, violentes, rapides, disparates et inouïes³. Benjamin compare ce spectacle à la forme musicale de la rhapsodie (du grec *rhaptein* « coudre »), qui est un mélange de mélodies, ou mieux encore au film, dont le montage rapide, les changements de lieux et de temps, interdisent au regard de jamais se fixer⁴. Mais l'individu peut difficilement assimiler physiquement et psychologiquement toutes ces excitations, qui chaque fois produisent un choc, une sorte de traumatisme. La ville rend ainsi difficiles toutes les synthèses – autant les synthèses sensibles que les synthèses intellectuelles. Le flâneur n'arrive pas à « prendre ensemble » toutes les sensations, les formes, les images, les messages qu'elle produit sans cesse, il a du mal à leur trouver une figure, un ordre, un nom, un référent, un sens, une fin – de même qu'à sa propre vie. Mais ne serait-ce que pour se protéger contre le choc répété et la dispersion qu'il entraîne, le flâneur doit réagir. Selon Simmel, l'une des réactions les plus communes à ce bombardement est l'insensibilité, une certaine anesthésie : « l'homme blasé » prolifère dans la grande ville. Le citadin réagit souvent à cet assaut sensationnel, non avec ses sentiments, mais avec sa raison, « l'organe psychique le moins sensible, le plus éloigné des profondeurs de la personnalité⁵ ». Et pour se protéger davantage, il cultive aussi une certaine « réserve », un « sentiment d'étrangeté », une « aversion » même, à l'égard de ses semblables, aussi proches soient-ils⁶. Mais il est d'autres mécanismes de défense. L'un d'entre eux est sans doute ce que l'on pourrait nommer, à la suite de Benjamin, la *transfiguration*, c'est-à-dire la transformation imaginaire d'une réalité irrecevable en une autre plus acceptable et même désirable, l'invention d'une *fantasmagorie*. S'il est poète, avec un peu d'imagination, le flâneur peut transfigurer la ville moderne en un autre monde, en un monde lointain ou passé, immobilisé, déserté et ruiné, en une nature, muette mais vivante, ou encore en un vaste texte, comme une allégorie ou un récit, qui peut être aussi incompréhensible sans doute que la ville elle-même, mais qui, au moins, paraît sensé. Et le temps de la ville, ce temps divisé à l'infini et compté, qui file sans cesse et irréversiblement, est ainsi transfiguré en une éternité géologique, préhistorique ou antique, textuelle – bref divine.



Landscape, 1960

II. PAYSAGES (FENÊTRES ET VITRINES : 1960-1962)

Dès son retour à Montréal, Gagnon réalise une série de collages, de peintures et de boîtes. Durant cette courte période expérimentale, l'œuvre peut sembler hésiter un moment entre la ville et le paysage, mais elle va bientôt déboucher sur les grandes abstractions que Gagnon ne cessera plus d'explorer par la suite. En effet, les collages réalisés à cette époque participent encore de l'esthétique des œuvres urbaines réalisées à New York. Les surfaces de ces collages sont comme des murs ruinés sur lesquels paraissent des inscriptions, des affiches déchirées, des fragments hétérogènes, qui forment ensemble une sorte de texte, lisible par endroits, mais généralement illisible. Et cette esthétique est sans doute ici radicalisée, puisqu'elle se complique d'une hétérogénéité supplémentaire : les collages intègrent des coupures de journaux et de revues, des bouts d'articles et de titres, qui rompent non seulement l'unité sémantique du tableau, mais aussi son homogénéité matérielle : la peinture, avec ses tracés manuels et uniques, rencontre ici le papier imprimé, avec ses impressions mécaniques et reproductibles. La peinture ressemble ici plus que jamais à la ville et l'expérience de la peinture, à l'expérience de la ville. De cela, le *Landscape* (1960) est sans doute emblématique, qui associe deux fragments de texte suggérant des interprétations différentes de ce qui nous arrive – des événements, des rencontres, des signes : « casualty » signifie l'accident et la mort bien sûr, mais aussi le hasard imprévisible, tandis que « fate » fait référence au destin, inévitable et même prévisible, comme un dessin.

En même temps, ces collages offrent une autre représentation de cette hétérogénéité : ils se présentent non seulement comme des textes, mais aussi comme des paysages. Certains titres, déjà, appellent cette perception : *Landscape-Collage* (1960), *Landscape* (1960), etc. Leur composition aussi est généralement horizontale. Certaines formes et certaines couleurs évoquent la nature ou la campagne : ce bout de papier, une colline, cette masse grise, une étendue d'eau, ce carré vert, un pré ou un feuillage, cette lettre A même (qui revient souvent d'un collage à l'autre), un arbre ou une maison. Et ces collages oscillent ainsi sans cesse entre la cohérence et l'incohérence, l'ordre et le désordre, le sens et le non-sens, entre l'hétérogénéité la plus totale et le texte signifiant ou le paysage organique.

La série de peintures qui suit appartient plus évidemment encore au genre du paysage, comme les titres l'indiquent plus explicitement que jamais : *Pond* (1960-1961), *Vallée / Valley* (1961), *Waterfield No. 1* (1961), etc. Elles sont sans doute traitées à la manière expressionniste abstraite, avec de larges traits et de grandes taches de couleur esquissés à grands gestes, libres et rapides (comme l'indiquent les bavures et les éclaboussures), qui manifestent les propriétés physiques du pigment et de la surface et construisent un espace purement pictural. Mais en même temps, elles sont structurées comme des tableaux de paysage : souvent, une ligne horizontale y définit deux zones inégales, qui



Vallée / Valley, 1961

pourraient bien figurer le ciel et la terre séparés par l'horizon et construire ainsi un espace vaguement figuratif. De plus, certains traits, certaines taches peuvent sembler former des motifs paysagers. Dans *Vallée / Valley* par exemple, deux lignes noires obliques qui se rencontrent en un point, à gauche, font comme le toit d'une maison; quelques taches rectangulaires, des fenêtres; des traits blancs, une clôture; un trait noir surmonté d'une masse verte, un arbre; à droite, un trait noir et brun sombre surmonté d'une forme verte fait comme un autre arbre; une grande masse noire, un rocher peut-être, une étendue d'eau ou un nuage bas et lourd; au milieu, une bande beige verticale semble un chemin; un carré blanchâtre, un champ; et puis, tout en haut, une petite forme brunâtre fait comme un nuage d'où tombe une pluie fine. Mais ces motifs paysagers ont parfois aussi quelque chose d'anthropomorphe—comme le suggère le tableau *Monica* (1961), réalisé peu de temps avant la naissance de la fille de l'artiste, dans lequel cette forme ronde se met à ressembler à un ventre, à un sac amniotique ou au corps même de l'enfant à naître.

Mais, quoi qu'il en soit, les œuvres de cette série ne sont pas purement abstraites, ni simplement figuratives. Il reste toujours ici quelque chose d'indécidable: le regard hésite, incessamment, entre la surface réelle du tableau avec ses matières, l'espace pictural (optique) avec ses formes, et l'espace figuratif (tactile) avec ses motifs. De plus, comme pour nourrir cette ambiguïté, cet espace figuratif est peu profond: il n'est structuré par aucune perspective (ni linéaire, ni atmosphérique), tous les plans sont également rabattus à la surface du tableau. Et la représentation du paysage flotte ainsi entre deux points de vue—frontal ou aérien—, entre deux espaces—la profondeur ou la surface—, entre deux types d'images—*la vue* ou la *carte*. Et, dans cet entre-deux, le paysage et la peinture communiquent: ils forment ici un seul et même *territoire*.

Évidemment, ces paysages peuvent paraître *beaux*, au sens strict. Pour Kant, le beau paysage est harmonieux, il est en harmonie avec le sujet qui le contemple. Il est l'occasion d'un accord entre les facultés, plus précisément d'un libre jeu entre l'imagination qui saisit le divers et l'entendement qui le pense⁷. Le sujet ici ne veut pas connaître l'objet, ni d'ailleurs en évaluer l'utilité, mais seulement le goûter; l'entendement ne cherche plus à subsumer sous un concept particulier les intuitions que lui présente l'imagination et, par conséquent, le jeu entre les deux facultés est libre. Et ce libre jeu suscite un plaisir pur.

Mais le paysage n'a pas vraiment ici la libre harmonie attribuée traditionnellement à la nature. Bien sûr, comme la nature elle-même, il semble par endroits bien chaotique, soumis au hasard ou à des lois inconnues. Pourtant, il est aussi très structuré, divisé même, par des lignes, des bandes et des espacements, par cet horizon, ces murs, cette clôture, ce chemin, ce littoral, qui sont autant de bordures, de limites, de frontières, largement arbitraires. Le paysage est ici paysagé, comme un territoire aménagé, des espaces y sont découpés, distingués, cloisonnés; la circulation du regard y



Painting for a Funeral Parlor, 1962

est déjà balisée et ordonnée. En ce sens, il est plutôt comme un *jardin*, c'est-à-dire comme une nature informée par une culture. Comme un jardin anglais sans doute – la culture y est discrète, le chemin compliqué, la perspective multipliée, les surprises nombreuses –, mais un jardin anglais qui aurait quelque chose du jardin français – une certaine géométrie d'ensemble.

Par le fait même, le paysage est peut-être encore ici vaguement structuré comme un langage. Certaines formes représentent peut-être des motifs, mais elles peuvent aussi sembler former des lettres et des signes typographiques: le toit évoque peut-être un *A* ou un accent circonflexe; l'arbre, un *I*; le rocher, un *O*, etc. Et la dimension calligraphique du geste pictural renforce cette impression. Mais surtout, la structure générale de certaines de ces œuvres – de *Vallée/Valley* en particulier – rappelle celle du langage, avec son déroulement latéral, sa discontinuité, son articulation: entre l'horizon et le bord inférieur du cadre, le tableau présente en effet, de gauche à droite, trois masses – la maison, le champ, le rocher – clairement distinguées, comme les lettres d'un mot ou les mots d'une phrase.

Mais, durant cette courte période, les peintures vont se transformer peu à peu: la composition devient plus géométrique; des chiffres, des lettres, des fragments de mots même, sont introduits dans l'espace pictural; la ligne d'horizon, le ciel et la terre disparaissent, des formes et des couleurs apparaissent qui ne sont pas typiquement celles du paysage: des bandes verticales, des rouges et des roses, etc. Comme certains titres l'indiquent – *Shooting Gallery* (1961), *Painting for a Funeral Parlor* (1962), etc. –, les tableaux ne représentent plus seulement des extérieurs champêtres, mais aussi des espaces urbains, comme des façades ou des vitrines. Comme parfois ailleurs, certains corps s'esquissent peut-être ici: dans *Painting for a Funeral Parlor*, par exemple, un bout de mot annonce un prénom (*Alfred*), deux formes rondes et roses suggèrent des seins peut-être, une masse d'un rose plus foncé, en bas à droite, peut sembler l'esquisse d'un corps couché dans un cercueil, etc.⁸. Mais les corps ici sont toujours très abstraits, quasiment méconnaissables, comme des objets lointains.

Au même moment, Gagnon réalise une série de boîtes, qui participent à la fois des collages et des peintures tout en les déplaçant quelque peu. Évidemment, ces boîtes manifestent clairement l'importance du cadre dans l'œuvre. Elles suivent aussi ce va-et-vient entre la peinture et l'imprimé, entre le texte, le paysage et la ville. Mais elles révèlent une dimension de l'œuvre qui aurait pu passer inaperçue jusqu'ici: une certaine réflexivité, une réflexivité formelle et picturale bien sûr, mais aussi autobiographique et même socio-économique. La plupart de ces boîtes, en effet, font allusion à la peinture, au travail pictural, à la vie d'artiste: elles contiennent des mots ou des fragments de mots qui renvoient à l'art (« arts », « impasto textures designed to stay white », « beau », « refusez les imitations », etc.); plusieurs présentent un tube de peinture vide agrafé sur la surface; certaines



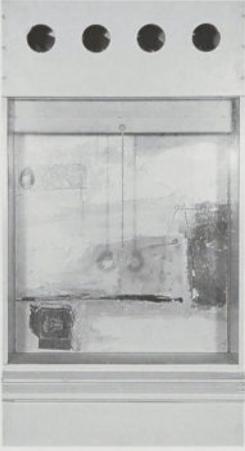
No Vacancy, 1962

intègrent un ou plusieurs miroirs, qui réfléchissent aujourd'hui le spectateur comme ils durent jadis renvoyer à l'artiste sa propre image ; d'autres contiennent des reliques qui semblent personnelles : des bouts de vêtements (un pan de chemise), un paquet de cigarettes (*Saint-Michel*), les restes d'un repas (un boîte de conserve *Picnic* vide, une étiquette de bouteille de vin, un capuchon) ; d'autres encore font allusion aux prix des moyens de production de l'art et au marché en général (un fragment de la couverture d'une revue d'art collé ici porte encore son prix de « 35 ¢ », un bout d'affiche annonce une « chambre à louer / room to let », un billet de banque apparaît même dans un coin, etc.). Ces boîtes sont sans doute des fenêtres à travers lesquelles se livrent toutes sortes de paysages. Mais elles sont aussi des musées portatifs et des reliquaires, qui sélectionnent, ordonnent, conservent et exhibent des œuvres d'art et des fragments de vie. Et elles sont aussi et surtout des vitrines, qui présentent un bric-à-brac de choses et d'autres, bien hétéroclites, dont le seul point commun est d'avoir un prix. Le paysage naturel est encore ici travaillé par la ville moderne.

III. CIELS (FENÊTRES : 1962-1970)

La boîte n° 6, intitulée *The Window (Box # 6) / La Fenêtre* (1962), est bien différente des autres. Elle aussi intègre peinture, collage et assemblage dans un même espace vitré (on retrouve ici un tube de peinture, un paquet de cigarettes, un store, un miroir, etc.), mais les relations entre ces médiums semblent avoir changé : la peinture est ici dominante. Et la surface, ainsi, s'est unifiée, la composition simplifiée, la palette réduite, l'espace pictural aplani. La présence du paysage et du portrait est ici toujours sensible, avec cette ligne d'horizon, ces carrés vert pelouse et rose chair, mais l'œuvre est maintenant d'une grande abstraction. Le store levé qui pend devant la peinture appuie sans doute l'allusion à la fenêtre et, de là, au paysage. Mais comme évidemment il peut être baissé, ce store suggère aussi l'éclipse possible du paysage et l'aveuglement du spectateur. Et le miroir multiplié qui borde la fenêtre, en haut, va dans le même sens : il renvoie notre regard de la profondeur de l'image à l'espace de la galerie, du paysage à nous-mêmes.

Le même mouvement est sensible dans certaines peintures de cette période, comme *August 17th p.m.* (1962)⁹ et *Large Painting / Grande Peinture* (1962). Cette dernière œuvre évoque sans doute encore le paysage et même peut-être une présence humaine. Déjà, ce vert et ce rose rappellent la pelouse et la chair. Mais aussi, la composition générale de l'œuvre est à la fois verticale, comme dans le portrait, et horizontale, comme dans le paysage : elle est structurée par une croix, constituée d'une ligne verticale et de deux lignes horizontales, qui se rencontrent au centre du tableau et se déploient jusqu'aux bords du cadre (en une structure qui semble être déduite des bords du cadre). Cette structure ne produit pas pour autant un espace pictural profond, avec une figure et un fond, un premier plan et un arrière-plan : elle est vite brouillée, contredite même, par d'autres lignes, d'autres



The Window (Box # 6) / La Fenêtre, 1962



Large Painting / Grande Peinture, 1962

gestes, d'autres formes, d'autres plans et d'autres couleurs—par ce carré vert et ce rectangle beige en particulier—qui ramènent constamment l'espace pictural au plus près de la surface littérale. Et cette surface, ainsi, n'est pas unifiée par cette composition centrale : elle est un lieu de rencontres, de conflits, de ruptures.

Dans les années 60, le travail de Gagnon se simplifie ainsi considérablement. Ici, point d'inscriptions, de corps ou de paysages, moins de tracés sur une surface, de figures sur un fond, de premiers plans et d'arrière-plans. La palette est réduite ; le geste s'y vide peu à peu d'expressivité ; les lignes et les formes se font plus rares : elles définissent maintenant de grands champs colorés, aux limites géométriques, qui se déploient dans un espace pictural peu profond. Indéniablement, ces tableaux sont structurés comme des fenêtres : toujours largement déduite des bords du cadre, la composition s'organise souvent autour d'une croix centrée ou d'un carré décentré, qui peuvent bien être lus comme une fenêtre ou une partie de fenêtre à travers laquelle se montre non pas vraiment un paysage, mais au plus un ciel, un ciel qui peut être nuageux, orageux même, ou clair.

Cependant, ces fenêtres sont bien singulières : elles présentent un espace et un temps fragmentés, comme si chacune de leurs parties donnait sur un autre lieu et un autre moment. L'espace pictural n'est pas unifié, il est au contraire toujours double ou multiple, ambigu et dialectique, contradictoire et même conflictuel. Les couleurs, les valeurs, les plans, les formes, les lignes, les gestes, le pigment, la surface se contredisent sans cesse, comme les espaces tactiles, optiques et littéraux qu'ils contribuent à construire : le proche et le lointain, le devant et l'arrière, le dessus et le dessous, le cadre et le cadré, l'avant et l'après même, se brouillent. Et notre regard, incapable d'embrasser d'un seul coup d'œil cette surface composite, est contraint d'en explorer indéfiniment les multiples ruptures, les nombreux accidents. Devant cet ensemble hétérogène, notre perception est constamment interrompue, contredite, renouvelée ; notre expérience en devient elle-même discontinue, disloquée et désynchronisée.

Dans la série de tableaux inaugurée par *The Gap* (1962-1963), l'espace pictural est multiplié et rendu ambigu par tout un jeu de contradictions : l'espace suggéré par la composition linéaire est contredit par le clair-obscur, le clair-obscur par la couleur, la couleur par le geste, par les giclées, les dégoulinades et la superposition des couches de pigment sur la surface, etc. Par la suite, dans la série des *Espaces dits aveugles* ou *écrans*, le clair-obscur se fait plus rare, le geste plus discret et les limites plus définies (*hard edge*), mais la composition linéaire, la couleur et le pigment définissent toujours des espaces contradictoires.

Parfois, cette ambiguïté est multipliée par des ruptures *littérales* de la surface et du tableau lui-même, qui viennent compliquer notre expérience d'un décrochage supplémentaire. Les diptyques apparaissent, qui non seulement ramènent le regard à la surface physique de l'œuvre, mais activent



The Gap, 1962-1963

l'espace entre les tableaux, puis le mur lui-même. Et bientôt, certaines œuvres sont aussi doublées d'une surface métallique, brossée ou dépolie, qui radicalise l'hétérogénéité de l'espace pictural (en offrant ainsi une surface brisée et infiniment modulée), et renvoie notre regard de l'espace pictural à la surface, de la surface à l'espace et au temps réels de la galerie, à notre propre corps—comme le ferait un miroir. Dans une de ces œuvres, *Green Fields with Timescreen* (1966), sur le sol devant le tableau, une sculpture verticale est même placée, qui vient ajouter un plan de métal au champ coloré et faire dialoguer l'espace pictural et l'espace d'exposition, le temps pictural et le temps réel¹⁰.

Après ces expériences, dans la série d'œuvres suivante que Gagnon nommera les *Tableaux blancs* (1966-1969), la palette, le geste et la composition se simplifient encore davantage : l'œuvre n'est plus qu'un grand champ monochrome, limité, sur deux ou trois côtés, par un cadre—un tableau dans le tableau. Le cadre est de couleur unie, généralement noire, d'une surface parfaitement homogène et précisément limitée. Mais le champ ainsi cadré est traité différemment. Il est non pas homogène, mais brossé à grands coups de pinceau, de largeur, de longueur, d'épaisseur égales, et systématiquement, dans toutes les directions. Qu'il soit généralement blanc ou gris, la couleur n'en est pas pour autant unie : d'un coup de pinceau à l'autre, d'une région à l'autre, la tonalité et la valeur peuvent varier, le champ peut blanchir, grisailier, noircir, rosir, etc., mais discrètement, comme dans un *camaïeu*. La luminosité change aussi avec l'orientation des coups de pinceau, comme dans un *moiré*. Enfin, il peut arriver que la surface présente, ici ou là, une giclée ou une coulure. Ainsi, entre la bordure noire et le champ blanc, entre ces deux espaces et ces deux surfaces, l'hétérogénéité est grande, la rupture radicale, comme entre une fenêtre et le ciel qu'elle permet d'apercevoir, entre le cadre de l'appareil photographique et le motif qu'il isole, entre l'écran de cinéma et le spectacle qui s'y déroule. De plus, cette rupture picturale se complique parfois d'une rupture littérale : certaines œuvres sont encore des diptyques entre lesquels le mur vient jouer ; d'autres intègrent de vrais objets qui manifestent la matérialité des tableaux et l'influence qu'exerce constamment sur eux et sur tout objet la gravité, c'est-à-dire l'attraction terrestre—comme cette chaîne qui vient relier deux peintures (dans *Chained Pairspace/Espaces enchaînés*, 1968) ou ce fil à plomb qui vient souligner la division de la surface, sa verticalité et sa planéité (dans *Fil à plomb # 2/Plumbline # 2*, 1968)¹¹.

Outre ces ruptures entre les champs, entre le champ et le cadre, entre le cadre et le mur, etc., ces œuvres nous invitent surtout à contempler indéfiniment l'extraordinaire complexité qui persiste dans cette apparente simplicité. La composition monolithique, le geste systématique, la palette réduite attirent notre attention sur tout le reste, sur les variations minimales et infinies—de ton, de valeur, de luminosité, de texture—qui animent ce champ clair. Et de toute évidence, ces variations ne sont pas toutes le produit, contrôlé, d'une volonté, de la volonté de l'artiste : beaucoup sont l'effet, incontrôlé, du *hasard*, c'est-à-dire des propriétés physiques des matériaux, de la gravité, de la lumière, bref, de tout ce qu'on peut nommer, faute de mieux, la *nature*.



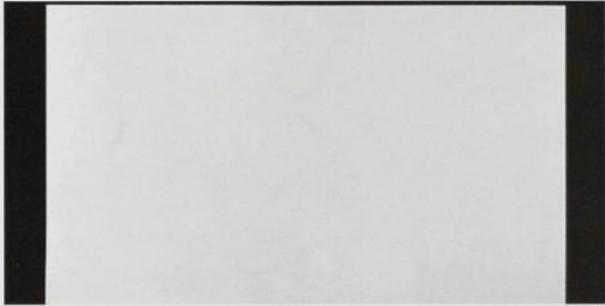
Espace-écran gris / Space Blind / Grey, 1966

Mais si ces œuvres relèvent toujours évidemment du genre du paysage, elles ne participent pas de l'esthétique du beau qui y est souvent associée. Ces œuvres ne présentent pas une nature harmonieuse, mais bien plutôt un équivalent pictural du *chaos*. D'ailleurs, tandis que Gagnon peint ses ciels, la science contemporaine va s'intéresser à des questions similaires. Dans les années 70 en effet, des chercheurs se mettent à étudier certains phénomènes complexes, comme les changements météorologiques ou les turbulences liquides, les battements du cœur et les activités du cerveau, les variations des populations ou les mouvements boursiers, qui semblaient jusqu'alors tout à fait désordonnés et par conséquent indescriptibles et imprévisibles – le chaos même. Mais ces chercheurs, comme la plupart des scientifiques, ne croient pas au chaos. En tentant de simuler autant que possible ces systèmes complexes sur ordinateur, ils découvrent, sous le désordre apparent, un ordre : certains mouvements apparemment chaotiques sont en fait aussi déterminés, ordonnés et stables que tous les autres phénomènes naturels, mais ils sont seulement non périodiques et, pour cela, ils restent largement imprévisibles. Inversement, ces chercheurs découvrent aussi que l'ordre n'existe pas *stricto sensu* : toutes les régularités, que la science découvre partout et à partir desquelles elle formule ces fameuses « lois de la nature », sont en fait des approximations, qui négligent toujours une infinité de facteurs, qui produisent une infinité de variations non linéaires, comme le frottement, la résistance de l'air, la température, etc. – et même le battement d'aile d'un papillon à l'autre bout du monde. En fait, aucun phénomène ne se répète exactement, pas même le plus simple. Ces facteurs ont été négligés simplement parce que, dans des conditions normales, ils n'affectent pas beaucoup la prévisibilité (et la science se révèle peut-être ici plus soucieuse de l'utilité de ses équations que de leur vérité). La nature est peut-être écrite en langage mathématique, mais ce langage est non linéaire et infiniment complexe¹². Le désordre du monde est souvent inimaginable et inconcevable¹³.

IV. CIELS (FENÊTRES : 1970-1984)

Dans les années 70, les œuvres picturales de Gagnon continuent d'explorer ces espaces aériens. La série des *Marqueurs* (1971-1975) présente aussi de grands champs clairs, largement monochromes, mais animés de mille nuances – de ton, de valeur, de gestes, de densité, de coulures –, précisément limités par un cadre noir, blanc ou gris, et qui, plus que jamais, ressemblent à des ciels nuageux ou à d'autres phénomènes météorologiques, vus de près, par une fenêtre ou à travers le cadre d'un appareil photographique ou cinématographique.

Peu après, dans de nouveaux *Espaces-écrans* (1973-1978), dans la série des *Cassations* (1976-1981), puis dans celle des *Inquisitions* (1981-1983), l'espace pictural est à nouveau divisé géométriquement, parallèlement aux bords du cadre, par l'inscription d'un rectangle dans le rectangle du tableau ou



November Steps / Étapes de novembre, 1967-1968

par la multiplication de bandes horizontales. Dans les *Inquisitions*, ces divisions sont des lignes d'une certaine épaisseur, d'une couleur neutre, généralement grise. Dans les *Espaces-écrans* et dans les *Cassations*, ces divisions n'ont aucune épaisseur : ce sont des lignes virtuelles, simplement produites par la rencontre des champs. Quoi qu'il en soit, dans un cas comme dans l'autre, les champs qui se rencontrent ici, de part et d'autre de ces divisions, sont analogues : ils sont pareillement traités et colorés. Mais ils restent hétérogènes : ces divisions sont des ruptures où se produisent des discontinuités spatiales et temporelles, des espacements et des retards. Certains de ces tableaux ressemblent à un ciel partiellement caché par un miroir qui nous présenterait, au cœur même de notre champ de vision, l'autre côté du même ciel, un espace proche mais différent, au même moment. D'autres ressemblent plutôt à une bande de pellicule qui montrerait une suite de photographies du ciel à chaque 24^e de seconde, un même espace à des moments rapprochés mais différents. Dans une série de petits tableaux tous intitulés *Quelles sont les...* (1981), les ruptures se multiplient : elles se produisent non seulement entre les champs, mais encore entre la surface picturale et le cadre, qui, exceptionnellement, est lui-même peint de la même manière gestuelle, avec la même palette, sur les faces et aussi les côtés.

Pour Kant, le beau et le sublime sont des catégories esthétiques distinctes, non seulement parce que les objets beaux et sublimes sont évidemment très différents, mais surtout parce qu'ils affectent différemment le sujet : le sentiment qu'il éprouve n'est pas le même, ni le rapport entre ses facultés. Comme nous l'avons vu, le beau paysage est plutôt harmonieux, il est l'occasion d'un accord entre les facultés, plus précisément d'un libre jeu entre l'imagination qui saisit le divers et l'entendement qui le pense. Et ce libre jeu suscite un plaisir pur. Le paysage sublime, au contraire, est d'une grandeur ou d'une puissance excessive, il semble menaçant pour le sujet. Il est ainsi l'occasion d'un conflit entre les facultés, plus précisément entre l'imagination qui cherche à saisir le divers et, cette fois, la raison qui conçoit les idées, c'est-à-dire des concepts si généraux qu'ils restent sans objet sensible, sans intuition correspondante dans l'expérience¹⁴. L'occasion du sublime suscite ainsi un sentiment mêlé de plaisir et de peine. De peine, parce qu'elle manifeste ainsi la *finitude* du sujet, les limites de la connaissance et du pouvoir humains : elle révèle les limites de l'imagination, qui ne peut pas tout comprendre, et sans doute, par là même, les limites de la sensibilité, qui ne peut pas sentir au delà de l'espace et du temps ; elle révèle aussi la faiblesse du corps humain devant la puissance de la nature. Mais en même temps, l'occasion du sublime suscite un sentiment de plaisir, parce qu'elle révèle le pouvoir et l'ambition infinis de la raison, capable de concevoir, au delà de toute intuition, de toute expérience possible, le « supra-sensible ».

Ainsi, les esthétiques du beau et du sublime sont bien distinctes : dans l'une, le sensible est libéré du concevable et, dans l'autre, le concevable est en excès sur le sensible. Mais dans certains cas extrêmes, il est possible que les deux esthétiques communiquent : quand le sensible est si excessif



Splitscreenspace / Summer / D'été, 1977-1978



Cassation / Of a New Day / D'un jour nouveau, 1978-1979

qu'il excède l'imaginable même, et non seulement le concevable. Les œuvres de Gagnon pourraient bien être de telle sorte. En effet, elles peuvent bien sembler participer de l'esthétique du beau : ici, l'imagination présente des formes abondantes, l'entendement ne cherche pas à y reconnaître de concept et, ainsi, entre les deux facultés, un libre jeu s'établit. Mais ce jeu n'est pas longtemps harmonieux, il devient vite ici un conflit insoluble. Ces œuvres soumettent en effet à notre regard un ensemble d'hétérogénéités qui résistent aux différentes synthèses que le sujet tente constamment de faire. Les formes qu'elles présentent sont si informes (elles sont irrégulières ou illimitées), si variées (elles sont toutes différentes) et si nombreuses (elles sont divisibles et multipliables à l'infini) que l'imagination elle-même ne peut les comprendre simultanément, les appréhender successivement, les reproduire, ni les schématiser, pour leur donner quelque forme cohérente et reconnaissable. L'entendement ne peut pas non plus les subsumer sous quelque concept ou quelque règle générale que ce soit. Enfin, devant cette complexité, la raison peut bien se mettre à penser à l'infini ou à d'autres idées de ce type, qui sont concevables, mais difficiles à imaginer et impossibles à sentir. Le paysage ici est ruiné¹⁵.

Quelques mois plus tard, en même temps qu'il travaille à certaines de ses *Inquisitions*, Gagnon réalise une nouvelle série de boîtes vitrées, intitulées *Nul état...* (1981). Chacune contient un petit tableau composé et peint à la manière des *Cassations*. Mais le tableau est toujours accompagné ici d'une ou de plusieurs règles de bois graduées, de formes variées, qui le soulignent ou l'encadrent, en même temps qu'elles en fournissent les dimensions. Ces règles viennent superposer à cette peinture réalisée plutôt librement au pinceau, un outil, un instrument de mesure, un code qui lui sont largement étrangers. Le rapprochement ne manifeste pas la géométrie du tableau (elle est fort simple), mais bien plutôt, *a contrario*, son désordre. De plus, ces boîtes sont montées sur des roulettes et munies d'une poignée. Elles sont bien sûr inutilisables (ce sont des œuvres d'art), mais elles suggèrent un mouvement latéral, une fuite même, hors de notre vue, tout en soulignant le caractère portable du tableau et son inscription dans le circuit de l'échange¹⁶.

V. CODES (PLANS : 1984-1999)

Dans la deuxième moitié des années 80, les œuvres picturales de Gagnon présentent toujours ces « ciels » hétérogènes. Cependant, l'espace pictural se complique maintenant d'une hétérogénéité supplémentaire, non seulement perceptuelle, mais aussi conceptuelle : un mot paraît, peint au pochoir sur la surface, en plein centre du tableau, qui vient repousser l'espace pictural derrière cette surface et nommer quelque chose. Ce mot est sans doute le titre de l'œuvre, mais pas simplement, comme sa position l'indique : il n'apparaît pas (pas seulement) sur une étiquette apposée sur le mur à côté



États et conditions II B (A/B), 1990-1991

du tableau, mais aussi sur le tableau lui-même ; et il n'apparaît pas sur le cadre, pas même sur les bords de la surface, mais en plein milieu. Certes, le mot n'est pas bien intégré à l'espace pictural : sa couleur et sa matière en sont proches, mais sa structure rigide et sa position centrale et horizontale tranchent. Il n'en est pas pour autant un simple supplément de l'œuvre, qui viendrait la porter à notre attention et la nommer pour nous : il en fait aussi partie. Le mot, comme les cadres peints dans les cadres, déplace et brouille la limite entre l'œuvre et le « hors d'œuvre », entre l'*ergon* et le *parergon*, entre le texte et le paratexte.

Mais quel est le sens de ce mot ? Il n'est pas toujours simple : chaque mot, ici, a plusieurs sens, bien des usages, certains littéraux, d'autres métaphoriques, comme tous les mots. Et surtout, quoi qu'il en soit du sens, quel est le référent de ce mot ? Que vient-il nommer au juste ? Le tableau, bien sûr, comme le fait tout titre. Mais pas seulement. Il peut sembler aussi nommer l'espace pictural qu'il vient marquer : *Circa (HB)* (1988) est un tableau-valise construit sur une inversion constante du centre et du pourtour, du positif et du négatif ; *Continuum* (1989) présente une suite de bandes horizontales qui peuvent sembler se poursuivre horizontalement et se multiplier verticalement, à l'infini ; *Fragment* (1989) paraît cadrer une partie d'un plus grand champ ; *Écho* (1988-1989) est une œuvre répétitive (elle aussi est composée de bandes horizontales) et répétée (avec *Écho n° 2*, 1989) ; *Code # 4* (1990) impose une structure à l'espace pictural, etc. Mais le mot pourrait bien nommer aussi, non pas le tableau, l'espace ou quelque référent présent dans l'œuvre qu'il doublerait ainsi linguistiquement, mais autre chose qui ne s'y trouve pas, un référent absent de l'œuvre, dont il serait ainsi un substitut linguistique ; dans cette peinture éminemment abstraite, le mot remplacerait la chose ou l'image de la chose : *Circa* nommerait ainsi, non pas l'œuvre, mais tout ce qui l'entoure ; *Continuum*, une continuité qui manque à cette œuvre divisée et cadrée ; *Fragment*, quelque objet absent ; *Écho*, le son qui manque à toute peinture ; *Code*, l'ordre qui manque à tout chaos. Enfin, le mot pourrait bien aussi se nommer lui-même, être son propre référent : après tout le mot aussi est *circa*—autour de—l'œuvre, il en est un *continuum*, un *écho*, il est toujours aussi un *fragment*, un fragment de sens, de phrase, de langue, il est un élément du *code*, etc. Quoi qu'il en soit, le référent du mot reste toujours ainsi largement indécis. Et que le mot soit inscrit physiquement sur le tableau ne dissipe pas l'ambiguïté—bien au contraire¹⁷.

Dans les années 90, en particulier dans la série des *États et conditions* (1990-1991), l'espace pictural se simplifie encore. Le pigment est toujours appliqué de manière comparable, à grands coups de pinceau, mais la matière s'épaissit et la palette s'assombrit, pour devenir franchement monochrome, sans grande variation de ton ou de valeur. Pourtant, malgré leur grande abstraction, ces œuvres appartiennent toujours au genre du paysage : les ciels se mettent ici à ressembler à des terres ou à des eaux. Par ailleurs, les mots cèdent leur place à des chiffres et à des lettres, qui sont peints en divers endroits de la surface. Comme ces signes-là font partie de suites ordonnées—la suite des entiers naturels et l'alphabet—, ils superposent à la surface physique et à l'espace pictural un ordre conceptuel.



Nul état... (T), 1981

Mais quel est cet ordre exactement? L'alphabet et les nombres entiers naturels peuvent être appliqués à toutes sortes de choses et signifier des ordres de nature différente: les diverses parties d'un ensemble ou les différents moments d'une succession, un ordre logique ou chronologique, causal ou hiérarchique, etc. Dans ces tableaux-ci, le référent et même le sens de ces chiffres et de ces lettres sont indécis: ils pourraient désigner certaines parties de la surface ou de l'espace pictural pour les distinguer, les rapprocher, les ordonner selon leur texture, leur luminosité, leur profondeur; ils pourraient indiquer l'ordre de production du tableau; ils pourraient aussi suggérer un ordre de lecture, etc. Généralement, dans le cas des cartes ou d'autres schémas explicatifs, une légende paraît en marge de l'image, pour en livrer le code: elle donne le sens des signes employés et permet de comprendre ce qui lie les signes et les choses. Mais ici, point de légende, point de code.

Bientôt, cette ambiguïté va se compliquer considérablement, quand, au sein d'une même œuvre, cette peinture monochrome va rencontrer la photographie de paysage. Ce mélange des médiums et des genres peut sembler une révolution dans l'œuvre de Gagnon, mais il ne fait que manifester l'importance qu'a toujours eue ici le dialogue entre les photographies et les peintures et l'appartenance des unes et des autres, aussi abstraites qu'elles puissent être, au même genre du paysage¹⁸. La série des *Histoires naturelles* (1991-1996) présente en effet des diptyques ou des polyptyques qui associent les peintures monochromes lettrées ou numérotées à de grandes photographies de paysages. Les photographies sont en noir et blanc et les monochromes, d'une couleur naturelle, qui rappelle la terre, l'eau ou le ciel. C'est comme si un même paysage avait été documenté plusieurs fois, à un moment donné ou à plusieurs moments de la journée, et de deux manières différentes: les photographies en montrent la forme, comme le ferait une empreinte, alors que les monochromes en indiquent la couleur, comme le ferait un échantillon. Le paysage est ainsi dédoublé et notre expérience visuelle, divisée, comme si, d'une partie à l'autre du polyptyque, d'un moment à l'autre, d'un œil à l'autre, nous ne voyions pas la même chose—la forme ou la couleur—ou de la même manière—par les cônes ou par les bâtonnets de nos rétines. Plus tard, la série de diptyques intitulée *Ex Situ* procédera à la même division sensorielle. Mais ici, des lettres et des chiffres sont encore superposés aux monochromes, pour indiquer diverses parties ou divers moments du paysage, de l'image ou de notre lecture—on ne sait trop.

Les diptyques de la série des *Table de matière* (1993) entretiennent une même ambiguïté. Chacun présente deux photographies d'un paysage, tirées d'un même négatif, mais exposées différemment. Celle de gauche semble normale, mais celle de droite franchement sous-exposée: elle ne livre que la silhouette sombre du paysage découpée sur le ciel clair. Et sur ce paysage sombre, des chiffres et des lettres paraissent, qui viennent désigner certaines parties du paysage ou de l'image. Mais l'ordre qui s'installe ici reste aussi mystérieux. S'agit-il de classer et d'ordonner les minéraux et les végétaux, les pierres et les arbustes, selon quelque propriété physique—leur taille, leur poids, leur



Écho, 1988-1989

âge, etc. ? Ou selon quelque qualité visuelle – leur masse, leur valeur lumineuse, leur profondeur, leur position dans l'image, etc. ? Ou s'agit-il de révéler le parcours du regard sur l'image ou d'en imposer un ? Difficile à dire. Les *Mythes* (1996-1998), une série de photographies simples, elles-mêmes directement marquées de lettres et de chiffres, posent les mêmes questions.

En fait, toutes ces œuvres superposent trois types d'univers : un espace pictural, parfois figuratif, une surface, un code ; un paysage, une image, un texte. Elles imposent ainsi au regard plusieurs parcours, et au sujet que nous sommes, plusieurs types d'expériences. L'œil peut explorer l'espace pictural ou le motif, en profondeur ; scruter la surface, dans tous les sens ; ou encore lire les mots, les lettres et les chiffres, les uns après les autres, de gauche à droite ou d'une partie du tableau à l'autre. Le sujet peut percevoir les motifs ; percevoir les matières et les formes ; ou encore concevoir les mots, les suites numériques ou alphabétiques. Mais ces univers, ces parcours et ces expériences sont hétérogènes et leurs relations indéterminées. Cet ordre numérique ou alphabétique définit-il l'*objet* photographié, l'*image* photographique ou la *lecture* de l'image ? Est-il un ordre *subjectif* projeté sur le paysage ou un ordre *objectif*, l'ordre même du paysage ?

Les œuvres de Gagnon me semblent ainsi susciter une méditation inquiète sur le désordre du monde. Elles s'interrogent constamment sur la possibilité d'une synthèse de l'hétérogène, sur la possibilité de trouver, dans le chaos même, une forme, une figure, un ordre, une fin et même un sens. Elles me semblent poser surtout la question *téléologique* – la question générale des fins de la nature et de l'histoire. Cette question peut sembler intempestive, mais elle reste pourtant exemplaire de la modernité : paradoxalement, elle n'a jamais été aussi souvent posée, ni mieux formulée, que depuis le XVIII^e siècle et, en particulier, dans le champ de l'art. Déjà au XVIII^e siècle, devant quelque beau paysage ou quelque ruine antique, le promeneur se demandait souvent quel pouvait être le *but* de tout cela. La nature a sans doute des causes, mais a-t-elle des fins, c'est-à-dire non seulement des fins *subjectives* (qui lui sont attribuées après coup), mais aussi et surtout des fins *objectives* (qui président à sa production) ?

Devant la nature en général, comme devant l'histoire, la raison se trouve prise entre deux hypothèses – ainsi que le notait Kant, dans la deuxième partie de sa *Critique de la faculté de juger* : ou bien la nature est aveugle et marche sans but, elle n'est que bruit et fureur ; ou bien, elle est le résultat d'une finalité, c'est-à-dire d'une *raison*, d'une *volonté*, d'une *intention*, bref d'une *divine providence*. Entre ces deux hypothèses, le promeneur hésite toujours – selon son tempérament, sa condition, ses convictions religieuses et philosophiques et, bien sûr, selon l'allure même du spectacle, qui peut être beau ou sublime, simplement plaisant ou aussi terrifiant. Mais l'esthète a souvent un faible pour la thèse finaliste. Et déjà, la nature lui semble admirablement *organisée* (le corps humain, par exemple, qui est à la fois un système organisé et s'organisant lui-même). Mais surtout,



Histoire naturelle VI (Nubilæ), 1988-1991

la nature, parfois, lui semble nous être *destinée*, à nous humains, par son *utilité* pour nous—la nature peut paraître soucieuse de notre bien-être, et l'histoire progresser à notre avantage—, sa *perfection*—la nature semble soumise à la géométrie, comme la trajectoire des boulets forme une parabole et celle des corps célestes, une ellipse—, sa *beauté*—la nature semble faite pour nous plaire—et par le *sens* qu'elle peut avoir pour nous—la nature semble nous envoyer des messages. Ainsi, pour le finaliste, la nature paraît non seulement cohérente et ordonnée, comme un système ou un organisme, mais aussi intentionnelle, signifiante et finalisée, comme un texte—un récit ou une allégorie.

Ainsi, au XVIII^e siècle, la question téléologique s'est généralement posée à l'occasion d'une réflexion sur la nature, son organisation, son histoire et, dans le domaine esthétique en particulier, à propos de l'art des jardins ou du genre de la peinture de paysage. Mais bientôt, la question des fins va aussi se poser ailleurs, à l'occasion d'une réflexion sur la ville, sur la ville moderne¹⁹. En effet, le flâneur erre sans but dans la ville, dans un état de disponibilité complète qui le rend sensible à certaines coïncidences singulières. Mais le flâneur n'en reste pas là : il interprète souvent ces rencontres fortuites comme des signes—comme un « hasard objectif », pour reprendre le mot de Breton²⁰. Mais son interprétation cesse vite d'être strictement matérialiste pour devenir véritablement finaliste : ces rencontres fortuites ne sont pas des signes *projetés* par le sujet dans l'objet, mais bien des signes *destinés* au sujet par quelque mystérieuse providence²¹.

Il peut paraître paradoxal que la question téléologique se pose ainsi dans la modernité, et non seulement dans la nature, mais aussi dans la ville. Car dans la modernité, le monde s'est radicalement laïcisé et la ville peut sembler le lieu laïque par excellence : elle est l'autre de la nature, essentiellement humaine et clairement désertée par Dieu. Mais peut-être est-ce précisément pour cela que la question se pose là avec une acuité particulière. La ville moderne naît avec le développement du capitalisme, de l'industrie, de l'économie monétaire. Avec elle, la population s'accroît, la bourgeoisie s'affirme et de nouvelles classes apparaissent, comme la bohème, et certaines grandes figures de la modernité, comme le flâneur. Le flâneur appartient à la bohème. Il est de cette nouvelle classe de jeunes et de moins jeunes gens, lettrés mais infortunés, jadis attirés par la grande ville, mais aujourd'hui marginalisés en cette ville même²². Ainsi exclu du circuit de l'échange, le flâneur a du temps libre et, pour tuer le temps, il erre dans la ville. Ni vraiment producteur, ni consommateur, il est plutôt contemplatif.

Par un mécanisme de défense, il cherche à oublier cette ville qui l'exclut, à s'oublier lui-même, à oublier sa famille, sa langue, sa religion, sa culture et surtout la société marchande ; il esthétise la ville, comme il esthétise souvent sa marginalité même, sa propre vie. Déjà, comme il le fait de sa propre image, il évite les autres, il s'efforce de ne pas les voir, ou alors il les voit autrement, comme des choses inanimées et indifférentes, qui ne lui demandent rien, dont il ne veut rien et qu'il peut

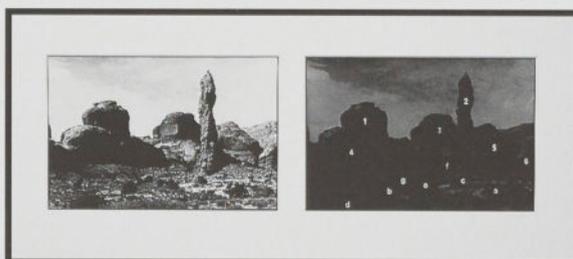
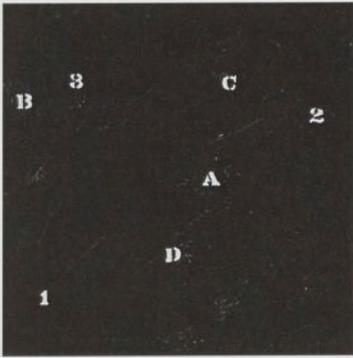


Table de matière II, 1993

donc ignorer. Ou inversement, il humanise les choses inanimées, il fétichise la marchandise pour lui donner quelque valeur d'usage alors qu'elle n'aura jamais plus qu'une valeur d'échange ; il s'identifie à elle, il lui attribue une âme pour mieux oublier la transformation généralisée des êtres en marchandises, il la transfigure en un signe divin pour mieux nier son insignifiance absolue. Il imagine la ville, avec ses rues, ses façades, ses réclames, ses enseignes et ses vitrines disparates comme un temple antique, ruiné mais toujours ordonné, ou comme une nature complètement désertée mais secrètement organisée, comme une forêt de symboles, un grand texte, incompréhensible mais sensé, pour oublier qu'elle n'est qu'un grand magasin, où s'échangent toutes les choses et les êtres. Il assigne à l'histoire des fins transcendantes alors qu'elle n'est soumise qu'à la nécessité aveugle de l'économie de marché, où s'opposent une foule d'intérêts hétérogènes, qu'aucune « main invisible » ne pourra jamais harmoniser. La ville entière est ainsi transfigurée par le flâneur, elle devient son espace intérieur, son rêve à lui²³. Mais le flâneur peut aussi fuir cette ville qui l'exclut pour aller esthétiser d'autres villes, d'autres cultures, antiques ou exotiques, avec un détachement supplémentaire, comme le ferait un archéologue ou un ethnologue. Ou alors, comme un géologue ou un paléontologue, il peut se réfugier dans la nature, dans une nature déserte de préférence, pour tâcher de retrouver, dans les pierres et les quelques rares végétaux qu'il rencontre, des formes humaines et, sous le désordre apparent des choses, une organisation ou un processus, des fins et du sens, comme s'il s'agissait d'un texte, comme si le paysage était une allégorie et la nature, un récit.

Il ne s'agit pas de savoir si ces finalités que le flâneur croit percevoir dans la nature sont réelles. Elles ne le sont pas, bien sûr. Si certains pensent encore que le jugement téléologique est objectif et que Dieu, l'Esprit, la Nature ou quelque autre volonté agit dans le monde, dans l'histoire, et nous parle, la plupart considèrent que le jugement téléologique est subjectif, au mieux un simple principe régulateur, purement heuristique, souvent utile, mais à jamais indémontrable²⁴. En fait, il s'agit bien plutôt de comprendre ce qui se joue dans la reprise obstinée de cette question intempesive des fins de la nature et de son sens dans le champ esthétique, aujourd'hui. Les œuvres de Charles Gagnon manifestent peut-être moins le désir de trouver dans le monde, dans le monde moderne, quelque fin, quelque sens, que la volonté de faire le deuil de ce désir. Si, dans ces images, le monde paraît un moment narratif ou figuratif, le récit et l'allégorie restent finalement incompréhensibles et le monde redevient vite ce qu'il a toujours été : désordonné, irrémédiablement. Pour ceux qui espèrent encore, le monde ainsi est une *ruine*, qui suscite bien de la mélancolie, un *spleen*. Mais pour ceux qui n'attendent rien, le monde est un *bric-à-brac*, souvent monotone, mais parfois d'une beauté sublime. L'œuvre de Charles Gagnon nous apprend à l'admirer. Et c'est ainsi qu'on peut être « un poète lyrique à l'apogée du capitalisme²⁵ ».

Olivier Asselin



Au sujet de l'univers / About the Universe, 1994-1995

1. Le texte qui suit développe certaines intuitions formulées une première fois dans « Le flâneur et l'allégorie. Fragments sur les photographies de Charles Gagnon », *The Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. XX, 1 & 2, 1999, p.182-203. Je me permets de renvoyer aussi au texte inaugural et incomparable de Philip Fry, publié à l'occasion de la première grande rétrospective (1956-1976) de l'œuvre de Charles Gagnon – « Foundations: Notes on the Works of Charles Gagnon », in Philip Fry, *Charles Gagnon*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1978, p. 23-125 – dont les analyses sont exemplaires.
2. Les photographies prises au même moment et au même endroit le confirment, qui ressemblent étrangement aux peintures : elles présentent aussi des murs écaillés, des affiches déchirées, des sites délabrés, des poubelles, qui portent de mystérieuses inscriptions à demi effacées et surtout les marques du passage du temps. Pour tout ce qui concerne l'œuvre photographique de Gagnon, je me permets de renvoyer au catalogue de l'exposition rétrospective organisée par le Musée du Québec, *Charles Gagnon. Observations* (Québec, Musée du Québec, 1998) et au texte de l'historienne de l'art Penny Cousineau, qui, entre autres, situe historiquement l'œuvre photographique de Gagnon par rapport à la photographie documentaire sociale et à la photographie formaliste.
3. Cf. Georg Simmel, *Les grandes villes et la vie de l'esprit* (1903), traduit par Pierre Aron, cité dans *L'urbanisme, utopies et réalités*, sous la dir. de Françoise Choay, Paris, Seuil, 1965.
4. Cf. en particulier Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », in *Essais 2. 1935-1940*, traduits par Maurice de Gandillac, Paris, Denoël / Gonthier, 1971-1983, p. 107, 120.
5. Georg Simmel, *op.cit.*, p. 411.
6. *Ibid.*, p. 415.
7. Cf. Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, traduction de A. Philonenko, Paris, Vrin, 1979, p. 192. Pour Kant, les activités du sujet sont variées : il sent et il pense, il perçoit, il conçoit et il raisonne. Il possède plusieurs facultés et procède ainsi à plusieurs types de synthèses – certaines sont plutôt sensibles, d'autres plus intellectuelles – à partir de la matière brute et désordonnée que lui livrent les différents sens. *La sensibilité* informe cette matière, en lui donnant la forme d'une figure et d'une étendue, en l'inscrivant dans les formes de l'espace et du temps, pour constituer ainsi ce que Kant appelle des *intuitions* (disons, pour aller vite, des sensations). *L'imagination* synthétise – par « compréhension », « appréhension » et « reproduction » – et schématise ces intuitions : elle les « prend » ensemble, simultanément, ou les unes après les autres, successivement, elle reproduit les précédentes à mesure qu'elle arrive aux suivantes, elle y retrouve un schéma général, tout cela pour les préparer davantage avant de les soumettre à l'entendement. L'*entendement* subsume ces intuitions sous des *concepts*, puis synthétise ces concepts entre eux (un sujet et un prédicat par exemple), pour produire ce que Kant appelle des *jugements*, qui généralement se formulent par l'intermédiaire du langage. Enfin, la *raison*, qui n'est pas exactement une faculté mais plutôt un autre usage de l'entendement, tente de faire la synthèse générale de ces concepts et de ces jugements pour produire des concepts ou des jugements d'un autre ordre, si généraux qu'il portent au delà de toute expérience possible, sur le sens et les fins de la nature, par exemple.
8. Pour Gagnon, *Painting for a Funeral Parlor* (1962) représente en effet un homme couché nu dans son cercueil, qui pense encore aux seins de sa mère.
9. Par comparaison avec les peintures qui précèdent, *August 17th p.m.* (1962) peut paraître plus purement abstraite. De toute évidence, elle n'est pas clairement un texte, ni un paysage. Il est sans doute possible de lire dans ces quelques traits noirs, tout en haut, une flèche qui nous indique le sens du tableau, la limite supérieure du cadre ou quelque chose au-delà, ou dans la structure même du tableau, une articulation linguistique, comme une enseigne. Il est possible, aussi, de voir, dans la palette même de l'œuvre, un souvenir du paysage, dans ce grand champ bleu, en haut à gauche, une partie du ciel, ou dans ce carré vert, au centre, une pelouse. Mais les inscriptions ici se font rares et la nature, discrète. Par contre, même s'il est traité à la manière expressionniste abstraite, le tableau est ici encore largement structuré, autour d'une sorte de colonne cette fois, soigneusement placée en plein centre, parallèlement aux bords du cadre, dont elle se fait comme l'écho. Cette colonne est elle-même constituée de quatre carrés, de couleurs différentes, mais de mêmes proportions. Elle évoque bien sûr quelque *boîte* à compartiments (appuyée ou accrochée au mur) ou encore quelque architecture, une enfilade de pièces ou de maisons attachées, dont le tableau serait ainsi comme un *plan* (une image vue de haut). Mais cette structure a bien aussi quelque chose d'anthropomorphe : par sa verticalité et son orientation (un haut et un bas sont clairement distingués), son articulation (elle est faite de parties, comme d'une tête, d'un thorax, d'un bassin, de jambes), son intériorité (elle est close), son autonomie relative par rapport au fond ou au site où elle paraît (cette forme est nomade) et, bien sûr, par ses couleurs (des couleurs chair, en bas, en haut, et blondes même au sommet), elle peut sembler un corps, une personne même, qui se tient là, immobile, devant nous, comme le *Gilles* de Watteau. Mais cette personne est soumise à la géométrie, contrainte par une architecture, au point même de s'y identifier. Et l'œuvre est ainsi, tout à la fois, un *portrait*

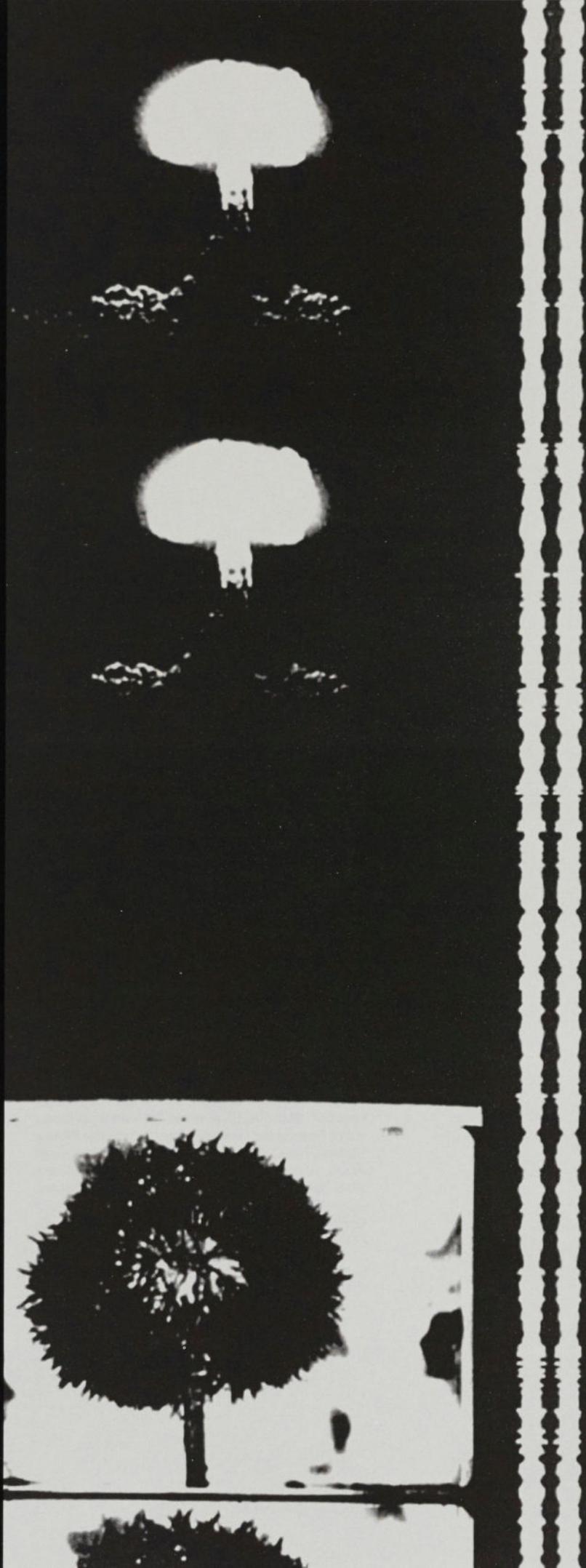
et un *plan*, un *paysage* et un *texte*, mais un *paysage* et un *texte* qui tendent à s'effacer pour se résorber dans une surface plus purement picturale.

10. Dans une autre œuvre—troublante—de cette période, *The Sound* (1966), des empreintes de mains, des mains de l'artiste probablement, apparaissent sur la surface métallique—comme elles étaient apparues peu de temps avant dans une série de pastels : *Space Blind with Stripe* (1965), *Blind Space with Left Hand* (1965), *Double Take* (1965). Le retour, tout à fait exceptionnel, de la figuration dans l'abstraction, de l'empreinte dans la peinture pure, nous oblige peut-être à relire partout ailleurs le geste, non pas tant comme une expression, mais au moins comme la trace d'un corps, et l'abstraction la plus pure comme un portrait et même un autoportrait. Le corps, le corps de l'artiste, le corps d'autrui, est sans doute présent partout dans l'œuvre de Gagnon, mais toujours indirectement, par métonymie ou métaphore.
11. Mais, malgré leur matérialité, ces objets ne sont pas longtemps strictement littéraux, ils prennent vite une dimension métaphorique : la chaîne donne aux tableaux une allure anthropomorphe et offre ainsi une représentation plutôt singulière des relations humaines ; le fil à plomb compare le travail du peintre et celui de l'ingénieur ou de l'architecte, il oppose les instruments de mesure et de calcul à la complexité incalculable, incommensurable et imprévisible, de la surface picturale.
12. Cf. James Gleick, *Chaos*, New York, The Viking Press, 1987.
13. Mais tandis qu'il réalise ces peintures, Gagnon explore d'autres avenues. En 1965, l'artiste est choisi pour concevoir le Pavillon Chrétien de la prochaine exposition universelle qui aura lieu à Montréal en 1967. En préparant la grande installation qu'il réalisera à cette occasion, Gagnon découvre ou redécouvre le potentiel de la photographie et du film. Les travaux réalisés dans ces médiums éminemment figuratifs peuvent sembler diamétralement opposés aux grands paysages abstraits du même moment, mais ils y sont probablement intimement liés, comme l'endroit et l'envers d'un même décor : ils manifestent toute une dimension cachée de l'œuvre. En particulier, les photographies de cette époque sont variées. Certaines peuvent sembler ressortir au genre de la photographie de famille, d'autres à celui de la photographie documentaire sociale, mais bien peu au genre du paysage. La nature y paraît parfois—une forêt ici, la mer là—, mais elle est généralement civilisée et reste à l'arrière-plan. La plupart des images présentent en effet des espaces urbains ou, au moins, sociaux : rues, vitrines, arcades, autoroutes, plages, etc. La figure humaine y est présente, mais elle reste distancée (même dans les photographies plus intimes). Ces images témoignent plutôt d'une certaine aliénation, d'une aliénation des individus par rapport à leur environnement urbain, d'une aliénation des individus entre eux, comme

si l'espace social était divisé, la communauté, dissoute, en une pluralité d'espaces clos et de fors intérieurs, qui se côtoient et se croisent sans jamais communiquer. Les trois films que Gagnon réalise à cette époque révèlent aussi un aspect insoupçonné de l'œuvre. *The Eighth Day / Le Huitième Jour* (1966) est une méditation sur le thème de la violence humaine, réalisée à partir d'images d'archives, photographiques ou filmiques, qui nous montrent et nous remontent certains des événements les plus troublants du siècle—entre autres, les deux grandes guerres, l'Holocauste et Hiroshima—sans autre commentaire que celui que peuvent produire le montage et la bande sonore. Le film est sans doute humaniste—il constitue une condamnation générale de la violence, à laquelle personne, évidemment, ne restera insensible—, mais il témoigne aussi d'une fascination inquiète pour le corps souffrant et la mort. *Le Son d'un espace* (1968) nous montre l'atelier, une toile, les matériaux et les outils qui forment les conditions de production de l'art, puis le peintre lui-même, qui rentre en portant sur son épaule un mystérieux paquet, rappelant les emballages de Magritte et de Christo. À l'aide de deux cordes, il hisse lentement l'objet jusqu'à l'étage de l'atelier pour le déposer ensuite devant un grand tableau inachevé. Le peintre se met alors en tenue de judo, puis déballe, enfin, son paquet, qui se révèle n'être qu'une banale bicyclette. Le peintre enfourche le véhicule et se met à pédaler dans l'atelier, pour tourner autour de son tableau, encore et encore, jusqu'à ce que la pellicule vienne à manquer. Ainsi, le film peut sembler une réflexion allégorique et souvent humoristique sur le travail artistique. Mais il a aussi une dimension religieuse, chrétienne même, qui étonne dans le contexte général de l'œuvre de Gagnon : le peintre portant sa bicyclette se met évidemment à ressembler au Christ portant sa croix et la peinture, à son calvaire, dont il attend peut-être quelque rédemption. Enfin, *Pierre Mercure 1927-1966* (1970) se présente comme un hommage au compositeur. Mais, de Pierre Mercure, le film ne nous dit pas grand-chose : il nous montre une seule séquence, de l'enterrement du compositeur, répétée inlassablement, avec quelques discrètes variations optiques (de couleur, du positif au négatif, etc.) : des porteurs sortent le cercueil de l'église pour le glisser dans un corbillard, le corbillard s'éloigne, le cercueil est descendu dans la fosse avant d'être recouvert de terre. Le film contient ainsi l'une des rares références explicites dans l'œuvre de Gagnon à la société québécoise et à la religion catholique qui y a longtemps dominé. Mais paradoxalement, le film manifeste une pudeur certaine à montrer le corps humain, même vivant, et révèle les liens que pourrait bien entretenir, dans l'œuvre de Gagnon, l'abstraction avec la mort. La structure répétitive du film témoigne à la fois d'une peur du passage du temps et d'une fascination morbide pour le moment de la disparition totale du corps.

14. En effet, à l'occasion de tels spectacles et avec cette exigence de totalité qui la caractérise, la raison conçoit l'Idée sublime de l'infini, l'idée d'un absolument grand ou fort, et elle somme l'imagination de la lui présenter, d'en offrir une intuition sensible. L'imagination peut bien appréhender successivement et progressivement les parties d'un infini – un fragment, puis un autre, etc. –, et contribuer ainsi, par l'intermédiaire d'un concept de l'entendement, d'une mesure, à une évaluation logique ou mathématique de l'infini (par « composition »). Mais, sa progression même lui faisant « perdre d'un côté [en arrière] ce qu'elle gagne de l'autre [en avant] », l'imagination est incapable de comprendre la série entière simultanément, d'en saisir le tout instantanément, en une évaluation ou une synthèse esthétique.
15. À partir de 1971, en même temps qu'il travaille à certains de ses *Marqueurs* et de ses *Espaces-écrans*, Gagnon réalise une série d'impressions, de collages et de boîtes, dans lesquels certains éléments sont introduits qui deviendront importants par la suite : la photographie et même une séquence photographique dans un espace essentiellement pictural (*Millerton*, 1971), une graduation et des échantillons de couleurs (*Aceraceæ*, 1972), une règle de bois (*Lightwork / Afin de percevoir les choses...*, 1972-1976), un néon (*Lightwork / Afin de percevoir les choses...* et dans *Sous-titre: Where Has the Eagle Gone*, 1976), etc. Au même moment, vers 1972, Gagnon reçoit la commande d'une murale pour le nouvel édifice Lester B. Pearson, du ministère des Affaires extérieures à Ottawa. La murale (1972-1975) comprend trois tableaux de tonalités différentes (bleu, rose et jaune, comme trois paysages canadiens), mais pareillement structurés en bandes horizontales, comme les *Espaces-écrans*. Mais la surface est ici entièrement recouverte d'un texte imprimé à l'aide de tampons de caoutchouc trempés dans la peinture (le texte est un collage de fragments tirés des écrits de Pearson et les tampons reproduisent fidèlement les caractères de sa machine à écrire). Notre regard hésite ainsi constamment entre la lecture linéaire de ce texte et la contemplation libre de l'espace pictural plutôt désordonné qui se tient derrière lui.
16. Durant cette période, pendant qu'il peint ses ciels abstraits, Gagnon réalise un grand nombre de photographies essentiellement urbaines. Mais la ville y est maintenant présentée comme un lieu généralement désert – les figures humaines y sont peu nombreuses – et pétrifié – le mouvement y est rare. La ville apparaît ici comme un bric-à-brac, un lieu de rencontres fortuites, entre des objets hétéroclites et des signes incohérents. Mais par le cadrage et le moment choisis, ces assemblages hétérogènes acquièrent ici une étrange cohérence : ils se métamorphosent en des allégories ou en des récits, indéchiffrables et inachevés, incompréhensibles mais signifiants.
17. En fait, cette indécidabilité est inhérente au langage lui-même et, si elle est généralement négligée, elle persiste toujours, même dans l'usage le plus transparent des mots les plus simples. Un mot ou mieux une phrase peut dire son référent de plusieurs manières : elle peut le décrire à l'aide de noms communs, d'adjectifs, de coordonnées spatiales et temporelles, etc. ; elle peut aussi en donner le nom propre (s'il s'agit d'une personne, d'un lieu ou d'un événement baptisé) ; ou encore, elle peut l'indiquer à l'aide de mots déictiques (ou embrayeurs), c'est-à-dire de pronoms personnels, de certains adverbes de lieu ou de temps, etc., comme *je, tu, ici, là, avant, après*, ou de quasi-déictiques, comme les années, les mois, les heures, les secondes ou les mètres, les centimètres, les millimètres, qui relèvent des systèmes de repérage spatial et temporel et permettent de situer le référent dans l'espace et le temps. Mais quelle que soit la nature et la précision des mots qu'elle emploie pour dire son référent, la phrase peut rarement dissiper tout doute : une description, un nom propre, des embrayeurs, aussi particuliers qu'ils soient, peuvent toujours valoir pour plusieurs objets et prêter ainsi à confusion, même dans le cas le plus « évident ». Ainsi, pour dire son référent, une phrase dépend toujours, en dernière instance, d'un indice extralinguistique et contextuel, d'un geste par exemple, qui montre ce que la phrase dit et confirme ainsi qu'elle réfère bien à cette chose-là et à nulle autre. Mais évidemment, cet indice n'est pas lui-même toujours clair : il peut aussi être équivoque et sujet à interprétation. Quoi qu'il en soit, en l'absence d'une telle désignation, la phrase elle-même reste imprécise et son référent incertain – comme c'est le cas ici. Pour une analyse fine de ces tableaux réalisés à la fin des années 80, voir James Campbell, *Parmenidean Puzzles: Paradox and Discovery in the Paintings of Charles Gagnon*, Montréal, Parachute, 1989.
18. Dans les années 80, dans son travail photographique, Gagnon se détourne progressivement de la ville pour s'intéresser davantage au paysage naturel, qui deviendra bientôt, au gré des voyages sans doute, le principal motif de ses photographies. C'est précisément à ce moment que les pratiques picturales et photographiques de Gagnon vont se rencontrer – au sein des mêmes œuvres, hybrides, dans le genre même du paysage.
19. La littérature fait très tôt de la ville un thème privilégié, et pour longtemps. Dans le cas de Paris, la ville moderne par excellence, cette histoire est familière, qui va de Restif de La Bretonne et Mercier au surréalisme et à Fargue en passant par Hugo, Balzac, Nerval, Baudelaire, puis le symbolisme. Dans cette tradition, la ville est souvent représentée comme une seconde nature : un immense organisme dont les fins sont insondables, ou une forêt de symboles indéchiffrables. Le surréalisme est à cet égard particulièrement révélateur. Déjà, bien des textes publiés dans sa mouvance prennent la ville non

- seulement comme décor, mais aussi comme thème et même comme personnage—notamment *Le Paysan de Paris* d'Aragon, *Nadja* et *L'Amour fou* de Breton, *Les Dernières Nuits de Paris* de Soupault—où, souvent, l'espace urbain devient le seul moteur du récit et où la description finit par se substituer à la narration. Mais encore, ces textes surréalistes posent explicitement la question téléologique.
20. Breton définit d'abord la notion comme Engels, à qui, d'ailleurs, il emprunte le terme: le « hasard objectif » est « la rencontre d'une causalité externe et d'une finalité interne ». Cf. André Breton, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, 1937, p. 28.
21. Breton écrit: Ces « rapprochements soudains », ces « pétri-fiantes coïncidences » sont des « faits qui, fussent-ils de l'ordre de la constatation pure, présentent chaque fois toutes les apparences d'un signal, sans qu'on puisse dire au juste de quel signal, qui font qu'en pleine solitude, je me découvre d'inraisemblables complicités, qui me convainquent de mon illusion toutes les fois que je me crois seul à la barre. » Cf. André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1964, p. 19-20.
22. Cf., par exemple: Robert Darnton, *Bohème littéraire et Révolution. Le monde des livres au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1983, p. 7-41, et Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, p. 84-89.
23. Cf., outre les textes déjà cités, Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, Paris, Cerf, 1989, et *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, traduit par Jean Lacoste, Paris, Payot, 1982. Cf. aussi *Walter Benjamin et Paris*, sous la dir. de Heinz Wismann, Colloque international, 27-29 juin 1983, Paris, Cerf, 1986; Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcade Project*, Cambridge (Mass.), The M.I.T. Press, 1989; Rainer Rochlitz, *Le désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Gallimard, 1992; Margaret Cohen, *Profane Illumination: Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*, Berkeley, University of California Press, 1993; Howard Caygill, *Walter Benjamin: The Colour of Experience*, London and New York, Routledge, 1997.
24. La science moderne s'est souvent posé, elle aussi, cette question téléologique. L'extraordinaire organisation de la nature a toujours suscité chez les scientifiques un grand étonnement, que les progrès du savoir n'ont pas réussi à dissiper, bien au contraire. Aujourd'hui, avec le développement de la connaissance, l'organisation de la nature nous paraît plus complexe encore. Pourtant la science contemporaine se pose plus rarement la question des fins de la nature. Si elle est généralement déterministe, elle est rarement téléologique: l'explication requiert toujours l'identification des causes efficientes, mais plus du tout celle des causes finales. La théorie du chaos, par exemple, qui en fin de compte ne croit pas à l'existence du hasard et tente constamment de trouver un ordre sous le désordre apparent de certains phénomènes complexes, n'a jamais recours à la notion de finalité: un mouvement peut être déterminé, ordonné et stable, mais non périodique et, par conséquent, largement imprévisible, sans qu'il soit nécessaire de supposer quelque fin à l'œuvre dans la nature. Tout au plus a-t-on besoin, dans certains cas, des notions d'auto-régulation, d'action réciproque ou de rétroaction. Cf. James Gleick, *Chaos, op.cit.*
25. J'aimerais remercier ici particulièrement Charles Gagnon, pour bien des choses, entre autres pour la confiance qu'il m'a accordée (et que je pense toujours ne pas mériter), pour sa patience et sa grande générosité durant la préparation de ce texte. J'aimerais remercier aussi Gilles Godmer, dont les judicieux commentaires m'ont été bien précieux.



The Eighth Day / Le Huitième Jour, 1966

La présente rétrospective consacrée à Charles Gagnon est l'occasion de voir réunis les trois films expérimentaux de l'artiste: *The Eighth Day/Le Huitième Jour* (1966), *Le Son d'un espace* (1968) et *Pierre Mercure 1927-1966* (1970). Bien que la production cinématographique de Gagnon se résume à une brève parenthèse de quatre ans—on parle bien sûr de films achevés—, ces films, loin d'être mineurs, sont liés intrinsèquement à l'ensemble de son œuvre. Ainsi, les mots « collage », « communion », « fenêtre » ou « fragment », utilisés pour désigner certains tableaux, boîtes et photographies, trouvent également une résonance profonde dans les films de Gagnon, tout en confirmant la cohérence de sa démarche artistique.

THE EIGHTH DAY / LE HUITIÈME JOUR—LE FRAGMENT ACCUMULÉ

Présenté au Pavillon Chrétien à l'occasion d'Expo 67, *The Eighth Day/Le Huitième Jour* est le plus montagiste des films de Gagnon. En cela, il se rattache au genre du film-collage¹. Ce premier film en noir et blanc procède par « montage disjonctif », puisqu'il associe de brefs fragments provenant de sources filmiques diverses. Ainsi trouve-t-on amalgamés dans *The Eighth Day/Le Huitième Jour* des images tournées par Gagnon, mais aussi des films d'actualités et des photographies présentant des images saisissantes de la guerre, des photographies de publicité ainsi que de courts extraits tirés de comédies burlesques américaines datant de l'époque du muet. À ce collage visuel baroque correspond une bande-son proche de la musique électroacoustique. Réalisée par Gagnon, elle est constituée de fragments sonores provenant de sources diverses (dont certains rubans pré-enregistrés de John Cage et Karlheinz Stockhausen), tantôt non retouchés, tantôt manipulés volontairement de façon à en ralentir ou en augmenter la vitesse².

Le film s'ouvre sur un lever de soleil tourné en pixillation³. Ce plan, qui est le plus long du film, semble annoncer une célébration pastorale de la nature. Pourtant, il n'en est rien. Nous voici aussitôt projetés dans des visions de la ville où s'enchaînent rapidement des plans tournés dans des parcs d'attractions, des voitures qui roulent, des feux de circulation, autant d'images suggérant le rythme frénétique, la violence et l'impatience de la vie urbaine. Suivent des images où des voitures entrent en collision, une joute de basket-ball, un combat de boxe, deux abrutis s'assommant l'un l'autre. Le spectacle de la violence auquel nous assistons est celui du divertissement.

Cette succession de plans opère tel un crescendo qui se poursuit avec des images de soldats, de tanks, d'avions et de vaisseaux de guerre au combat. Ici, c'est la violence à laquelle nous souhaitons tous échapper. Images spectaculaires certes, mais offertes comme un bombardement d'informations visuelles et sonores qui s'accumulent jusqu'à saturation, de manière à élever cette violence à

un degré paroxystique frôlant l'insoutenable⁴. Après le choc provoqué par cette première vague de violence, le film montre des images de défilés militaires, quelques chefs d'États (parmi lesquels Hitler et Mussolini) dont les discours politiques sont ironiquement remplacés par un air d'opéra joué en accéléré. Cette trêve n'est cependant que de courte durée, puisque le film repart dans une nouvelle séquence de violence qui culmine avec des plans de cadavres jonchant le sol.

Dans ce premier film, Gagnon démontre une grande maîtrise de l'art du montage. La leçon soviétique (Vertov et Eisenstein en tête) semble avoir été assimilée, et Gagnon tire partie des propriétés rythmiques, graphiques et intellectuelles du montage. *The Eighth Day/Le Huitième Jour* se présente comme un incessant martèlement d'images et de sons. L'éclosion d'une fleur filmée en pixillation trouve sa contrepartie graphique dans la formation d'un champignon atomique. Des cadavres humains sont mis en parallèle avec des carcasses de voitures hors d'usage pour mieux signifier l'indifférence du reste du monde face à de telles atrocités, d'un monde davantage préoccupé par la consommation de biens jetables. En posant un regard pessimiste et critique sur notre humanité dérégulée, Gagnon déroge à l'utopie idéaliste d'Expo 67, mais n'en présente pas moins une œuvre parfaitement maîtrisée et d'une indéniable puissance.

LE SON D'UN ESPACE—LA RECHERCHE DU MOUVEMENT

Tourné en noir et blanc et entièrement muet, *Le Son d'un espace*⁵—qui emprunte son titre à un album de sérigraphies réalisé par Gagnon en 1967, *The Colour of Time, The Sound of Space/ La Couleur du temps, le Son d'un espace*—est le regard méditatif de l'artiste tourné vers sa propre production en tant que cinéaste, peintre, et photographe. Le cinéma devient ici véritable expérience de communion, ce sur quoi insiste particulièrement Gagnon lorsqu'il parle du lien que doit entretenir le spectateur avec son art. Ainsi, la présence du spectateur est sollicitée du début à la fin du film, et le lien qui unit la salle de cinéma à l'univers représenté sur l'écran est indissociable.

De prime abord, le choix du titre peut paraître déroutant. Pourquoi donc titrer un film sans le moindre son *Le Son d'un espace*? C'est ici que la curiosité est immédiatement éveillée, et que le spectateur doit s'adonner à une interprétation plus nuancée d'un tel titre, car l'espace dont il est question est un espace élargi, et qui s'étend bien au delà des limites du cadre et de l'objet filmique tout entier.

Le son de l'espace en question, c'est celui de la salle où a lieu la projection, où le spectateur entend les bruits ambiants et environnants : sa propre respiration, le toussotement d'un autre spectateur, la remarque chuchotée à son oreille par un voisin, le faible grondement du système de ventilation et, idéalement, le bruit du projecteur. À cet égard et à la demande de Gagnon, les premières projections



Le Son d'un espace, 1968

du film se terminent en laissant la lampe du projecteur allumée, tandis que la bobine de celluloid continue à tourner et que la pellicule clapote contre le projecteur et ce, pendant une minute. Le spectateur est ainsi convié à un jeu interactif où il prend part à l'élaboration de la bande-son et réalise ultimement que le cinéma est à la base de la lumière projetée sur un écran.

Le Son d'un espace est constitué de trois séquences distinctes. La première expose en plans rapprochés les différentes composantes d'un atelier d'artiste : les pinceaux et les brosses, les tubes de peinture, une toile vierge, l'armature d'un canevas, l'architecture de l'atelier, etc. Ces plans, qui durent l'espace de quelques secondes, débutent par une ouverture en fondu et se terminent aussitôt par un fondu au noir. Gagnon nous fait sentir le mécanisme de la caméra puisque la manipulation du diaphragme permet l'entrée de la lumière qui révèle progressivement puis fait disparaître les objets représentés. L'artiste instaure également une tension entre mouvement et fixité qui s'applique par ailleurs à l'ensemble du film. Les panoramiques et travellings exécutés par la caméra permettent de balayer l'espace dans tous les sens, bien que les objets montrés soient tous inanimés.

On trouve dans cette séquence d'ouverture quelques références à l'art classique, telle une reproduction photographique du *David* de Michel-Ange. La reproduction du portrait de *Madame Devauçay* par Ingres intrigue davantage. En effet, l'œil droit semble avoir été découpé, et se retrouve isolé quelques plans plus loin. Interprété comme une marque de réflexivité, le regard de madame Devauçay rappelle au spectateur son rôle de « regardant » qui fixe l'écran comme le modèle fixe le peintre au moment où il pose devant lui. Le fait d'isoler la découpe de l'œil droit en plan rapproché renforce cette interprétation, et permet même de proposer des analogies entre l'œil du modèle, l'œil du peintre, celui du spectateur, la lentille de la caméra et celle du projecteur.

La séquence centrale débute par une amorce de film et son habituelle succession de chiffres décroissants que l'on trouve en début de bobine, mais qui d'ordinaire n'est pas visible pour le spectateur de cinéma. Marque d'énonciation du médium filmique parce qu'enfin rendue visible, l'amorce renvoie également à un motif récurrent dans toute l'œuvre de l'artiste : la présence de chiffres. De plus, cette séquence contient un grand nombre de plans qui rappellent, par leur composition et leur iconographie, d'autres œuvres de Gagnon. La présence accentuée de fenêtres et d'armatures de canevas cruciformes renvoie par exemple aux séries photographiques *SX 70*.

Lien entre le monde intérieur et le monde extérieur, la fenêtre est évoquée par le montage alterné qu'utilise abondamment Gagnon dans la séquence centrale. Un homme – il s'agit de Charles Gagnon⁶ – transporte un objet de forme irrégulière recouvert d'un emballage noir au deuxième étage de son atelier. Après s'être vêtu en judoka, il procède lentement, dans une sorte de rituel, au dévoilement du mystérieux objet, que l'on croit tout d'abord être une œuvre d'art. Le montage alterne

alors entre les plans statiques de l'intérieur de l'atelier et ceux des paysages extérieurs où la vélocité des mouvements de caméra tend progressivement à dématérialiser l'espace.

Cette transition de l'intérieur à l'extérieur se manifeste presque toujours lorsque l'homme étire le bras à l'horizontale comme pour désigner le hors-champ, et nous dire qu'au delà des limites de l'atelier et du cadrage photographique existe tout un univers en « mouvement perpétuel ». Ainsi, l'apparition de la bicyclette contenue dans le mystérieux emballage, bien que surprenante, n'en demeure pas moins en parfaite adéquation avec le thème du mouvement exploré dans le film. En plus d'être une référence au concept de « ready made », sa présence nous replonge dans la tradition futuriste développée au début du XX^e siècle.

La séquence finale du film est constituée d'un long plan-séquence statique montrant une vue frontale d'un tableau de très grand format appuyé contre l'un des murs de l'atelier. L'homme, qui a maintenant monté sa bicyclette, passe à intervalles réguliers devant le tableau en traversant le champ de gauche à droite. S'établit alors un remarquable jeu de correspondances entre peinture et cinéma, où tous les éléments constitutifs du plan se répondent mutuellement. Ainsi, les deux larges bandes verticales noires qui bordent les extrémités gauche et droite de la toile blanche évoquent immédiatement l'écran de cinéma. L'homme, quant à lui, traverse le champ de la caméra à dix-neuf reprises, sa trajectoire répétée accentuant l'horizontalité du tableau et de l'écran de cinéma. Par contre, le changement progressif de la posture de son corps, toujours plus redressé sur la bicyclette, souligne subtilement la verticalité des bandes noires.

Film contemplatif, religieux et de nature autobiographique⁷, *Le Son d'un espace* cache derrière son apparent dépouillement un discours d'une grande rigueur sur l'art en général et sur celui de Gagnon en particulier.

PIERRE MERCURE 1927-1966 – L'ABSTRACTION DE LA MORT

Figure marquante de la musique contemporaine canadienne, Pierre Mercure joue un rôle de premier plan dans l'effervescence culturelle qui anime le Québec de la Révolution tranquille. Compositeur doué dont les recherches culminent dans la musique électroacoustique, Mercure montre également une curiosité sans bornes pour l'avant-garde sous toutes ses formes et se lie d'amitié avec plusieurs artistes d'ici et d'ailleurs. C'est à la suite de sa rencontre avec Mercure, qui meurt peu de temps après, que Charles Gagnon réalise *The Eighth Day / Le Huitième Jour*. *Pierre Mercure 1927-1966* est un hommage posthume à l'homme et au compositeur décédé prématurément en France.



Pierre Mercure 1927-1966, 1970

Ce troisième film de Gagnon se rattache étroitement à la tradition dite « structurelle⁸ » du cinéma expérimental nord-américain, caractérisée par un travail soutenu de la forme visant à faire ressortir les qualités intrinsèques du médium filmique. Pour *Pierre Mercure 1927-1966*, Gagnon recourt à plusieurs procédés formels du film structurel, dont la reprise en boucle, la surimpression et, dans une moindre mesure, l'alternance positif/négatif.

La séquence principale, tournée en noir et blanc par Gagnon lors des funérailles de Mercure, montre le cortège funèbre sortant de l'église, le départ du corbillard en direction du cimetière et les premières pelletées de terre déposées sur le cercueil. Ces images sont précédées de courts « plans autonomes » qui, de prime abord, ne semblent pas avoir de lien direct avec les funérailles du compositeur : une voiture qui file sur une route à vive allure et une photo de Marilyn Monroe⁹. Ces plans sont à l'origine de simples tests faits par Gagnon en début de bobine pour s'assurer du bon fonctionnement de la caméra. Le hasard crée cependant de bien troublantes coïncidences, puisque ces quelques fragments visuels sont autant d'indices connotant avec force le caractère tragique et inattendu de la disparition de Mercure, décédé dans un accident de voiture.

Cette courte séquence est répétée onze fois consécutivement. Chaque répétition amène cependant un traitement visuel supplémentaire par le rajout de filtres colorés et de surimpressions réalisées au moyen d'une tireuse optique. Les images des funérailles, d'abord présentées dans un style presque documentaire, subissent des transformations importantes, au point où la figuration s'estompe graduellement, ce qui met en évidence le caractère bidimensionnel de l'écran de cinéma. Ainsi, le film est construit comme une suite de variations sur un même thème où le rituel de la mort prend, après chaque répétition, une dimension toujours plus abstraite. Quant à la dernière présentation de la séquence, elle est dominée par la couleur orange, symbole bouddhique de l'acceptation de la mort.

Le rituel, fondé sur le principe de la répétition d'un geste ou d'une action, est davantage mis en valeur du fait que l'effet de boucle inscrit le film dans un temps qui semble ne plus avoir de fin, d'autant plus que les images des funérailles sont présentées au moyen d'un ralenti très appuyé. C'est ici qu'entre en jeu la notion de durée, essentielle à la structure de ce film. Bien que sa durée soit de 33 minutes 33 secondes – allusion à la vitesse de rotation d'un disque microsillon (33,3 tours à la minute)¹⁰ – le film peut sembler beaucoup plus long qu'il ne l'est véritablement.

La trame sonore incorpore principalement une composition de Pierre Mercure intitulée *Tétrachromie*, de même qu'un très bref extrait de rigodon joué par un violoneux. Elle est entendue une première fois intégralement, puis sous forme de fragments sonores manipulés par Gagnon, fragments qui sont répétés, inversés ou superposés. Suite à sa première présentation, le spectateur, s'il prête une oreille attentive, peut entendre à répétition le petit son percussif produit par le bras de lecture du

tourne-disque arrivé au bout du sillon. Cette « boucle sonore » repousse la musique dans ce qu'elle a de plus minimaliste, de plus pur. Mais elle rappelle métaphoriquement que le compositeur s'est tu, et qu'il ne subsiste que l'ultime pulsation sonore, un dernier souffle avant le passage vers la mort.

TROIS FILMS...

Les films expérimentaux de Charles Gagnon sont le lieu d'expression de recherches visuelles et sonores qui sont autant de prolongements menés parallèlement à sa pratique artistique principale : la photographie dans *The Eighth Day/Le Huitième Jour* et la peinture dans *Le Son d'un espace*, tandis que dans *Pierre Mercure 1927-1966*, Gagnon élargit sa réflexion à la musique.

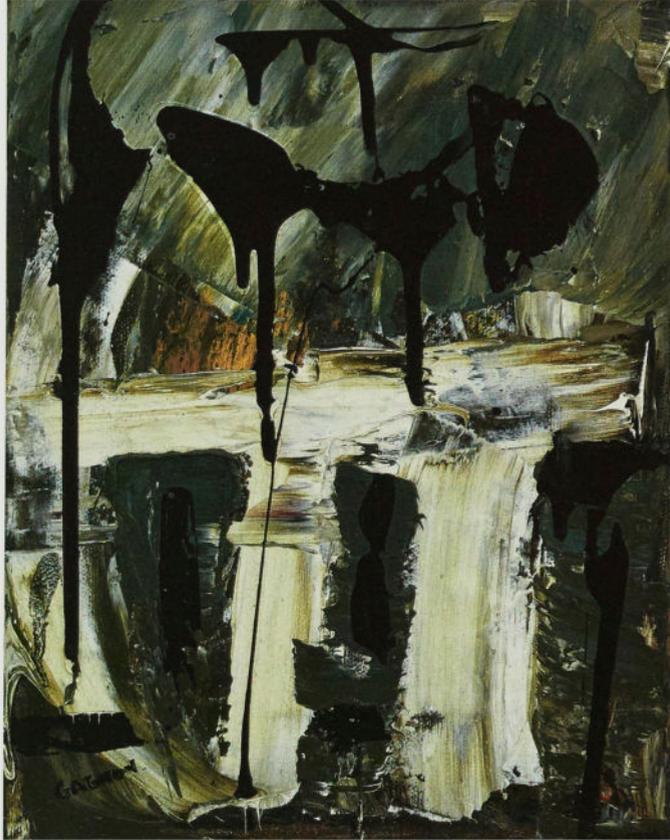
Trois films, c'est peu¹¹ – on le pense à regret – mais c'est aussi beaucoup. Peu, parce que la carrière de Gagnon débute à la fin des années 50. Beaucoup, parce que ces trois films sont réalisés en quatre ans, qu'ils demeurent encore aujourd'hui d'une grande pertinence, et parce qu'en aussi peu que trois films, Gagnon explore les possibilités du médium filmique avec autant de diversité et de bonheur. La démarche formelle pourrait se suffire à elle-même, mais elle se double toujours de réflexions sur les valeurs fondamentales de la vie et de l'art. Et si le « fragment » semble être l'une des clés dans l'analyse de l'œuvre de Gagnon, l'envie de percevoir ses films comme beaucoup perçoivent ceux de Robert Bresson est tentante, puisque chez Gagnon, le fragment vaut aussi le tout.

Louis Goyette

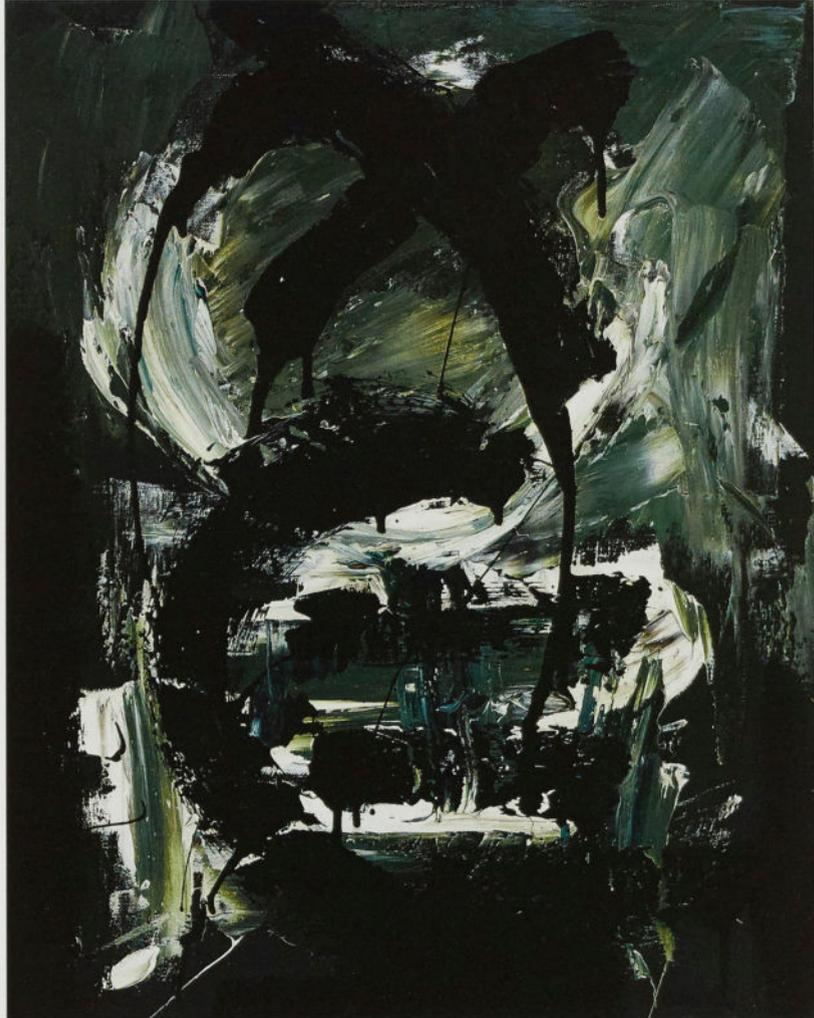
1. Il s'agit d'un genre expérimental misant sur le montage de fragments de films préexistants et/ou de photographies. Aux États-Unis et au Canada, ce sont Bruce Conner et Arthur Lipsett qui ont été les spécialistes de ce genre.
2. Le compositeur canadien Pierre Mercure doit concevoir l'environnement sonore du Pavillon Chrétien, projet cependant sans lendemain suite à son décès accidentel en France.
3. La pixillation est une forme d'animation : des objets et/ou des personnages réels sont filmés image par image ; celles-ci projetées à 24 images/seconde, il en résulte un mouvement accéléré.
4. Dans une entrevue accordée au magazine *artscanada* d'avril 1970, Gagnon confie : « Pendant que je travaillais à ce film, j'ai réalisé que toute la puissance de la violence venait de la nature séquentielle de celle-ci qui fait que la guerre n'arrête jamais, et qu'elle n'est elle-même que prétexte à un autre conflit et à un autre conflit. »
5. Ce deuxième film est réalisé au retour d'un voyage au Japon, à partir d'un scénario très détaillé.
6. C'est l'épouse de Gagnon, Michiko Yajima, qui filme l'artiste à l'œuvre dans la séquence centrale, alors que tous les autres plans sont tournés par Gagnon.
7. Dans le magazine *artscanada* d'avril 1970, Gagnon parle de l'aspect biographique et religieux de son film *Le Son d'un espace*, en mentionnant notamment la bicyclette comme symbole de la croix qu'il porte sur ses épaules. Symbole de matérialisme, elle est aussi la croix de l'homme.
8. C'est P. Adams Sitney qui définit, dans son livre *Visionary Film: The American Avant-Garde 1943-1978*, les fondements du film structurel. Les principaux représentants de cette tradition sont Hollis Frampton, Paul Sharits et George Landow aux États-Unis ; Vincent Grenier, David Rimmer, Michael Snow et Joyce Wieland au Canada.
9. On peut penser que la photographie de Marilyn Monroe a été prise peu de temps avant sa mort, et qu'elle provient de sa dernière séance avec le photographe Bert Stern.
10. Dans « Parcours québécois et canadiens en cinéphonographie », paru dans de la revue *CinémaS* (automne 1992), Réal Larochelle parle de *Pierre Mercure 1927-1966* comme étant « peut-être le seul film-disque à avoir été produit ».
11. De 1969 à 1973, Gagnon entreprend le tournage d'un film intitulé *R-69*, d'après un tableau de l'artiste Yves Gaucher, qui est aussi un ami personnel. Gagnon tourne beaucoup de pellicule mais le film demeure inachevé. Suite au décès de Gaucher, il projette maintenant de le terminer, ce qui en ferait son quatrième et plus récent film.



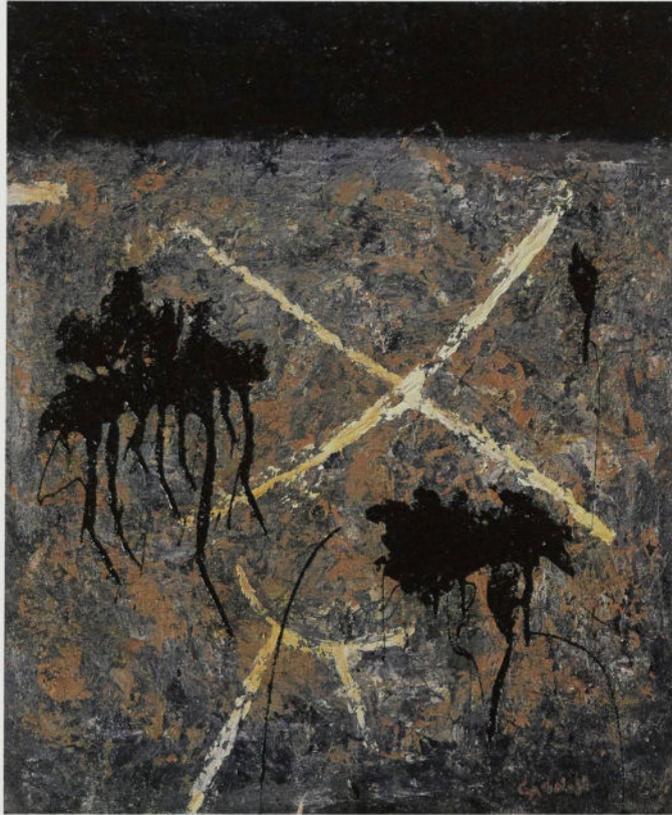
1 Sans titre, 1956



2 Vol nocturne # 1, 1957



3 Vol nocturne # 2, 1957



5 From Within, 1958



7 **Coast, 1958-1959**



10 Oscar, 1959



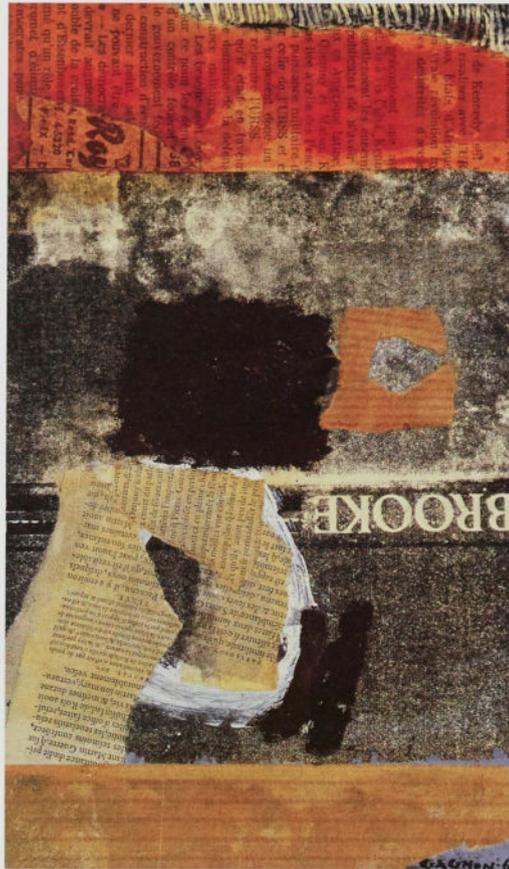
12 Momotaro, 1959



14 Hommage à R. de R., 1960



16 Wall Painting # 1, 1960



18 Collage (Brooke), 1960



19 Landscape, 1960

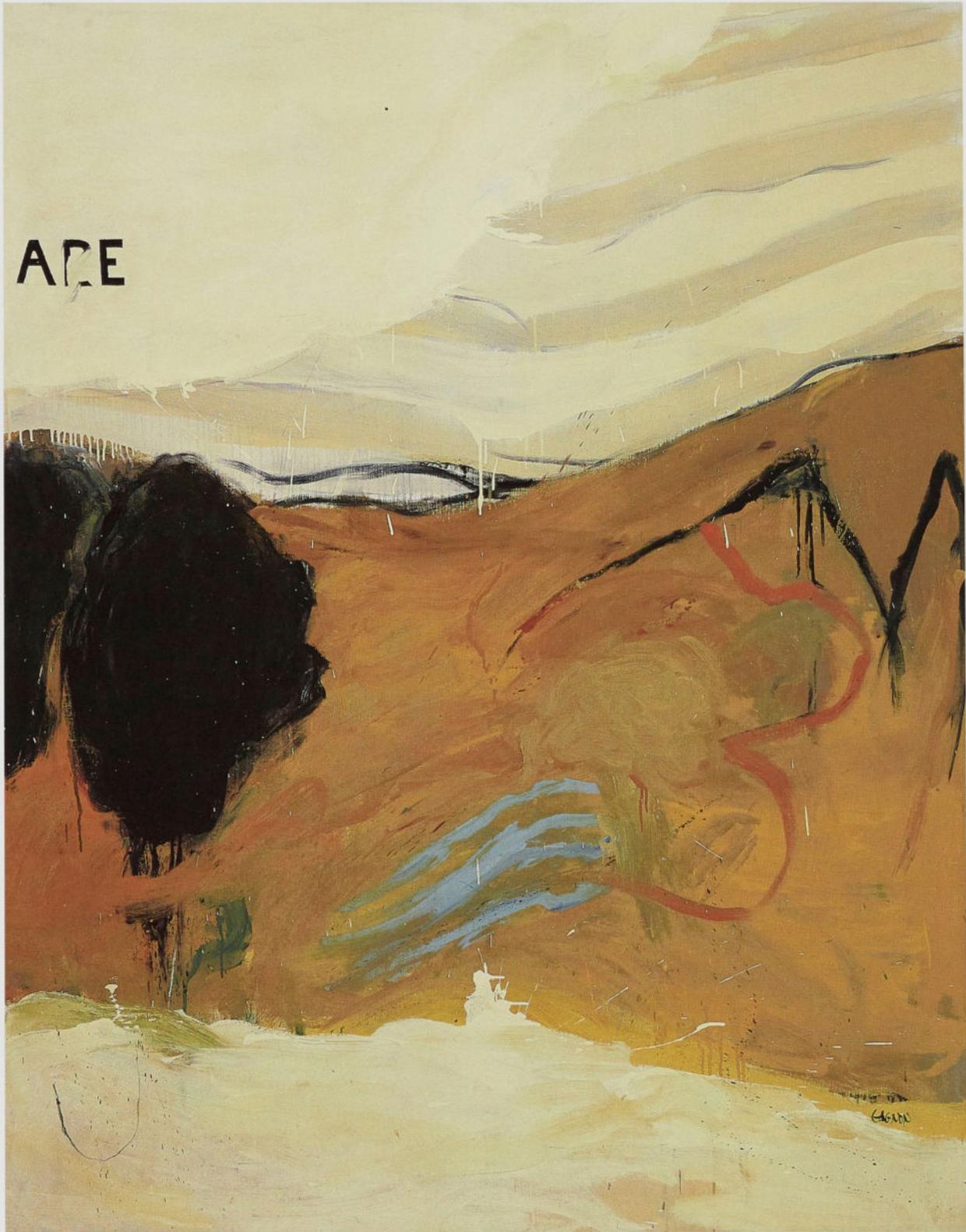




26 July Painting No. 1, 1961



27 Vallée / Valley, 1961



APE



30 Beach (Plage), 1961



31 Double Feature, 1961









33 To Billy the Kid, 1962





36 Box # 4, 1962

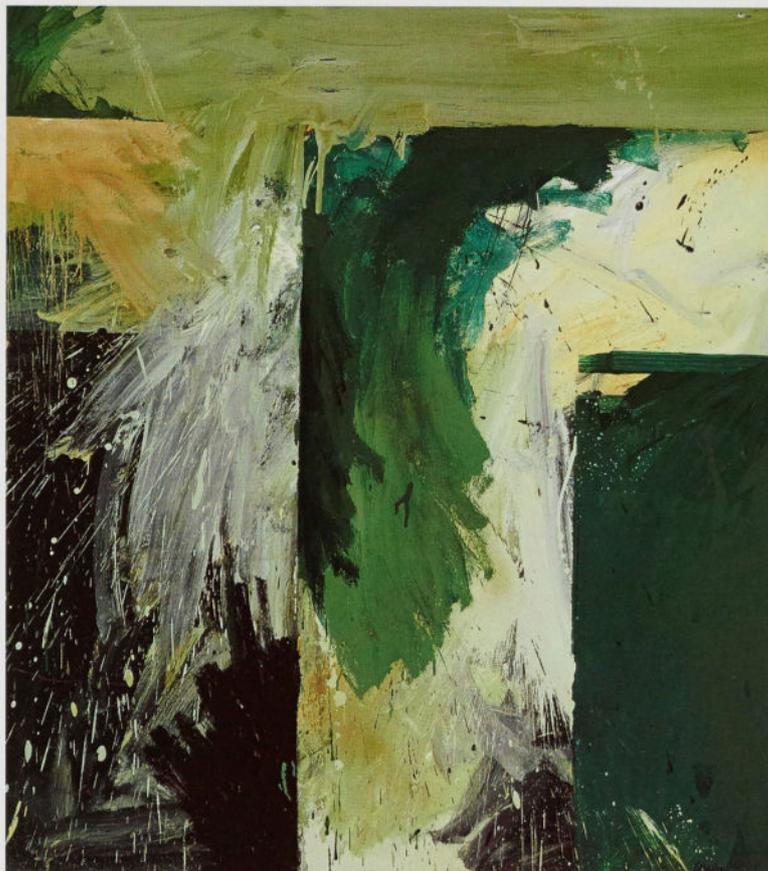


41 August 17th p.m., 1962



40 The Window (Box # 6) / La Fenêtre, 1962





44 The Fourth Day / Le Quatrième Jour, 1963



45 The Sound, 1963

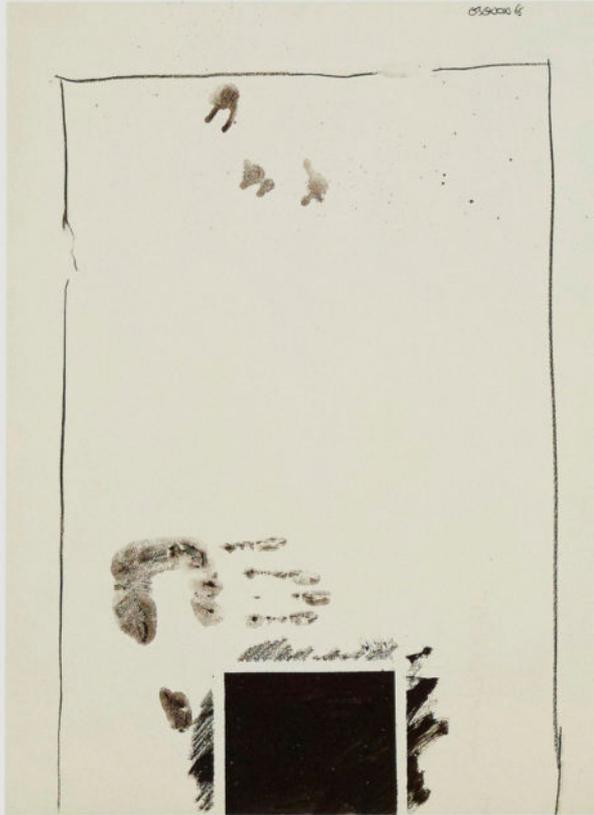


47 Le Huitième Jour II, 1964





49 The Eighth Day No. 3 POS., 1964-1965



51 **Blind Space with Left Hand, 1965**



55 **Blind Space with Space Blind / Green, 1966**



57 Green Fields with Timescreen, 1966



58 **The Sound, 1966**





62 Chained Pairspace / Espaces enchaînés, 1968

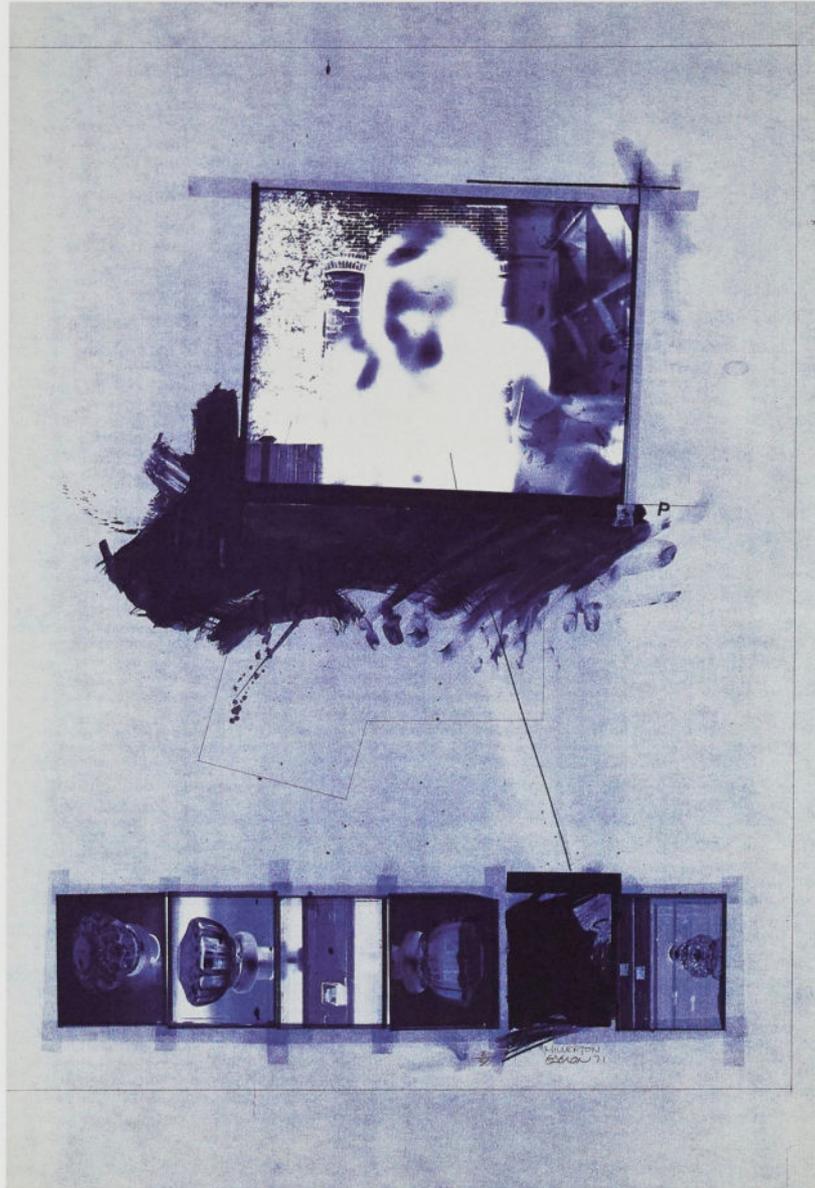




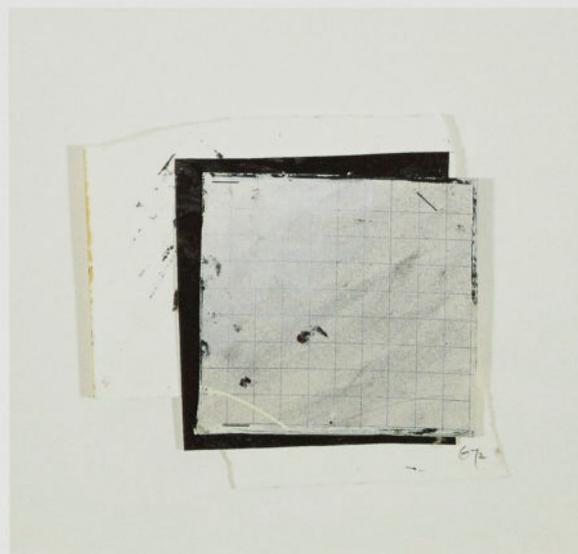
64 Fil à plomb # 2 / Plumbline # 2, 1968







70 Millerton, 1971



73 **Shift/Décalage**, 1972





81 Lightwork/Afin de percevoir les choses..., 1972-1976



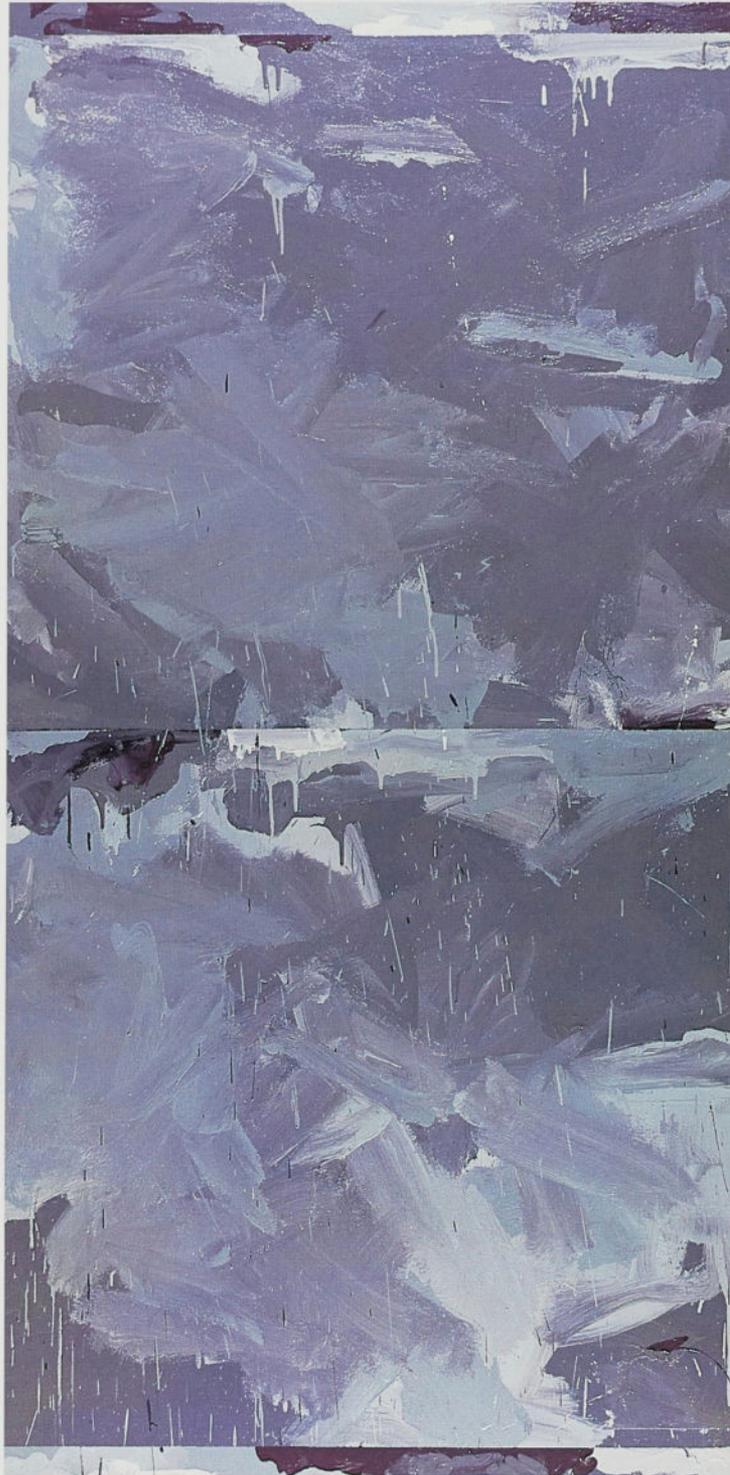


77 Marker # 3 / Marqueur # 3, 1973





82 **Splitscreenspace / Orient / Espace-écran divisé / Orient (# 1), 1975-1976**



85 **Splitscreenspace / Dark / sombre, 1976**



87 **Sous-titre: Where Has the Eagle Gone, 1976**



86 Cassation Dark / sombre, 1976







99 Cassatt / Of a New Day / D'un jour nouveau, 1978-1979



103 Inquisition/Quelles sont les..., 1981



105 Quelles sont les... (# 4), 1981



104 **Quelles sont les... (# 3), 1981**







102 Nul état (PRTHN), 1981



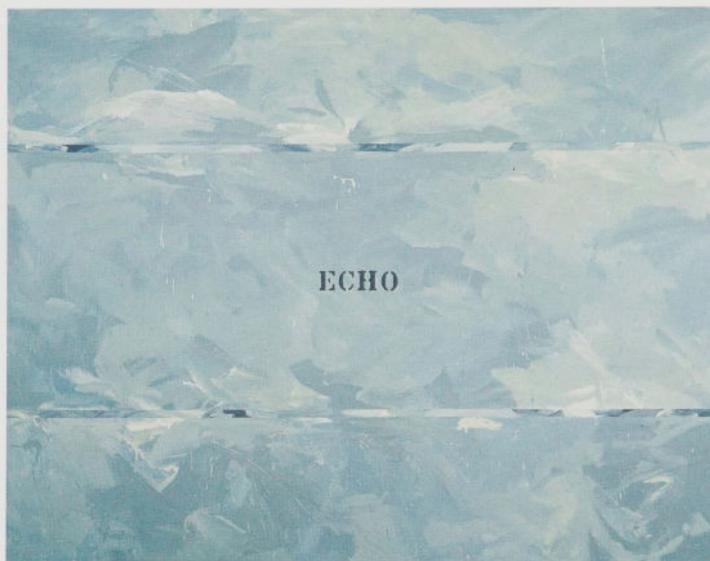
109 **Inquisition** FMRR, 1982



110 Circa, (HB), 1988

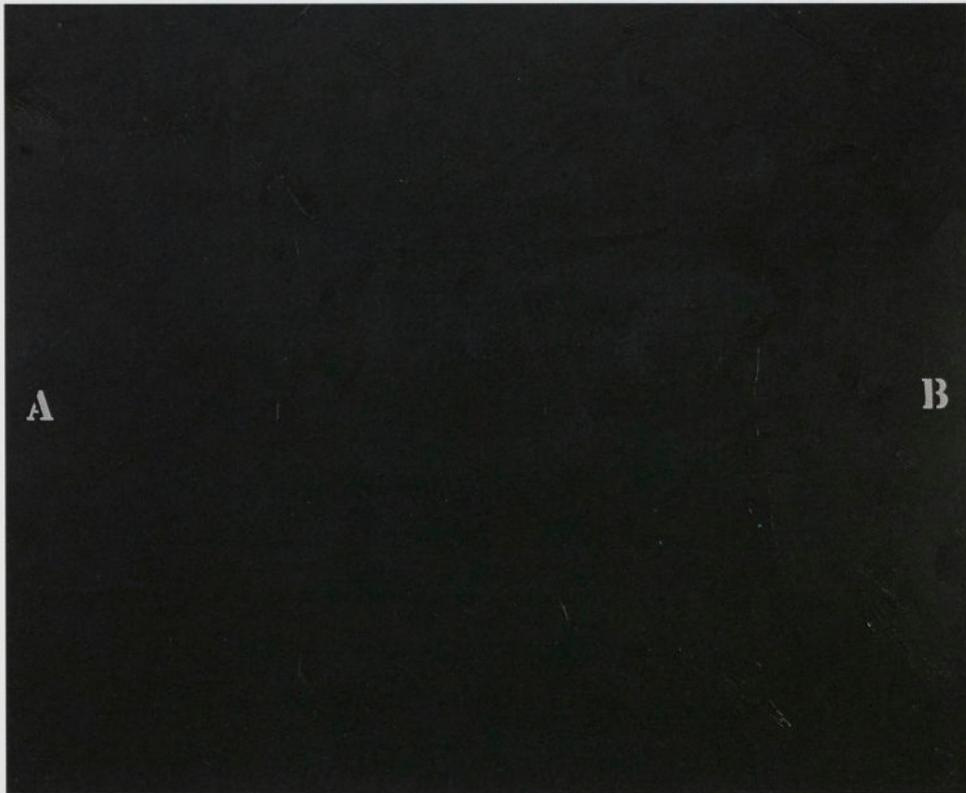


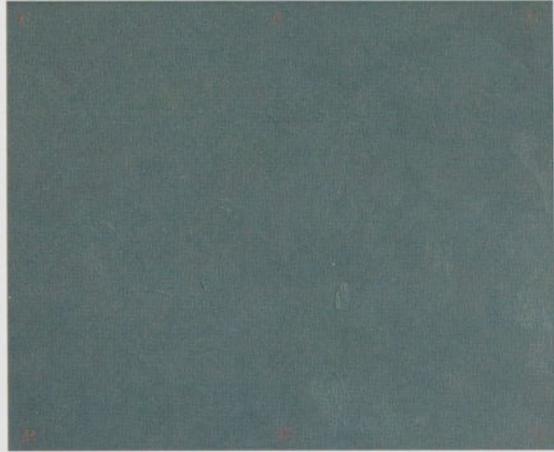
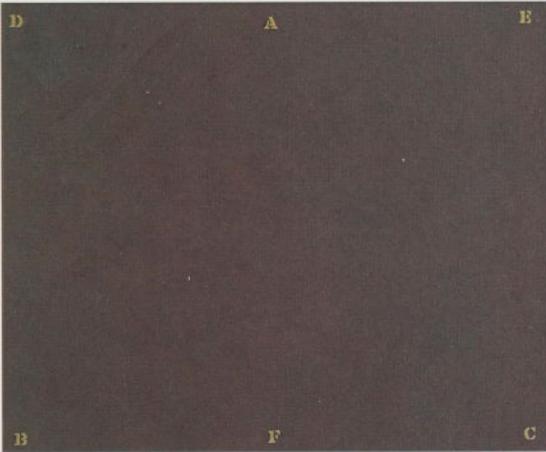
113 Fragment, 1989











118 États et conditions IV A-Lucifer I, 1990-1991

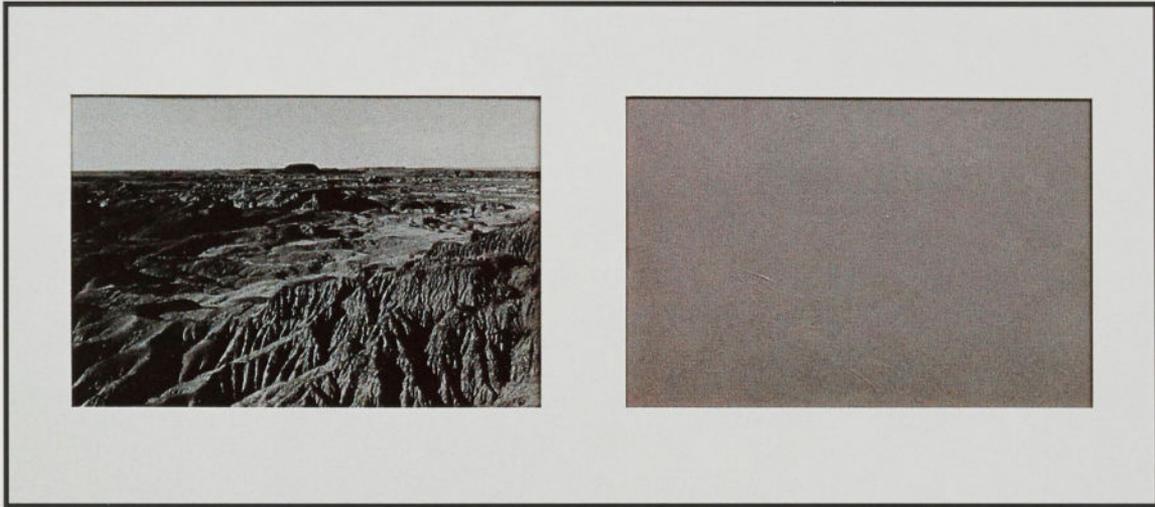
119 États et conditions IV B-Lucifer II, 1990-1991





126 La Création de l'univers (version abrégée) / The Creation of the Universe (Abridged Version), 1993

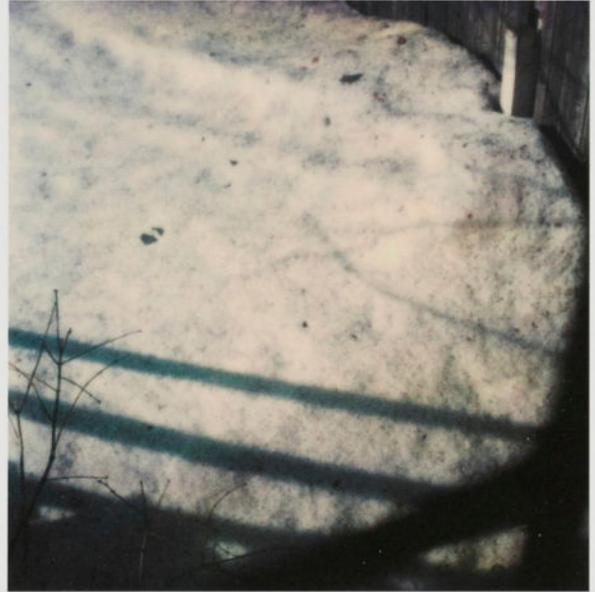




135 Ex Situ I—Painted Desert / Arizona / Of Ground # 4, 1999

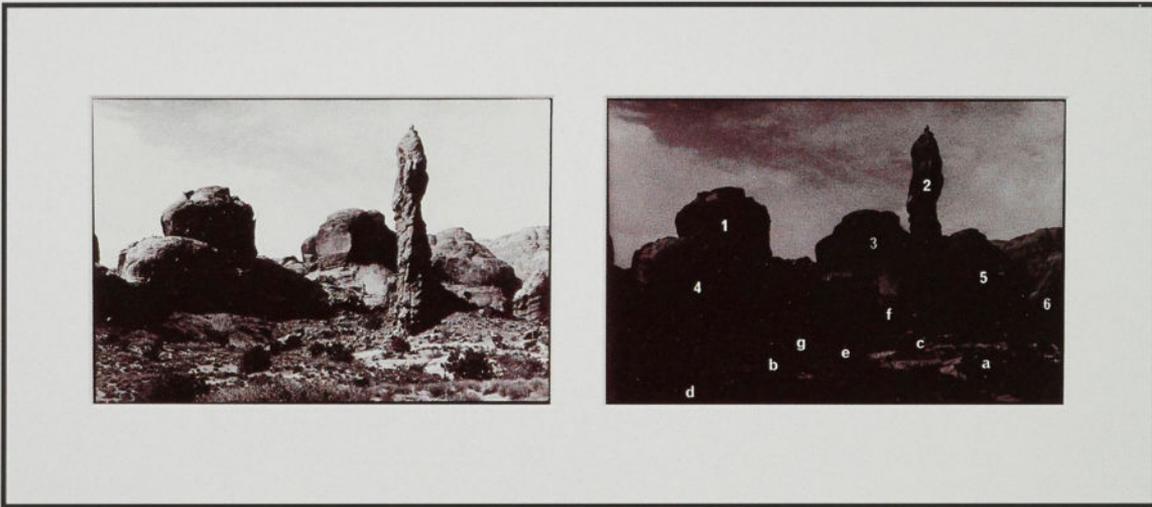


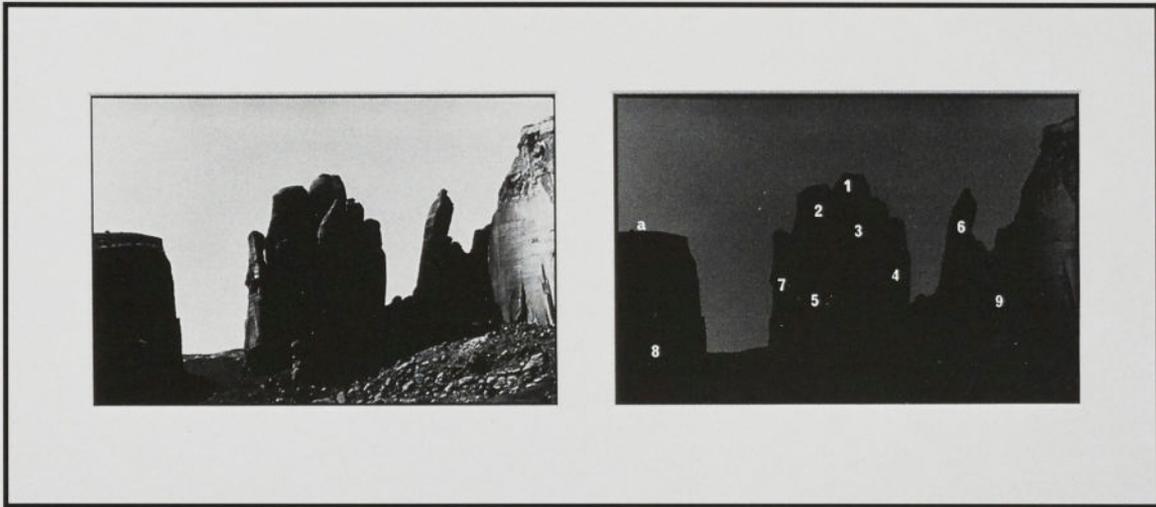


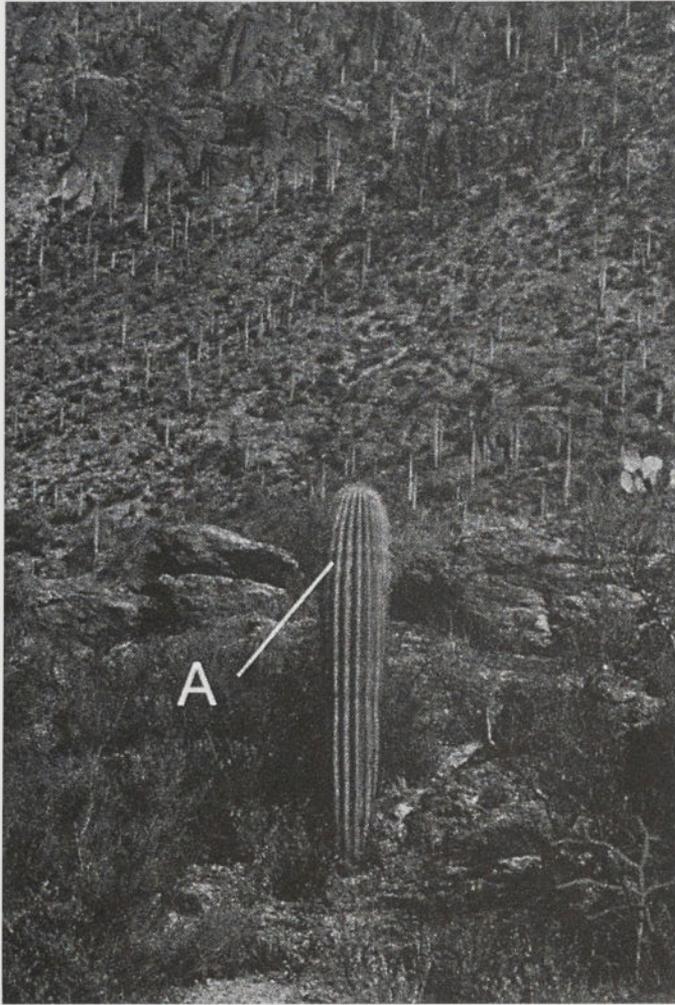














130 Mythe III - Untitled / Monument Valley, Utah, 1998





Monsieur et madame Jean Gagnon à Atlantic City, 1938



Charles Gagnon dans la chambre noire, vers 1949



Jimmy Jones (Henry Wanton Jones), 1954

Ce document rend compte des faits marquants du parcours artistique de Charles Gagnon, en omettant toutefois sa production en design, de même que l'essentiel de ses réalisations d'environnements cinétiques et sonores. Il a été établi à partir de la documentation disponible sur l'ensemble de son œuvre (en particulier, des catalogues des expositions à caractère rétrospectif du Musée des beaux-arts de Montréal, publié en 1978, et du Musée du Québec, en 1998) et à partir de nos récents échanges avec l'artiste. Certaines œuvres citées au fil du texte sont accompagnées de leur numéro de catalogue lorsqu'elles y sont reproduites. L'astérisque (*) signale les expositions itinérantes.

1934 Charles Gagnon naît le 23 mai à Montréal (Québec). Il est le troisième enfant de Jeanne Geoffrion (1898-1983) et de Jean Gagnon (1900-1973), un courtier d'assurances. Lui et ses sœurs aînées, Michèle (1924-) et Louise (1925-), grandissent au sein d'un milieu familial aisé, ouvert à la culture.

1942 Gagnon entre au Collège Stanislas (Montréal) et s'initie, vers 1946, à la peinture et à la photographie.

1948 Il fréquente le Collège Loyola (Montréal) et poursuit ses activités photographiques, fixant sur pellicule des coins de nature, ses amis, les parties de football.

1950 Après des études à l'École supérieure de préparation scientifique (Montréal), Gagnon se résout à faire carrière au bureau de son père mais se sent bientôt aliéné par ce travail qui ne convient aucunement à son tempérament et à ses intérêts. Un ami lui fait découvrir la vitalité du milieu artistique gravitant autour du *Café Carmen*, rue Stanley, à Montréal. Armand Vaillancourt, Lutz Dille et Jimmy Jones, avec lequel il se lie d'amitié, y ont entre autres leur atelier. Robert Roussil, Patrick Landsley, Vittorio (Fiorrucci) et Guy Borremans sont également parmi les artistes rencontrés dans ce secteur d'effervescence culturelle, au début des années 50.

Vers 1952, Gagnon se remet à peindre et développe une véritable passion pour la musique... de jazz, en particulier. Au cours de l'hiver 1954-1955, il découvre l'expressionnisme abstrait (qui connaissait une importante diffusion) et choisit d'étudier l'art à New York, enfin résolu à suivre sa vocation. Issu d'une famille « qui demandait un peu de rationalisation¹... », Gagnon opte pour une formation en design.

Durant son séjour aux États-Unis (1955-1960), il rendra quelques visites sporadiques à sa famille au Québec et en profitera pour voyager, notamment dans le nord-est des États-Unis et dans les provinces maritimes du Canada.



L'atelier rue Madison, New York 1956

1955 Fin mai-début juin, Gagnon s'installe dans la métropole américaine; il s'y trouve dans une conjoncture exceptionnelle qui stimule sa curiosité et l'entraîne rapidement dans une dynamique de production intense. En effet, entre 1950 et 1960, New York connaît une période d'épanouissement artistique très féconde. Les valeurs véhiculées par l'expressionnisme abstrait, devenu symbole de la culture «libérale» américaine, sont déjà remises en question par l'apport novateur d'artistes tels Robert Rauschenberg et Jasper Johns (arts), John Cage (musique et performance), Robert Frank (photographie et cinéma), Merce Cunningham (danse) ou encore Jack Kerouac (littérature), auxquels vont se rallier la jeune génération et les talents les plus hardis de la communauté artistique. Gagnon évoluera dans ce contexte, menant avec rigueur sa formation académique et sa production artistique.

Inscrit à la Parsons School of Design, il suit, en 1956, des cours d'histoire de la peinture le soir avec Paul Brach, à la New York University. L'année suivante, il entre à la New York School of Interior Design, après avoir fréquenté un temps l'Art Students' League et le New York Institute of Photography. Un local exigu situé au sous-sol d'un édifice de la 71^e Rue Est, près de la 2^e Avenue, lui sert d'atelier. Bientôt, la fréquentation des bars jazz, des galeries d'avant-garde (Sidney Janis, Martha Jackson, Betty Parsons, Kootz, Stable, Green) et des grands musées s'intègre à son régime de vie. Il lit les revues *Arts*, *Arts News* et *It is* (à partir de 1958); s'intéresse à la littérature américaine, notamment aux écrits des romanciers John Henry O'Hara et Jack Kerouac, de même qu'aux philosophies orientales – au bouddhisme zen, en particulier. Les collections d'art ancien du Met – plus spécifiquement égyptien, mésopotamien et maya, – le fascinent.

« For the first year, the Metropolitan Museum was my main feeding station. I had always been fascinated by past cultures, not Roman or Greek, but Egyptian and Sumerian, as these seemed more removed and more serious (...) In the case of Egyptian art, not only were there objects to look at, but spaces to step into, and portals to step through. The sometimes unintelligible and sometimes illegible hieroglyphics and the multitudes of scratches and signs of wear with all their implied mysteries, soon found their way into paintings where they were translated into personal symbols. In a sense, my work of that period, including that of the very early sixties, dealt with culture, rather than nature². »

1958 En janvier, Gagnon présente un tableau intitulé *Bouvines* dans le cadre de l'exposition nationale *Art: USA: 58*, tenue au Madison Square Garden de New York. Adolf Gottlieb se trouvait, entre autres, parmi les membres du jury de sélection.

Frayant occasionnellement avec les résidents de l'International House (New York), il expose, en avril, deux huiles (*D'après un poème d'Aurélien Dallaire «Je t'aime»*, et *The Signs Conquer*) et une sculpture en acier, cuivre et bronze (*Prototype of the Elite*) lors du *Festival of the Arts*; et il réalise,



Mur, New York 1959

quelques mois plus tard, les décors du ballet *Chout ou le Bouffon*, une œuvre de Prokofiev créée en 1920 pour Diaghilev, et dont la présentation aura lieu en décembre 1958.

En octobre, il est représenté par une huile (*Disparition du troisième*) à l'exposition d'ouverture de la Galerie Artek (Montréal) – un établissement que dirige Michel Lortie, ancien camarade de classe au Collège Stanislas et fils d'importants collectionneurs d'œuvres de Borduas et des automatistes. Présent au vernissage, Gagnon fait la connaissance de Claude Tousignant et de Guido Molinari. Mis à part leur travail, la sélection comporte des pièces (entre autres) de Paul-Émile Borduas, Jean-Paul Riopelle, Alfred Pellan, Fernand Leduc, Rita Letendre, Charles Daudelin, Paul V. Beaulieu, Jean Dallaire, Suzanne Meloche, Denis Juneau, Fernand Toupin et Louis Belzile.

Au cours de l'année, Gagnon rencontre sa future épouse, Michiko Yajima, étudiante à la New York School of Interior Design.

1959 En février-mars, il expose à la Galerie Artek une sélection de tableaux récents, tel *Résurrection d'un idéal perdu* (cat. n° 6), en compagnie de Suzanne Meloche, une artiste liée au groupe automatiste qui présente une série de gouaches noires. Ces œuvres sont reçues avec intérêt par les chroniqueurs. Certains sont séduits par la « simplicité », la « poétique » et « l'orientalisme » des toiles de Gagnon³, d'autres signalent le « beau sens de la couleur » et le métier « déjà rigoureux » du jeune artiste⁴. Rodolphe de Repentigny – à qui Gagnon dédiera une œuvre peu après sa mort survenue accidentellement dans les Rocheuses plus tard dans l'année (*Hommage à R. de R.*, cat. n° 14) – reconnaît pour sa part « que l'on ne travaille pas à New York pendant des années sans en subir l'influence », mais s'empresse de saluer l'intensité et la « vive curiosité » du peintre « qui lui fait associer, avec une audace d'explorateur, les éléments les plus diversifiés⁵ ».



Charles et Michiko, 1959

Diplômé de la New York School of Interior Design, où il remporte le « Design Award » de l'année, Gagnon obtient quelques contrats comme travailleur autonome avant d'être embauché par Harvey Propper (New York), un designer et manufacturier de meubles de qui il sera l'assistant pendant un an.

Au hasard de ses visites de galeries, il assiste avec étonnement à ses premiers happenings. Le film *Pull My Daisy* d'Alfred Leslie et Robert Frank le bouleverse.

1960 Gagnon revient à Montréal à la mi-avril avec l'intention, entre autres, de se marier et pour approfondir sa démarche artistique. Il ne tarde pas à s'introduire sur la scène montréalaise de l'art et se découvre des « affinités sélectives » avec les artistes représentés par la Galerie Denyse Delrue, en particulier avec Jean McEwen et Paterson Ewen.

En juin, il épouse Michiko Yajima. La salle à manger de leur appartement (2055, rue Lincoln) se transforme au besoin en atelier. Ce nouvel espace, avec son éclairage naturel, aura sous peu une incidence sur sa production picturale.

Gagnon réalise ses premiers « paysages » et aborde une série de « paysages-collages ».

Dès la mi-octobre, la Galerie Denyse Delrue lui consacre une première exposition particulière où il présente des tableaux de la période new-yorkaise, du groupe des *Tables / Tablettes*, entre autres.

En novembre, il prend part aux expositions *La Jeune Peinture*, au Foyer de l'île Sainte-Hélène (Montréal) et *La Peinture non-figurative à Montréal [Non-Figuratifs d'aujourd'hui]*, à la galerie de l'Étable du Musée des beaux-arts de Montréal; laquelle rassemble les travaux d'une vingtaine d'exposants, dont Tobie Steinhouse, Jean McEwen, Marcelle Ferron, Edmund Alleyn, Suzanne Meloche, Gérard Tremblay, Jacques Hurtubise et Jean-Paul Mousseau.

En décembre, son travail fait partie des « coups de foudre » de l'écrivain et critique d'art français Jean Cathelin, qui déclare, lors de sa conférence au Musée des beaux-arts de Montréal, le 12 du mois, que l'avenir de l'école de Montréal réside dans la contribution de talents émergents comme McEwen, Steinhouse et Gagnon⁶.

Au cours de l'année, il est représenté dans deux autres expositions de groupes : *Montreal Painters*, à l'Université Bishop's (Lennoxville, QC); et *Les Peintres de la galerie – Œuvres de petit format*, à la Galerie Denyse Delrue.

1961 Naissance de Monika Gagnon, en mars.

Mi-mai, Gagnon participe à la *Quatrième Exposition biennale d'art canadien 1961**, un événement organisé et mis en circulation par la Galerie nationale du Canada (aujourd'hui Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa). Son tableau *Landscape* est du nombre des dix-sept œuvres acquises par la Galerie pour enrichir sa collection permanente.

Fin septembre, Gagnon figure parmi les « jeunes artistes d'avenir » sélectionnés pour représenter l'art canadien à la *Deuxième Biennale de Paris*, une exposition d'envergure présentée au Musée d'art moderne de la Ville de Paris. Guido Molinari, Toni Onley, Kazuo Nakamura, Claude Picher, James McElheron, Pierre Gendron, Yves Gaucher et Richard Lacroix complètent la participation canadienne à cet événement. Le tableau *Beach (Plage)* (cat. n° 30) constitue son envoi.



Galerie Denyse Delrue, 1962

En octobre, une vingtaine de ses « paysages » récents, tels *Vallée/Valley*, *Summer, July Painting No. 1*, *Waterfield No. 1* et *Shooting Gallery* (cat. n^{os} 27, 28, 26, 29, 32), constituent le répertoire de sa seconde exposition particulière à la Galerie Denyse Delrue.

Le mois suivant, il participe à une exposition de groupe organisée par le *Canadian Group of Painters* à la Vancouver Art Gallery.

Au cours de l'année, Gagnon entame une série de boîtes-constructions élaborées à partir d'objets hétéroclites (petites armoires de pharmacie en bois, boîtes de conserve, tubes de dentifrice, rebuts de tapisserie, photographies, assiettes de pique-nique, tubes de peinture, etc.).

1962 Il participe au *79^e Salon annuel du printemps*, un événement organisé par le Musée des beaux-arts de Montréal, de même qu'à l'exposition *La Peinture canadienne moderne : 25 années de peinture au Canada français*, présentée durant l'été à Spolète (Italie) dans le cadre du *5^e Festival des Deux Mondes*. Organisée par la Délégation générale du Québec à Paris, cette importante manifestation regroupe cent quarante œuvres d'une trentaine d'artistes québécois, « allant des tout premiers maîtres comme Borduas et Pellan jusqu'aux représentants de la jeune peinture actuelle ». L'envoi de Gagnon comprend deux huiles, dont *Painting for a Funeral Parlor* (cat. n^o 39), et figure au sein du corpus « Nouvelles recherches »⁷.

En octobre, Gagnon propose un ensemble d'huiles et de collages de formats variés (dont *Monica* cat. n^o 25), à l'occasion de sa troisième exposition particulière à la Galerie Denyse Delrue. Cette présentation est signalée avec enthousiasme dans le périodique *Canadian Art*⁸.

À la même période, trois de ses tableaux figurent à l'exposition *19 Canadian Painters '62** au J. B. Speed Art Museum à Louisville (Kent., États-Unis). Le corpus circule dans deux autres institutions américaines et comprend également des œuvres d'Ulysse Comtois, Rita Letendre, Guido Molinari, Jack Shadbolt, Michael Snow, Tom Gibson, Harold Town et Joyce Wieland, entre autres.

En novembre, Gagnon expose conjointement avec John Fox à la Galerie XII du Musée des beaux-arts de Montréal. En contrepartie des huiles « classiques » et « méditatives » de son partenaire, il propose un choix d'œuvres empreintes d'humour et de fantaisie comprenant cinq de ses plus récentes boîtes-constructions, dont *The Window (Box # 6)/La Fenêtre, Box # 4* et *No Vacancy* (cat. n^{os} 40, 36, 37). Une sculpture inédite montrant les entrailles d'un poste de radio (synthonsisé sur CKAC!) et une sélection de tableaux (tel *Suburb*) complètent son envoi. La réception critique est sensible au côté subversif des œuvres de Gagnon.



Monika, Michiko et Erika, vers 1966

Au cours de l'année, Gagnon réalise ses premières « fenêtres », entame la série des *Gap Paintings* et obtient une première bourse du Conseil des Arts du Canada. Son travail pictural révèle des préoccupations esthétiques que l'on retrouve dans celui d'Henry Saxe.

Il participe enfin à l'exposition de groupe *Contemporary Canadian Art**, organisée et mise en circulation en Afrique par la Galerie nationale du Canada. Son envoi contient, entre autres, les tableaux *Momotaro* et *Février/February* (cat. n^{os} 12, 38).

1963 En mars, Gagnon expose à la Galerie Jerrold Morris International (Toronto). La sélection comporte un choix de tableaux provenant, entre autres, de la série des *Gap Paintings*.

Naissance d'Erika Gagnon, en avril.

The Gap (cat. n^o 43) est primé d'une mention honorable au 80^e Salon annuel du printemps du Musée des beaux-arts de Montréal.

Durant l'année, Gagnon participe à plusieurs expositions de groupes : *Contemporary Canadian Painting and Sculpture*, à la Rochester Memorial Art Gallery de l'Université de Rochester (N.Y., États-Unis); *Arte de America y España** présentée dans plusieurs grandes villes européennes (Madrid, Barcelone, Paris, Bruxelles, Londres, Amsterdam, etc.); 5^e *Exposition biennale de la peinture canadienne 1963**, reçue en primeur en Angleterre, au Commonwealth Institute de Londres, avant de poursuivre son itinéraire au Canada; et *Ten Montreal Artists*, à la Galerie d'art Hart House (aujourd'hui Justina & Barnicke Art Gallery) de l'Université de Toronto.

1964 En janvier, Gagnon propose un corpus constitué essentiellement d'huiles, de caséines et de dessins dans le cadre de son exposition particulière à la Galerie Camille Hébert, une institution montréalaise qui le représente depuis 1962. Les tableaux *The Eighth Day/Le Huitième Jour*, *Le Quatrième Jour/The Fourth Day* et *The Sound* (cat. n^{os} 46, 44, 45) sont inclus dans l'accrochage.

Naissance d'Eames Gagnon, en août.

Au cours de l'année, Charles Gagnon participe aux expositions de groupes : 81^e *Salon annuel du printemps*, au Musée des beaux-arts de Montréal; *World's Fair International Exhibition*, à la Washington Square Gallery (New York); et *The Ninth Winnipeg Show*, à la Winnipeg Art Gallery.



Eames



L'atelier dans le Vieux-Montréal

1965 Cette année marque un tournant dans la pratique de Gagnon qui devient résolument pluridisciplinaire, bientôt partagée entre la peinture, la photographie, le cinéma, et même l'environnement cinétique et sonore.

À l'occasion de sa participation à la *Tokyo International Trade Fair* d'avril-mai 1965, Gagnon crée, en collaboration avec James McElheron, une sculpture devant symboliser le « papier », produit dont le Canada vise à stimuler la vente au Japon. Il s'agit d'un mannequin recouvert de papier journal installé dans une cabine de douche bleue, à laquelle il est relié par une chaîne. Également invités à soumettre leurs créations, les artistes Elza Mayhew, Yosef Drenters, Michael Pine, James Boyd, Armand Vaillancourt et Gerald Gladstone ont produit respectivement des œuvres emblématiques de l'aluminium, du blé, du zinc, du soufre, du bois et du nickel.

Le Huitième Jour II (cat. n° 47) est primé d'une mention honorable au 82^e Salon annuel du printemps du Musée des beaux-arts de Montréal.

En mai, Gagnon loue un bâtiment situé au 3 de la rue Saint-Paul Est, dans le Vieux-Montréal, et installe son atelier au 2^e étage, bientôt rejoint par Yves Gaucher qui aménage le sien au 1^{er} et par Jean McEwen qui occupera le 3^e, l'année suivante. Ce voisinage se prolongera durant plusieurs années. Gaucher quittera les lieux en 1975, Gagnon et McEwen, en 1990.

Explorant les possibilités d'une structure de type déductif, il réalise au cours de l'année des dessins au pastel à l'huile comportant des impressions de mains. Cette série découle d'un « accident » récupéré par l'artiste, alors que son jeune fils, à l'équilibre encore incertain, avait fortuitement imprimé la paume de ses mains poussiéreuses sur une toile en cours d'élaboration—qui se trouve aujourd'hui dans la collection de la Banque d'œuvres d'art du Conseil des Arts du Canada (*Gray Field / Champ gris*, 1965-1966). Intéressé par le potentiel interactif de la peinture et par les mécanismes de la perception, Gagnon produira, dans la même foulée, des tableaux intégrant des surfaces d'acier inoxydable et d'aluminium brossés et polis. Il s'agit des œuvres de la série *Espace-écran / Space Blind* (entre autres), dont *Espace-écran gris / Space Blind / Grey* et *The Sound* (cat. nos 54, 58) font partie.

Choisi pour concevoir l'aménagement du Pavillon Chrétien dans le cadre de l'Exposition universelle de Montréal, Gagnon entreprend ce projet d'envergure auquel il consacra l'essentiel de son temps durant deux ans : travaillant en collaboration avec un comité de théologiens, représentants des huit grandes Églises chrétiennes au pays ; effectuant de nombreuses rencontres avec des artistes, des photographes ; examinant les dossiers de l'agence Magnum à New York et ceux de la photothèque du ministère de la Défense à Washington où il sélectionnera la plupart des photographies devant servir son propos ; produisant enfin des trames sonores ainsi qu'un film qu'il intitula *The Eighth*

Day/Le Huitième Jour, d'après le thème même du Pavillon, qui rappelle que la liberté de l'homme est constamment menacée par sa volonté (pulsion ?) de destruction.

Il participe enfin à diverses expositions de groupes: *Sixième Exposition biennale de la peinture canadienne 1965**, inaugurée à la Galerie nationale du Canada; *Primer salon panamericano de pintura*, présenté à Cali (Colombie), dans le cadre du *V^e Festival national de l'art*; et *Artistes de Montréal**, organisée par le Musée d'art contemporain (Montréal).

1966 Fin janvier-début février, Gagnon assiste aux funérailles du compositeur québécois Pierre Mercure (1927-1966), décédé tragiquement dans un accident de voiture en France. Il tourne les scènes d'un film dont il achèvera le montage en 1970.

Du 22 octobre au 4 novembre, il expose, à la Galerie Agnès Lefort (Montréal), une sélection d'œuvres de la série *Espace-écran/Space Blind*, telles *Green Fields with Timescreen* et *The Sound* (cat. n^{os} 57, 58).

En cours d'année, il exécute ses premiers tableaux blanc et noir (série *Probe/Enquête*) et participe à l'exposition de groupe *Les Peintres de Montréal*, à la Galerie de l'Étable du Musée des beaux-arts de Montréal.

1967 Gagnon entreprend en janvier l'aménagement du Pavillon Chrétien où sera présenté son film *The Eighth Day/Le Huitième Jour* (1966). À la fois documentaire et personnel, ce court métrage décrit, en un vaste collage, la triste condition de l'être humain tourmenté par des guerres incessantes et victime de leur cruauté. Largement diffusé dans le sud de la Californie, ce film qui, pour certains, aura eu un impact direct sur le mouvement d'opposition à la guerre du Viêt-nam, remportera le grand prix du *Survival Fair Festival* de Los Angeles en 1970. Quant au Pavillon, s'il est très controversé dès son ouverture, il suscite néanmoins d'élogieux commentaires et obtient l'un des prix décernés par le magazine *Popular Photography* pour le traitement exceptionnel réservé à la photographie dans le cadre de l'Exposition universelle de 1967.

Vers avril ou mai, Gagnon réalise huit sérigraphies qui seront rassemblées l'année suivante pour former l'album *The Colour of Time, The Sound of Space/La Couleur du temps, le Son d'un espace* (1967) (cat. n^o 60). Présenté en primeur à la Galerie Godard-Lefort (Montréal) l'hiver suivant, ce tirage « aux qualités plasticiennes » (excluant toutefois l'emploi de couleurs pures) et à « l'organisation séquentielle⁹ » est unique dans la production de Gagnon.



Le compositeur Toru Takemitsu sur le Mont-Royal, 1967

Durant l'été, Gagnon voyage avec sa famille au Japon et fait notamment la connaissance du photographe Hiroshi Hamaya ainsi que du compositeur Toru Takemitsu auquel il dédiera *November Steps/Étapes de novembre* (cat. n° 61), un tableau dont le titre fait allusion à une pièce musicale du maître et devant lequel seront tournées les séquences de son second film, *Le Son d'un espace*.

En septembre, Gagnon se joint au corps professoral du département de «Communication Arts» de l'Université Loyola (aujourd'hui Concordia), où il enseigne d'abord la pratique cinématographique puis la photographie. Il cessera en 1975.



Monika devant *Espaces enchaînés*, Galerie Godard-Lefort

En novembre, Gagnon entreprend le tournage du film *Le Son d'un espace* (1968), secondé par son épouse. Essentiellement autobiographique, ce film lent et silencieux décrit, dans une atmosphère de rituel, l'expérience existentielle de l'artiste par rapport à son engagement. L'univers religieux et contemplatif de l'œuvre fait contrepois au monde de souffrance et de conflits généralisés évoqué dans *The Eighth Day/Le Huitième Jour*.

Gagnon participe enfin aux principales expositions de groupes organisées à l'occasion du Centenaire de la Confédération canadienne et de l'Exposition universelle de Montréal.

1968 Gagnon produit plusieurs grands tableaux (tels *Glory # 1/Gloire #1*, *Gloire # 2* et *Space Blind/Dark/Espace-écran/sombre*, cat. nos 65, 66, 63), de même que des huiles comportant divers objets, tels une chaînette (*Chained Pairspace/Espaces enchaînés*) ou un fil à plomb (*Fil à plomb/Plumbline*).

Il participe aux expositions de groupes: *Canada Art d'aujourd'hui**, inaugurée au Musée national d'art moderne à Paris, et présentée subséquemment à Rome, Lausanne et Bruxelles; *10 Peintres du Québec: Alleyn, Gagnon, Gaucher, Hurtubise, Lemieux, McEwen, Molinari, Pellan, Riopelle, de Tonnancour**, au Musée d'art contemporain (Montréal) et au Musée du Québec (Québec); *Septième Biennale de la peinture canadienne*, à la Galerie nationale du Canada; et *Canada 101*, présentée au Edinburgh College of Art dans le cadre du 22^e Festival international d'Édimbourg, en Écosse.

1969 Gagnon traverse une période de doute et de questionnements par rapport à sa pratique picturale et produit peu d'œuvres. Il expose néanmoins un tableau, (*Étapes*) *Décembre* (1968-1969), au Musée des beaux-arts de Montréal, lors de l'exposition de groupe *Sondage 69*.

En mars, il prend le relais de Jean McEwen sur les cimaises de la Galerie Godard-Lefort et propose un choix d'œuvres tirées, entre autres, des séries *Probe/Enquête*, *Glory/Gloire*, *Step/Étape* et *Plumbline/Fil à plomb*. Le diptyque *Chained Pairspace/Espaces enchaînés* (cat. n° 62) est également du corpus.

À l'automne, *Le Son d'un espace* est présenté dans le cadre de la *Sixième Biennale de Paris*, au Musée d'art moderne de la Ville de Paris.

En décembre, Gagnon entreprend le tournage d'un quatrième film intitulé *R-69*, d'après un grand tableau rouge d'Yves Gaucher destiné à l'exposition *Grands Formats...* présentée le mois suivant au Musée d'art contemporain (Montréal). Cette œuvre s'inscrit aux antipodes des recherches antérieures de Gaucher autour des notions de « non-espace, de non-physicalité, de non-couleur, etc.¹⁰. » L'initiative de Gagnon vise à documenter un aboutissement pour le moins « déconcertant¹¹ » mais néanmoins révélateur d'une situation à laquelle sont confrontés plusieurs artistes de sa génération (y compris lui-même), face aux limites d'une pratique trop restrictive du formalisme.

1970 Fin janvier–mi-février, Gagnon présente un de ses rares tableaux de 1969 à l'exposition thématique *Grands Formats : treize artistes de Montréal*, au Musée d'art contemporain (Montréal). Au vernissage, il tourne quelques séquences destinées à son projet de film *R-69*. Bientôt rebaptisée (*R-69+*) *Deux ans plus tard*, l'œuvre, dont le pré-montage a une durée approximative de deux heures, traite d'aliénation et reste, à ce jour, inachevée¹².

À l'été, Gagnon collabore à la réalisation du Pavillon Spectrafonta, un environnement son et lumière présenté dans l'ancien Pavillon des Pays-Bas de l'île Sainte-Hélène (Montréal), dans le cadre de l'exposition *Terre des Hommes 70*.

Durant l'année, il effectue quelques voyages, achète et rénove une ferme près du lac Massawippi, dans les Cantons de l'Est (QC), et poursuit sa production photographique.

Il participe aux expositions de groupes : *Peinture québécoise 1948-1970*, au Palais des Arts à Terre des Hommes (Montréal); *Montréal Painters*, à la Rothmans Art Gallery, dans le cadre du *Festival d'été* de Stratford (Ontario); et *Huit Artistes du Canada*, au Musée de Tel-Aviv (Israël), à laquelle participent également Jean-Paul Riopelle, Alex Colville, Guido Molinari, Joyce Wieland, Gershon Iskowitz, John Meredith et Greg Curnoe. L'envoi de Gagnon comporte, entre autres, les tableaux *Probe/Enquête et November Steps/Étapes de novembre*, cat n^{os} 59, 61).

Enfin, son film *Pierre Mercure, 1927-1966* (1970) est présenté au Musée des beaux-arts de Montréal. Il s'agit du film « le plus personnel et le plus intéressant » que Gagnon considère avoir produit. « C'est une espèce d'hommage à Mercure, hommage qui est venu se joindre à ma réalisation de ce qu'était la vie, de ce qu'était la mort ¹³. » L'ouvrage sera présenté en Allemagne au *Festival* de Oberhausen en 1971, dans le cadre d'une rétrospective du cinéma canadien.

1971 Gagnon produit un ensemble de dessins, de collages et de « blueprints », aujourd'hui détruits pour la plupart.

En avril, la Vancouver Art Gallery présente une importante exposition de photographies de Charles Gagnon qui circulera ultérieurement au pays. L'événement est organisé par l'artiste, en collaboration avec la Galerie nationale du Canada. Le corpus regroupe une cinquantaine d'œuvres produites entre 1966 et 1970, et permet pour la première fois au public de cerner les constituants propres au langage photographique de l'artiste.

Ressentant un profond besoin de se ressourcer, Gagnon s'inscrit durant l'été aux ateliers de photographie de Robert Frank à l'Apeiron Work Shop de Millerton (N.Y., États-Unis), où sera produit le multiple *Millerton* (cat. n° 70). S'accommodant difficilement de la promiscuité et de l'atmosphère communautaire de l'endroit, il part finalement quelques jours dans le Connecticut et les États avoisinants (Maine, New Hampshire), et s'investit dans une session intense de photographie. Le fruit de ce travail sera en partie montré aux Galeries de photographies Centaur (aujourd'hui Galerie Optica) à Montréal, en 1972.



Autoportrait, 1973

1972 En janvier, Gagnon expose en compagnie de John Max, Michel Saint-Jean, Gabor Szilasi et Normand Grégoire dans le cadre de l'exposition *Five Montreal Photographers* aux Galeries de photographie Centaur. L'endroit est l'un des rares établissements montréalais, avec Perception (rue Mackay), à soutenir la diffusion de la photographie. L'envoi de Gagnon comprend dix-huit œuvres inédites prises durant son séjour en Nouvelle-Angleterre. L'événement est organisé conjointement par Gagnon et William Ewing, directeur des Galeries (aujourd'hui directeur du Musée de L'Élysée à Lausanne, en Suisse).

Enfin, Gagnon aménage un atelier à la ferme et réalise plusieurs dessins et collages, tels *Collage avec timbre*, *Sans titre*, *Shift/Décalage* et *Aceraceæ* (cat. nos 71, 72, 73, 74).

1973 Gagnon aborde la série des *Markers/ Marqueurs* et produit de nouveaux *Espaces-écrans/ Screenspaces*. Il travaille à Montréal et dans son atelier des Cantons de l'Est.

De la mi-juin à la mi-août, ses trois films sont présentés dans le cadre de *Canada Trajectoires 73*, au Musée d'art moderne de la Ville de Paris.

1974 Gagnon entame, en janvier, la réalisation de *Time-Screen*, *Thought-Space*, un triptyque monumental dédié à la mémoire de Lester B. Pearson (1897-1972), homme d'État canadien et Prix Nobel de la paix. Destinée à l'édifice qui abrite les locaux du ministère des Affaires étrangères du Canada

(Ottawa), cette œuvre, qu'il qualifie lui-même de « télégramme spirituel¹⁴ », comporte des citations, entre autres, de Pearson, Platon, Montaigne et Camus, et s'inscrit dans la filiation des *Espaces-écrans / Screenspaces*. Son dévoilement aura lieu en juin 1975.

Du 20 avril au 8 mai, Gagnon présente des peintures récentes et des estampes de l'album *The Colour of Time, The Sound of Space / La Couleur du temps, le Son d'un espace* dans le cadre de sa première exposition particulière à la galerie Marlborough Godard (Toronto).

Durant l'année, les magazines *Ovo Photo* et *Artscanada* publient respectivement sept et six de ses photos inédites.

Gagnon est enfin représenté dans les expositions de groupes : *Aspects of Canadian Art*, Albright-Knox Art Gallery (Buffalo, N.Y., États-Unis); *Thirteen Artists from Marlborough Godard*, Marlborough Gallery (New York); et *Camerart**, présentée à la Galerie Optica à Montréal et au Centre culturel canadien à Paris.

1975 Gagnon produit les premiers tableaux de la série *Splitscreenspace / Espace-écran divisé*.

Juillet marque le début de son engagement au Département d'arts visuels de l'Université d'Ottawa. Il y enseignera, au fil des ans, la photographie, le cinéma, la vidéo, le son, de même que les techniques mixtes, et quittera ses fonctions en juillet 1996.

Enfin, il participe à l'exposition *Four Quebec Artists*, à la Owens Art Gallery (Sackville, N.-B.) en compagnie de Jean McEwen, Yves Gaucher et Guido Molinari.

1976 Dans le cadre de sa première exposition particulière à la Galerie Yajima (Montréal), un établissement dirigé par son épouse, Gagnon présente, du 13 janvier au 8 février, près d'une vingtaine de photographies datées de 1969 à 1975.

En mars, il rencontre le photographe américain Lee Friedlander qui est de passage à Montréal à l'occasion de son exposition particulière à la Galerie Yajima (9 mars-3 avril). Celui-ci est accompagné d'un ami, le sculpteur Raoul Hague. Des liens d'amitié unissent Friedlander et Gagnon depuis lors.

Au cours de l'année, il fait l'acquisition d'un SX 70 (appareil Polaroid) pour sa production photographique, réalise quelques boîtes-constructions, telles *Sous-titre: Where Has the Eagle Gone et Lightwork / Afin de percevoir les choses...* (cat. n^{os} 87, 81), et entame la série des *Cassations* (d'après le titre d'une pièce de Mozart), dont les œuvres présentent deux espaces indéterminés.

Gagnon participe enfin à de nombreuses expositions de groupes : *5 Photographers* [*Five photographers*], Owens Art Gallery, Mount Allison University (Sackville, N.-B.); *Cent-onze Dessins du Québec**, Musée d'art contemporain (Montréal); *1972-1976 Directions Montréal*, Galerie Véhicule Art (Montréal); *Trois Générations d'art québécois : 1940, 1950, 1960*, Musée d'art contemporain (Montréal); *Destination Europe : Seven Canadian Photographers**, inaugurée à la Galerie Optica (Montréal) et présentée, par la suite, en Angleterre, en Espagne, en Italie et aux Pays-Bas; *Forum 76*, Musée des beaux-arts de Montréal; *Canadian Contemporary Painters**, Harbourfront Gallery (Toronto) de même qu'au Centre culturel canadien à Paris et dans une douzaine d'institutions d'importance en Nouvelle-Zélande et en Australie ainsi qu'en Angleterre; enfin *Œuvres sur papier : June Leaf, Charles Gagnon, Guido Molinari*, à la Galerie Yajima.

1977 Gagnon commence à utiliser un Minox 9 mm (petit appareil de manipulation rapide) dans son travail photographique.

Il est représenté dans diverses expositions de groupes : *The Second Dalhousie Drawing Exhibition*, Dalhousie University Art Gallery (Halifax, N.-É.); *14 Canadians : A Critic's Choice*, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution (Washington, D.C.); *Painting Now XII* Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, (Kingston, Ont.); *Tendances actuelles au Québec*, Musée d'art contemporain (Montréal); *Transparent Things**, The London Art Gallery (London, Ont.).



Musée des beaux-arts de Montréal, 1978

1978 À la mi-mai, Gagnon participe au *Festival de performances*, au Musée des beaux-arts de Montréal. Organisé par Chantal Pontbriand, l'événement présente une vingtaine de performances réalisées par une quarantaine d'artistes, notamment Lily Eng, Suzy Lake, Rae Davis, Raymond Gervais, Tim Clark, Peter Dudar, Eric Fischl/Paul Théberge/Carol Wainio, Max Dean, Louise Guay/Marc Cramer, Vicki Tansey, John Heward, Imre Murayni, The Young Adults et The Canadian Shadow Play. Réunis pour l'occasion, Gagnon et Peter Froehlich proposent une réflexion sur la pluralité des discours et des médias et sur la menace omniprésente d'une confusion babélique où l'homme (l'humanité), finalement, trouve son exutoire dans la mort.

Au cours de l'automne, le Musée des beaux-arts de Montréal présente une exposition majeure des œuvres de Gagnon, laquelle est assortie d'un ouvrage incontournable sur l'ensemble de sa production¹⁵. L'événement circulera par la suite dans quatre autres institutions canadiennes (Galerie nationale du Canada, Vancouver Art Gallery, Art Gallery of Ontario et Winnipeg Art Gallery).

Enfin, Gagnon est représenté dans les expositions de groupes : *Modern Painting in Canada*, à la Edmonton Art Gallery; et *Tendances actuelles au Québec* (volets I-II), au Musée d'art contemporain (Montréal).

1979 Au début du mois de mars, il expose dans le cadre de *Photography in Canada [Huit Photographes canadiens contemporains]*. Présenté au Ryerson Polytechnical Institute à Toronto dans le cadre de la conférence « Le Canada en perspective », l'événement propose également une sélection d'œuvres de Robert Bourdeau, Lynne Cohen, Tom Gibson, David McMillan, Michael Semak et Gabor Szilasi.

On note aussi la participation de Gagnon aux expositions de groupes : *Pasted Paper: A Look at Canadian Collage 1955-1965*, au Agnes Etherington Art Centre ; et *The Banff Purchase: An Exhibition of Photography in Canada**, inaugurée à la Walter Phillips Art Gallery (Banff, Alb.).

1980 En février, Gagnon expose à la Galerie Yajima une sélection de photographies de paysages réalisées au SX 70. Iain Baxter, Benno Friedman, John Pfahl, Gabor Szilasi, Serge Tousignant et Christian Vogt sont également du nombre des exposants.

1981 Gagnon entreprend les séries *Inquisition*, *Nul état...* et *Quelles sont les...*

Mi-juillet, il est le second récipiendaire du Banff Centre School of Fine Arts National Award, une distinction prestigieuse décernée aux personnalités canadiennes qui ont contribué de manière significative à l'avancement de la littérature, des arts visuels et de la scène. Ce prix comprend la médaille Donald Cameron, une bourse en argent et un court séjour en résidence au Banff Centre. Betty Goodwin (1984), Paterson Ewen (1987), Denys Arcand (1991), Michel Tremblay (1992), General Idea (1993) sont parmi les artistes de renom ayant ultérieurement obtenu cette reconnaissance, chacun dans son domaine respectif.

Profitant de son séjour en Alberta, Gagnon produit un ensemble important de photographies. C'est à la suite de ce voyage qu'il envisage de poursuivre sa production dans le désert de l'Arizona. Ces lieux auront un fort impact sur sa sensibilité.

Gagnon participe aux expositions de groupes : *Peinture canadienne du XX^e siècle**, inaugurée au Musée national d'art moderne de Tokyo (Japon); et *Les choix de l'œil: la photographie depuis 1940**, au Musée d'art contemporain (Montréal).

1982 De la mi-mai à la mi-juin, Gagnon expose des tableaux récents issus des séries *Inquisition*, *Nul état...* et *Quelles sont les...* dans le cadre de sa seconde exposition particulière à la Galerie Yajima.

Durant l'été, il participe à *Esthétiques actuelles de la photographie au Québec : onze photographes**, une exposition itinérante organisée par le Musée d'art contemporain (Montréal) et présentée dans un premier temps à l'Ancienne Poste d'Arles (France), dans le cadre des 13^{es} *Rencontres internationales de la photographie*, de même qu'à Bruxelles et dans plusieurs villes du Québec. Des œuvres de Raymonde April, Claire Beaugrand-Champagne, Michel Campeau, Serge Clément, Sorel Cohen, Pierre Gaudard, Normand Grégoire, Gabor Szilasi, Sam Tata et Robert Walker complètent le corpus.

1983 Du 21 avril au 21 mai, Gagnon expose une sélection d'œuvres provenant, entre autres, des séries *Inquisition* et *Nul état...*, à la Equinox Gallery (Vancouver).

Il voyage en Californie au printemps et à l'été. Apparition des premiers « codes » dans ses photographies, produits par le témoin numérique automatique de la caméra sur le négatif.

Gagnon est représenté dans l'exposition de groupe *The Mountain: A Survey of Photography*, au International Center of Photography, à New York.

1984 Voyage et photographie au Japon durant l'été.

Son travail est notamment représenté dans l'exposition de groupe *Responding to Photography: Selected Works from Private Toronto Collections*, à la Art Gallery of Ontario (Toronto).

1985 Gagnon participe aux expositions de groupe : *Selected View: The Longstaffe Collection 1959-1984*, à la Vancouver Art Gallery; et *La Peinture à Montréal: un second regard**, inaugurée à la Memorial University Art Gallery (St. John's, T.-N.) et présentée dans cinq autres institutions dans les provinces maritimes.

1986 Gagnon est du nombre des vingt-deux artistes et auteurs ayant produit, dans le cadre du projet *Some Uncertain Signs*, une œuvre destinée à un vaste panneau électronique situé au centre-ville de Toronto. Organisé par Public Access, l'événement est présenté de février à juillet et regroupe notamment des travaux élaborés autour de la spécificité du médium, du statut de l'art public et de la construction du discours historique. Michael Snow, Les Levine, Mark Lewis, Janine Marchessault, Barbara Kruger, Mary Kelly, Krzysztof Wodiczko figurent, entre autres, parmi les artistes invités à cette occasion. *PRO/CON (PROficiency/CONtradiction)* constitue la contribution de Gagnon à cet événement.



San Francisco, vue de l'hôtel, 1983

De la mi-mars à la mi-avril, son travail est représenté à l'exposition-événement *Le Musée imaginaire de...*, au Centre Saidye Bronfman, à Montréal.

Poursuivant son analyse des schèmes perceptifs, il entreprend, au cours de l'année, une série de tableaux comportant des mots peints au pochoir, tel *Transition / Illusion / Reflex/ction*, une murale installée, en décembre, dans le hall des cinémas Le Faubourg (Cinéplex Odeon), à Montréal.

1987 Les œuvres de Gagnon sont présentées dans diverses expositions de groupes partout au Canada.

1988 De février à mai, le Musée d'art contemporain de Montréal présente *Ewen, Gagnon, Gaucher, Hurtubise, McEwen: à propos d'une peinture des années soixante**. Cette exposition sera de la programmation de l'American Society Art Gallery (New York) en 1989.

En novembre, Gagnon présente une douzaine de tableaux de formats variés comportant des mots (tels *Archetype, Code, Artifact, Cypher*, etc.), à la Galerie Sable-Castelli (Toronto).

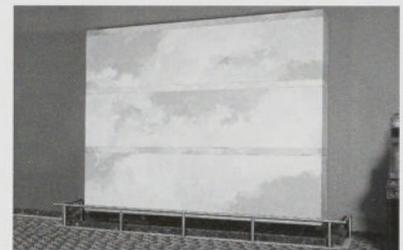
« As words occur to me I write them down [confie-t-il]. If they still have that certain ring after several months, I use them. But I can't pin down exactly why I'm attracted to them [...] The words come before the paintings. They kind of belong together [...] I love ambiguity and contradiction [...] I find it very interesting to set up a structure that contradicts its own rules. There are no answers¹⁶. »

1989 En février et mars, Gagnon voyage en Arizona et prend de nombreuses photographies. Ce séjour lui inspirera, entre autres, les œuvres des séries *Histoire naturelle* et *États et conditions*.

Du 28 octobre au 25 novembre, il expose une sélection de tableaux avec des mots, tels *Écho, Écho n° 2* et *Continuum* (cat. nos 111, 112, 114), lors de sa première exposition particulière à la Galerie René Blouin (Montréal). À cette occasion, la Galerie publie, en collaboration avec les éditions Parachute, l'essai de James D. Campbell, *Parmenidean Puzzles: Paradox and Discovery in the Paintings of Charles Gagnon*.

1990 Gagnon aborde la série *États et conditions*.

1991 Dans les mois qui suivent sa seconde exposition particulière à la Galerie Sable-Castelli en février, Gagnon reçoit un doctorat honorifique de l'Université de Montréal et devient Chevalier de l'Ordre national du Québec. Lors de la cérémonie de remise officielle des insignes, il rencontre le pianiste de jazz de réputation internationale Oscar Peterson, artiste qu'il a découvert à l'âge de quatorze ans et qui aura contribué à sa culture musicale.



Murale, cinémas Le Faubourg, 1986

Du 11 mai au 30 juin, la Galerie Verticale (Québec) expose un corpus d'œuvres photographiques de Gagnon. Son travail est également présenté durant l'été au Musée du Québec, dans le cadre de l'exposition *Un archipel de désirs: les artistes du Québec et la scène internationale*.

En septembre, Gagnon entreprend un long périple en voiture qui le mène jusqu'aux confins du Nouveau-Mexique. Plus de deux mille photographies prises principalement dans les États du centre-ouest des États-Unis (Dakota, Montana, Wyoming, Utah, Arizona, etc.) seront rapportées de ce voyage où son ami, le photographe Lee Friedlander, lui aura donné rendez-vous à Tucson, en Arizona.

Au cours de l'année, Gagnon réalise plusieurs œuvres de la série *Histoire naturelle*.

1992 Dans le cadre de sa seconde exposition particulière à la Galerie René Blouin, Gagnon présente, du 29 février au 11 avril, des œuvres des séries *Histoire naturelle* et *États et conditions*.

« Dans cette exposition, j'ai utilisé la couleur d'une façon tout à fait différente de ce que j'avais fait jusqu'ici. J'ai voulu qu'elle ait là une masse, qu'elle soit une matière, dense, et qu'elle soit porteuse de sens dans cette matière même [...] Comme si je voulais me sortir du purisme et du minimalisme en donnant corps à la matière, et laisser chez moi s'exprimer le côté sensible. J'ai toujours aimé la nature et toujours essayé de me détacher des formes [...] Laisser la matière exprimer le sensible ne veut pas dire abandonner toute logique. Les chiffres et les lettres qui marquent les bordures de mes tableaux disent en fait le besoin de la mise en ordre. Les chiffres en sont le moyen instinctif, les lettres le moyen abstrait. Les nombres qui se succèdent correspondent aux termes d'une série de Fibonacci, cette suite mathématique dont la limite est ce Nombre d'or qui a imprégné tout l'art classique [...] Je pense que la photo, comme discipline, est essentiellement métaphysique. Il est vrai que le temps, en elle, est figé, qu'il n'existe pas, mais par contre tout ce qui est en elle, hormis ce paramètre, peut toujours être vérifié. Elle dit toujours une réalité qui existe hors d'elle, alors que ce qui est à l'extérieur du tableau n'a jamais existé, la peinture est complètement inventée. Le fait qu'on puisse deviner l'antérieur de la photo est sans doute la raison qui nous la fait paraître plus familière, beaucoup plus proche de notre expérience. Quand je regarde une photographie, je ne peux m'empêcher de me dire que ce qui est à gauche et à droite d'elle est sans doute là aussi en profondeur, jusqu'à l'infini; donc, dès que l'on ressort de l'œuvre, en tant que spectateur, on fait partie de ce même espace temps [...] J'ai lu un jour qu'il existait, en Amazonie, une tribu dont tout le vocabulaire était basé sur les deux concepts constitutifs de l'existence: ceux de percevoir et de concevoir. Et j'ai tout de suite compris que la photo, telle que je l'utilisais, était très différente de l'art, ce qui ne veut pas dire qu'il n'existe pas une photographie d'art! Mais photographier, pour moi, c'est percevoir; peindre, c'est concevoir. Et cette notion de la perception est tellement importante que quand je me promène dans le monde avec un œil de photographe, la réalité devient une

performance (au sens artistique du terme) d'une infinie richesse. La marche, par exemple, n'est-elle pas en soi une sorte de danse, et les espaces pleins ou vides, positifs ou négatifs qui nous entourent, une forme d'installation¹⁷? »

Durant l'année, Gagnon est représenté dans les expositions de groupes : *La Crise de l'abstraction au Canada : les années 1950**, organisée par le Musée des beaux-arts du Canada (Ottawa) et présentée en primeur au Musée du Québec (Québec); *Montréal 1942-1992 : L'Anarchie resplendissante de la peinture*, à la Galerie de l'UQAM (Montréal). Son film *The Eighth Day / Le Huitième Jour* est inclus dans la rétrospective *Independent Eyes: 25 Years of Canadian Independent Film Distribution*, organisée dans le cadre du *Festival of Festivals* de Toronto.

1993 À l'automne, Gagnon présente quelques éléments des séries *Histoire naturelle* et *États et conditions*, dans le cadre de son exposition particulière à la Edmonton Art Gallery.

Il aborde la série *Table de matière*.

Participe aux expositions de groupes : *Pierre Dorion–Charles Gagnon–Will Gorlitz*, Galerie René Blouin (Montréal); et *Une tradition documentaire? Quelle tradition? Quel documentaire?**, organisée par Vox Populi et présentée à la Maison de la culture Notre-Dame-de-Grâce (Montréal) dans le cadre du *Mois de la photo à Montréal*.

1994 Du 26 février au 2 avril, Gagnon expose en compagnie de Geoffrey James à la Galerie René Blouin. Le corpus met en regard une sélection de photographies de sites miniers d'Asbestos (James) et des paysages désertiques de l'Arizona et de l'Utah de la série *Table de matière* (Gagnon), dont *Table de matière II* et *Table de matière III* (cat. n^{os} 124, 125).

En mars, la Galerie Sable-Castelli lui offre une troisième exposition particulière.

Durant l'été, la Galerie René Blouin présente *Charles Gagnon : Champs / écrans / boîtes / mots / codes / histoires / tables*. Il s'agit d'une exposition à caractère rétrospectif de sa production comprenant onze œuvres créées entre 1962 et 1991.

Gagnon est représenté dans les expositions de groupes : *Contemporary Practice: New York by Members of the Visual Arts*, University of Ottawa, Carleton University Art Gallery (Ottawa); et *Gagnon, Rockburne, Tirelli, Paolo Baldacci* Gallery (New York).



Michiko Yajima, René Blouin et Charles Gagnon, prix Paul-Émile Borduas, 1995

1995 Gagnon est lauréat du prix Paul-Émile-Borduas. Il s'agit de la plus haute distinction accordée par le gouvernement du Québec dans le domaine des arts visuels. Pour souligner l'attribution de ce prix, la Galerie René Blouin expose six œuvres témoignant de trente années de création.

Participation aux expositions de groupes : *Muttum: Gérard Collin-Thiébaut–Charles Gagnon–Raymond Gervais–Rober Racine*, Galerie René Blouin, en collaboration avec la Galerie Rochefort (Montréal); *Montréal Dada 1995*, Chapelle historique du Bon-Pasteur (Montréal).

1996 Gagnon aborde la série photographique des *Mythes*.

En novembre-décembre, il présente, entre autres, des œuvres des séries *Mythes et Histoire naturelle*, dont *Mythe I (A)*, *Mythe I (B-C)* et *Histoire naturelle X (Loca Deserta)* (cat. n^{os} 128, 129, 123) dans le cadre de sa cinquième exposition particulière à la Galerie René Blouin.

Il est enfin représenté dans les expositions de groupes : *L'art québécois de l'estampe: 1945-1990**, organisée par le Musée du Québec; et *L'Œil du collectionneur*, présentée au Musée d'art contemporain de Montréal.

1997 Participation à des expositions de groupes.

1998 Parcours rétrospectif de l'œuvre photographique présenté durant l'été sous le titre *Charles Gagnon: Observations** au Musée du Québec. Le corpus rassemble cent onze impressions de format identique réalisées entre 1965 et 1991. Le Musée canadien de la photographie contemporaine (Ottawa) a déjà reçu cette exposition. Des versions abrégées seront présentées au Musée de l'Élysée (Lausanne), à la Galerie d'art Leonard & Bina Ellen de l'Université Concordia (Montréal) de même qu'à la Justina & Barnicke Art Gallery de l'Université de Toronto, en 2001.

Par ailleurs, Gagnon est du nombre de la soixantaine d'artistes dont le travail est représenté dans le cadre de *Peinture Peinture*, un événement de grande ampleur consacré exclusivement à la peinture abstraite. Organisée par l'Association des galeries d'art contemporain de Montréal (AGAC), cette manifestation est présentée durant l'été dans de multiples établissements (galeries marchandes et universitaires, musées et centres d'expositions) au Québec ainsi qu'à Ottawa.

1999 Durant l'année, Gagnon aborde la série *Ex Situ*, laquelle jumelle une image photographique à un tableau monochrome à surface texturée.



La maison et l'atelier dans les Cantons de l'Est, 2000

Participe aux expositions de groupes: *Making it New! (the big sixties show)**, Glenbow Museum (Calgary, Alb.); *Déclics. Art et société. Le Québec des années 60 et 70*, Musée d'art contemporain de Montréal et Musée de la civilisation (Québec); et *Le Document moderniste*, Galerie d'art Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, dans le cadre du *Mois de la photo à Montréal 1999*.

2000 Dans le cadre de sa sixième exposition particulière à la Galerie René Blouin, Gagnon présente, du 28 janvier au 11 mars, des œuvres de la série *Ex Situ*, incluant l'ensemble des diptyques *Ex Situ—Painted Desert/Arizona/Of Ground* (cat. n^{os} 132, 133, 134, 135).

2001 Présentation de l'exposition *Charles Gagnon: une rétrospective*, au Musée d'art contemporain de Montréal, du 8 février au 29 avril.

Un troisième voyage en Arizona est planifié. Le départ doit avoir lieu en février 2001.

Martine Perreault

La biobibliographie de Charles Gagnon est disponible sur le site Internet de la Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal (URL: <http://media.macm.qc.ca>).

1. Charles Gagnon cité par Louise Simard, *Les relations entre l'œuvre photographique et l'œuvre peinte de Charles Gagnon*, Mémoire de maîtrise de l'Université Laval, Québec [Thèses canadiennes sur microfiches 56243], 1981, p. 18.
2. Charles Gagnon cité dans *Making it New! (the big sixties show)*, [Windsor, Art Gallery of Windsor, 2000], p. 61.
3. [Jacques] Folch, « Suzanne Meloche/Charles Gagnon », *Vie des Arts*, n° 14 (printemps 1959), p. 29; Robert Ayre, « Gouache, chalk and wax shavings », *The Montreal Star*, 28 février 1959, p. 38.
4. R[udol]-T[essier], « Pour une toile comme pour une femme : Quand on est belle, inutile de parler! », *Le Petit Journal*, 1^{er} mars 1959, p. 89.
5. R[odolphe] de Repentigny, « Intensité, curiosité et choix », *La Presse*, 28 février 1959, p. 56.
6. Jean Cathelin, « Conférence au Musée des beaux-arts : Impressions sur la peinture canadienne », *Le Devoir*, 17 décembre 1960, p. 9.
7. *La Peinture canadienne moderne : 25 années de peinture au Canada-français*, Roma, De Luca Editore, 1962, p. 9, 11.
8. Lawrence Sabbath, « Charles Gagnon at Galerie Denyse Delrue, Montreal », *Canadian Art*, vol. 19, n° 1, numéro 77 (janvier-février 1962), p. 9.
9. Michèle Grandbois, *L'art québécois de l'estampe, 1945-1990 : une aventure, une époque, une collection*, [Québec], Musée du Québec, 1996, p. 109.
10. Yves Gaucher cité par Gaston Roberge, *Autour de Yves Gaucher*, Québec, Le Loup de Gouttière, p. 21.
11. Charles Gagnon interviewé par Danielle Corbeil, « Charles Gagnon, painter, filmmaker, 35 years old, lives in Montreal: from a taped interview, recorded by Danielle Corbeil », *Artscanada*, vol. 27, n° 2, numéro 142/143 (avril 1970), p. 42.
12. Le transfert du film sur support vidéo devrait être terminé pour l'inauguration de la rétrospective du Musée, en février 2001.
13. Charles Gagnon, « Témoignages », *Ovo Photo*, juin 1974, p. 26.
14. Eric Bergbush, « Time-Screen, Thought-Space », *The Citizen's Weekly*, 23 août 2000, p. C-2.
15. Philip Fry, *Charles Gagnon* (introduction : Normand Thériault), Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1978, 239 p. (Texte en français et en anglais.)
16. C. Hume, « Montreal artist returns after too long absence », *The Toronto Star*, 8 novembre 1988, p. C-1.
17. Charles Gagnon cité par Jean Dumont, « Charles Gagnon : La photo comme discipline métaphysique », *Le Devoir*, 4 avril 1992, p. C-10.

FOREWORD

Over twenty years ago, the Montreal Museum of Fine Arts presented a survey of Charles Gagnon's artistic activity, and from then on he has stood as one of the most innovative artists of his generation. The retrospective now presented by the Musée d'art contemporain de Montréal will allow for a proper evaluation of the many paths cleared by the artist since the fifties, the openings he brought about in artistic practice and, as a result, the invitation put forward to the visitors of this exhibition. Already in 1995, the Prix Paul-Émile Borduas underlined, if necessary, the exceptional quality of Charles Gagnon's contribution to the development of the visual arts in Québec.

The curator of this exhibition, Mr Gilles Godmer, and the co-authors of the catalogue, Messrs Olivier Asselin and Louis Goyette, have noted that if Gagnon's work is diversified to the point that the artist can be seen as one of the rare multidisciplinary artists of his generation, it also shows exceptional consistency. This is expressed through traces—in the sense that Derrida gives to the word—, forms which are dear to the artist such as boxes, windows, framing: both a selection and organisation of what is there to be seen and an incentive for the gaze to see through appearances. For Gagnon, by his own admission, is not as interested in painting and photography as he is in life. Thus this consistency, this rigour and even these recurrences are but the conditions needed to express the changes that make up life. Infinitesimal, subtle, barely perceptible mutations that convey the appearance of the same while showing difference. "To be alive is to change, to be everywhere is to have changed often." (Newman).

The exhibition thus gathers some of Charles Gagnon's most significant works and allows us to follow his remarkable path, through the numerous media he has used during his long and fruitful career—which he still continues to enrich.

The Musée thanks the artist for his collaboration to the project. We also thank the collectors who graciously accepted to depart from their works so that viewers might have the pleasure to contemplate them. We also express our gratitude towards Heenan Blaikie for his contribution to this publication. We wish to acknowledge the support of the Canada Council for the Arts. Finally, I thank the curator of the exhibition, Mr Gilles Godmer, the co-authors of the catalogue, Messrs Olivier Asselin and Louis Goyette and all those who have contributed in one way or another to the success of this undertaking.

Marcel Brisebois

(Translated by Colette Tougas)

I don't have much to say about "art." For me art is not linked to a specific discipline or a particular aspect of life. It has nothing (or very little) to do with technical skill or prowess, but a lot to do with a spiritual dimension, the ability to "understand," but in a non-intellectual manner.

Charles Gagnon

Pittura è cosa mentale.

Leonardo da Vinci

Over twenty years have gone by since a major exhibition took into account the whole of Charles Gagnon's artistic activity. Having since become a landmark exhibition, an assessment of sorts of the artist's production up until then, it also shrewdly explored the sources of his complex and versatile art. It was a first and much needed look on his work.¹

The artist, whose production has now enriched with several periods of creativity, has gradually become a leading and inspiring figure in Canadian contemporary art of the past forty years. We now offer the first retrospective of Charles Gagnon's work.

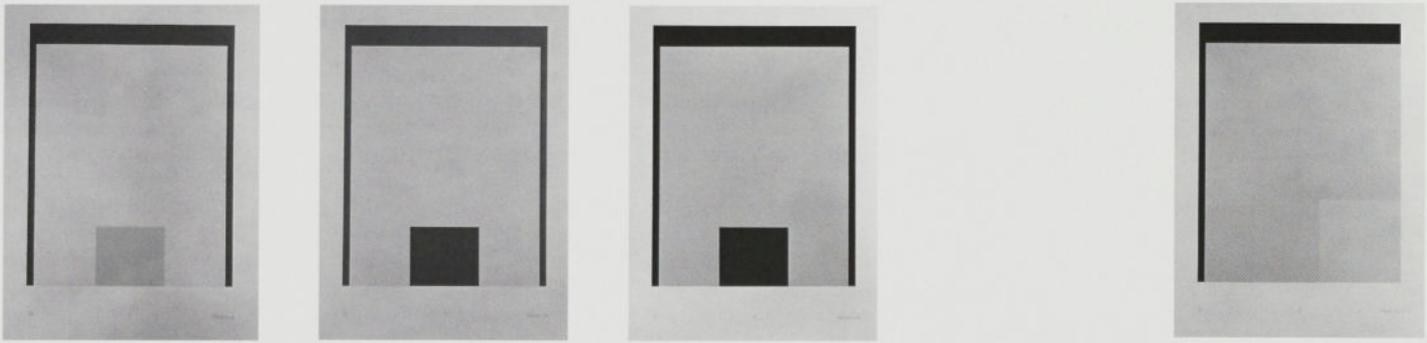
At once, the exhibition seeks to follow the most significant moments of the artist's creative path, from the beginning—the mid-fifties when Gagnon lived in New York²—until today as he continues working in a diligent and rigorous manner. Then we wish to account for the diverse means of expression used by Gagnon: at times, and for certain periods, he has had two and even three simultaneous practices; at other specific moments in his career, a particular interest arose before or following an intensive period of painting or photography—both certainly central to his artistic practice. For example, in a more or less continued fashion, photography has imposed itself as a constant medium in his work, from one decade to another; however, during a couple of years at the end of the sixties, the artist concentrated on film.

This exhibition thus gathers paintings which, of course, hold an outstanding position, but also photographic works, collages, works on paper, box-constructions and also, for the first time, three films produced between 1966 and 1970.

Aside from the variety of shapes that Gagnon's artistic expression has taken on depending on circumstances, through the years and up until recently, what is striking is the obvious and immutable coherence of his entire production in whatever form and transformation. A glimpse allows one to notice a few recurrences punctuating the work: one thinks, among others, of the presence of numerals, letters and words, seen in both his early work and that of the eighties and nineties (despite sensible changes and transformations in their function); one also thinks of nature and the position it occupies, in various shapes and forms, in the artist's production; or the rich potential for ambiguity usually found throughout the work.

ON THE FRAGMENT

What the use of words, letters and numerals highlights, in earlier work for example, is a repeated and privileged use of the fragment and its extremely dynamic and fertile power.³ One could even say



**The Colour of Time, The Sound of Space /
La Couleur du temps, le Son d'un espace, 1967**
Eight silkscreens

that up to a certain point, and using the word in its fullest sense, the fragment is a characteristic figure in the artist's production, its ever changing presence marking the ensemble.

This presence first asserts itself through the techniques and mediums used in various ways by Gagnon in his artistic practice. To begin with, the collage whose definition is intrinsically linked to the fragment and its accumulation, imposes itself; in passing, the first years of the sixties and seventies were more prolific, for the artist, in his use of this device.

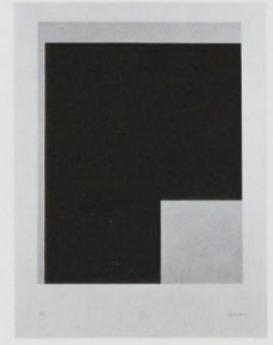
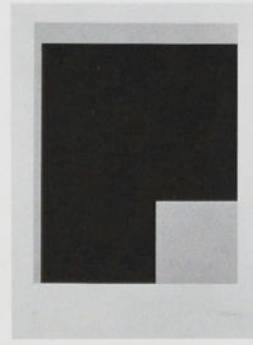
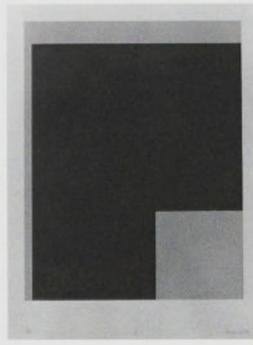
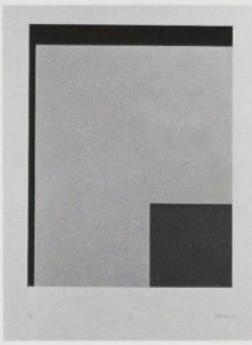
Then his box-constructions, especially those of the sixties, assembled various elements taken from everyday life: large or small parts of numerous objects, photos, newspaper clippings, pieces of paper, etc. Later on in the seventies and eighties, works of similar nature yet different in their presentation continued to offer both "the literal and the figurative," to jostle together and collide other bits of reality (newspaper, pasted cloth, paintings, various objects).⁴

Finally, the closely linked practices of photography and cinema which both proceed by fragmentation—the first by taking parts of reality, the other by adding and accumulating—are emblematic (along with the collage, of course) of the artist's use of the fragment.

On a formal level, the omnipresence of the window—conceptually and physically in various forms throughout his work (especially in painting and photography)—serves as an affirmation, if not confirmation, of the central position of fragmentation in Gagnon's artistic endeavour.⁵ The concept, which goes back to Alberti at a time when the Italian Renaissance covered several fields, considered the painting as a window open unto reality—thus leading to the necessity of marking out and extracting parts of this "reality."⁶

This "frame" began to emerge in some of Gagnon's paintings of the late fifties, followed by the first box-constructions—several with glass panes, for that matter—, one of which was even titled *The Window (Box # 6) / La Fenêtre* (1962).⁷ From then on, as a corollary of or metaphor for the window, a geometrical motif—roughly resembling a square—appeared. Inscribed within the painting, it introduced an obvious yet complex spatial ambiguity. Its action went on in some of the following *Space Blind / Espaces-écrans*, up until the *Cassations* and *Inquisitions* where it gradually transformed. It produced works where parts of inner and outer spaces collided and jumbled together.⁸

Then, the *Marker / Marqueurs*, the *Splitscreenspace* and certain *Inquisitions* proceeded similarly—through cut-outs for some, and cut-outs and overlapping for others—becoming vast pictorial expanses, tormented and clouded, that affirmed if not displayed their fragmentation which almost constitutes, at least in part, the subject of these paintings.



Finally, within the sequential organization (with obvious cinematographic properties) of the series of eight screen prints produced by the artist (*The Colour of Time, The Sound of Space / La Couleur du temps, le Son d'un espace* (1967), as well as in specific bodies of photographic work (*SX 70* among others but also in other groups such as *Fictions, To Niels Bohr*, 1989)—everything often, if not continuously, participates in bringing us back to division, segmentation and the tensions that they introduce; even some of the titles which inevitably refer to the splitting up of seasons into months, days and hours, or to pieces / samples of places / landscapes.⁹

A DYNAMICS

Within their various aesthetic contexts and echoing their intrinsic power, the function of these bits, pieces and segments¹⁰ is, among others, to appeal to the imagination of the viewer. Drawn within the various tensions created and projected into the spaces contained within the paintings themselves—open works par excellence—, viewers become part of the process put in place by the artist through the choices that they make.

What this approach highlights in particular in the artist's work is its undeniable dynamics (in the scientific meaning of the word: "that deals with matter in motion and the forces that produce or change such motion), perceptible in that the painting, far from being considered as a point of arrival or resolution, becomes instead a space of ambiguity, the centre of a new beginning, a sort of "apparatus" leading the viewer far beyond what he or she can see.

Sparingly chosen and used in the work, the fragment—a sort of formal haiku¹¹—with the evocative force of its extreme economy and the accuracy of its means, produces a deportation of the viewer beyond the strict material limits of the painting and the frame¹²: "We look at these works as if through a window onto a fleeting world whose sole reality would be that of shifting—ours and that of the work."¹³

And it's here that this "shifting" aspect, distinctive of the artist's work for forty years, is expressed in a recurrent way and with the greatest acuteness. Otherwise and more obviously, it participates in the content of such works as his photographic series or *The Colour of Time, The Sound of Space / La Couleur du temps, le Son d'un espace* (1967), whose subject is clearly linked to notions of mutation and transformation.¹⁴

In this spirit, one is likely to take interest in the place of nature in the artist's work and, moreover, in its constant instability and mutability: water, clouds, mist, among others, and the time of year linked to it, in the form of cycles (seasons, time of day).

Through nature, it is the constantly evolving aspect of Gagnon's work that is put forth differently and is at the basis of both his artistic and philosophical approach: "We are not subtle enough to realise the probably absolute passing of time; permanence exists only through our vulgar organs which summarise and reduce things to common planes, whereas nothing exists in this form. A tree is a new thing at every moment; we assert form because we cannot understand the subtlety of absolute motion."¹⁵

In the light of our comments up to this point, it appears that while Gagnon's approach during all these years carries the undeniable stamp of a cerebral and rigorous artist which has earned him his reputation, the material aspect of his work, marked with great sensuality, has never been given up for all that. For there is such an obvious joy in painting, such a love for painting with Gagnon, and also such know-how that it is almost impossible to resist the work. Extremely seductive most of the time (*Glory/Gloires; Splitscreenspace; Cassations; États et conditions*), the construction of the paintings certainly constitute, for those not familiar, the ideal angle from which to appreciate its colder intellectual dimension.

Pleasure thus imposes itself naturally, identified first with the luxuriance and sensuality of the pictorial matter which at times appears in such completely different forms that the word playful would probably best describe it, when one is asked for example to read and identify in their numerous variations the spatial games occurring from one painting to another. On the other hand, pleasure readily takes on humorous overtones when the work is accompanied by objects: a small chain uniting two parts of a diptych (*Chained Pairspace/Espaces enchaînés*, 1968); a plumbline hanging from a painting (*Fil à plomb # 2/Plumbline # 2*, 1968); or in a box-construction, a neon light attached to one of the outer sides and absurdly giving light to the wall (*Sous-titre: Where Has the Eagle Gone*, 1976); or in another box-construction, derisively adorned with a handle and castors (as if it were some sort of luggage) (*Nul état... (KRKT)*, 1981). In such staging and strategies designed (for the other) to give rise to meaning, "a space for *jouissance* is thus created."¹⁶

THE VIEWER

Introduced by Olivier Asselin with regards to Charles Gagnon the photographer¹⁷, the figure of the *flâneur* imposes itself again but here to further define our attitude as viewers. Since through these "apparatuses" the artist alternately puts us in a position of observation, of more or less casual exploration and even calculation, from a sensual as well as intellectual (where pleasure is also to be found) point of view. Possible paths exist, loosely suggested, that never exclude—quite the opposite

in fact—who we are, our thoughts, wanderings, assumptions, roaming... the sheer pleasure of “being with the one you love while thinking of something else,”¹⁸ to be carried some place else (and never lose sight of where we are): “I’ve always said—and it’s perhaps the only thing worth saying—that art is not a means of communication but rather a form of communion. I think that people become united with a work of art, those who are ready anyway, not because they’ve prepared themselves but because they are available. It has nothing to do with intelligence, culture or knowledge. It’s something else.”¹⁹ And if viewers are the least bit open-minded or interested, they will recognise an entire space as they come into contact with the work.

“When in communion, the viewer projects his own information onto what is happening on the screen.”²⁰ This comment made by Gagnon about his second film, *Le Son d'un espace* (1968), is certainly true of all his work, whatever the artform. It would be difficult for the artist to be any clearer on his regard for viewers and, for that matter, on the considerable latitude he immediately recognises in them in general. When they show the slightest availability, viewers can play an active role that is essential to the completion of what the artist has undertaken, indispensable for the fulfilment of the work that he “initiated.”²¹

THE MAN AND THE ARTIST

This generosity shown by Gagnon is basically the same as what participates in the proliferation of fragments or the exuberance and treatment of the pictorial matter, for example in *Marker/ Marqueurs*, *Inquisitions*, in the works of the eighties with words, and so on; or as reflected in his multidisciplinary approach, a mirror of his multiple interests and insatiable curiosity, and as clearly echoed in his work. He has abundant and varied sources of stimulation and infatuation, very much like the Renaissance artist who was absolutely fascinated by the world—the grounds for his discovery and appropriation, no matter the simplicity or not of the subject under his consideration.

Thus, and this has a direct effect on his work, Gagnon is one of the rare artists of his generation to manifest such open-mindedness and eclecticism, to show an enthusiastic interest in music, history, but also philosophy, mathematics, as well as architecture, design, astronomy, science in general, etc. This is evidence of a genuinely curious mind, always alert, on the look-out, totally open to the world and others, a mind where the man and the artist perfectly coalesce. It is also truly the expression of an “attitude,” a way of being, a presence to the world where the ultimate interest resides in life itself and its various forms and shapes.²²

In substance, this has been the subject of Gagnon's work for over forty years. The exhibition invites us to meet a major artist who is also and foremost a humanist whose work speaks, among other things, of the richness and complexity of a cerebral yet sensuous and emotion filled art, of doubt, ambiguity, pleasure, altruism and which is, most importantly, inextricably and essentially linked to life: "My work is about one dimension in life and art: the fact that there is something else than what we see and that it is far greater than it appears; that life, what we conceive of as life, the fact that we are here, is only a minute part of a whole... whatever the whole may be."²³

Gilles Godmer

(Translated by Colette Tougas)

1. The exhibition was organized by Philip Fry and presented at the Montreal Museum of Fine Arts, from September 22 to October 22, 1978.
2. From 1955 to 1960, Charles Gagnon lived, studied and worked in New York.
3. In *Shooting Gallery* (1961) in particular, the presence of the "S" is probably posited as the fragment of a word since it is preceded by part of another letter, thus suggesting the end of a word. Likewise, the numeral "25" is lightly amputated of the "5" indicating it might be followed by another numeral. Such examples abound: *Beach (Plage)* (1961); the *Landscape-Collages*; etc.
4. The expression is from Philip Fry in his text in the *Charles Gagnon* catalogue, entitled "Fondations—notes sur l'œuvre de Charles Gagnon" (Montréal: The Montreal Museum of Fine Arts, 1978).
5. Normand Thériault, in his text in the Montreal Museum of Fine Arts catalogue, entitled "Charles Gagnon: Québec fiction," remarks that Jacques Folch-Ribas was the first to mention "painting-window" in *Vie des Arts*, No. 14, Spring 1959, p. 29.
6. Furthermore, it is interesting to remember that the fine tuning of the geometric perspective at the Renaissance, which in its two-dimensionality is a complicated and calculated cut-out of the plane surface, had close connections with the art of *intarsia* (the art of representation in marquetry); it was the art of the fragment par excellence. See Hubert Damish, *La Théorie du nuage* (Paris: Seuil, 1972), pp. 164-165.
7. Another painting of 1962 with the same title belongs to the Art Gallery of Ontario.
8. In what Philip Fry called "gap paintings," where the "window" is not as affirmed as in following work, the ambiguity of adjoining spaces is displayed at moments in even more complex fashion.
9. For example, works with titles such as *November Steps/Étapes de novembre* (1967-1968); *August 17th p.m.* (1962); *Février/February* (1962); or *Ex Situ—Painted Desert/Arizona/Of Ground* (1999), etc.
10. "Taste for division: particles, miniatures, rings, bright details (the effect of hashish according to Baudelaire), a view on the fields, windows, the haiku, the trait, writing, the fragment, photography, the Italian stage, in short, as you like, what the semiotician articulates and what the fetishist uses. This taste is declared progressive: the art of upward classes proceeds through framing (Brecht, Diderot, Eisenstein)." *Roland Barthes par Roland Barthes* (Paris: Seuil, 1975), p. 74 (our translation).
11. A Japanese verse form, composed of three lines, generally quite evocative.
12. Proof of this is the deliberately and literally transgressed frame of the small works entitled *Quelles sont les...* (1981), entirely painted in the same colour as the proposition it is supposed to contain.
13. Gilles Toupin, "Charles Gagnon: des fenêtres sur l'ambigu," *La Presse*, October 21, 1978, p. D-1, 22 (our translation).
14. Michèle Grandbois, *L'art québécois de l'estampe, 1945-1990: une aventure, une époque, une collection* (Québec City: Musée du Québec, 1996), p. 109.
15. Nietzsche quoted by Roland Barthes in *Le Plaisir du texte* (Paris: Seuil, 1973), p. 96 (our translation).
16. *Ibid.*, p. 11 (our translation).
17. Olivier Asselin, "Le flâneur et l'allégorie," *Annales d'histoire de l'art canadien*, Vol. XX / 1 & 2, 1999, pp. 182-198.
18. Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 41 (our translation). "The way he places the planes invites the viewer, not to grasp the entire surface of the painting, but rather to conceive of it as a play of separate plans which send the gaze outside the limits of the painting." Yves Robillard, "Charles Gagnon: une entrée dans le tableau," *La Presse*, October 29, 1966, p. 23 (our translation).
19. Olivier Asselin, "Coincidences. Conversation avec Charles Gagnon," in the catalogue entitled *Charles Gagnon. Observations* (Québec City: Musée du Québec, 1998), p. 126 (our translation).
20. Philip Fry, *op. cit.*, p. 92 (our translation).
21. *Ibid.*, p. 26. See also: Philip Fry, "Concerning the Wacousta Syndrome," in *Parachute*, No. 43, June, July, August 1986, p. 52.
22. "I'm a human being and I'm not particularly interested in photography, painting either, life is what interests me." Artist quoted in "Charles Gagnon," *Ovo-Photo*, No. 16, June 1974, p. 26 (our translation).
23. Philip Fry, *op. cit.*, p. 84 (our translation).



Vitrine – Kingston / Store Window – Kingston, 1972



Cactus, près de Tucson – Arizona / Cactus, near Tucson – Arizona, 1991

With modernity, beginning in the 18th century, nature became one of the favourite domains of aesthetic experience, and landscape the preferred subject. The excursion into nature would become the ideal opportunity for this experience, and the solitary walker the exemplar of the aesthete. But this excursion is no ordinary kind of journey: in theory, it has no purpose. The stroller wanders aimlessly, unaware of his destination or even the object of his search. With regard to his surroundings he enters a state of complete openness, in body and mind, conducive to discovery, hoping to chance upon the beautiful, or the sublime landscape. Paradoxically, as nature was becoming a locus of aesthetic experience, the large modern city was emerging. It too became a potential site of aesthetic experience, and in fact another type of walker soon made his appearance: Benjamin, following Baudelaire, called him the *flâneur*. But the experience of the city was rarely as harmonious as that of nature, and it may well be that the difficulty in aestheticizing the city encouraged the aestheticization of nature. After all, nature-lovers were often converted city-dwellers: solitary, anti-social beings who long wandered through the cities before discovering the country.

The works of Charles Gagnon are exceedingly rich, and suggest many avenues of investigation. Landscape, however, is clearly a central axis: as a form or motif, it has continually recurred or lurked beneath the surface, and it predominates in the later works. The *genre* of landscape painting is fundamental in modern and contemporary art, particularly abstract art, which perhaps issues from it, and more recently in the installation, which has subtly re-established a link with the genre. But the notion of landscape in the works of Charles Gagnon seems to me to transcend such historical considerations, serving as a vehicle for a deeper questioning of modern life.¹

I. HIEROGLYPHICS (TABLES: 1955-1960)

Charles Gagnon began his public career as an artist in New York. The paintings of this period may seem aligned with a certain form of expressionism—abstract, gestural, or colour-field. Some works, such as the two *Vol nocturne* (1957), are shaped entirely by wide, expressive brushstrokes, with a thick pigment and a high-contrast palette. Others, such as *July Morning* (1958), *Résurrection d'un idéal perdu* (1958) or *Coast* (1958-1959), fall within the landscape genre: they are structured by a kind of horizon line, which differentiates large fields painted with small dabs of colour, on which various marks suggest vegetal, mineral or cloud-like formations. But even if they appear to be the expression of an emotion or the abstraction of a landscape, the majority of works from this period are of another genre.

Generally, as in *Beyond... Beyond* (1959) for example, the painting is a surface more than anything else, a predominately monochromatic, or at least homogeneous, surface: a textured whiteness or grisaille, modulated by a few earth tones and marks of variable thickness that are painted, sketched



Beyond... Beyond, 1959

or engraved. But these modulations are not exactly autonomous or abstract: they appear as traces left accidentally or intentionally by the passage of time or by successive (learned) gestures. And many of these marks thus form *signs*, not so much as images (i.e. analogical signs, although these are present), but as symbols (conventional signs): numbers, letters, dots, etc. Constructed not so much as a pictorial space as a *scriptural* surface, the painting is more a *writing* than a drawing, requiring not only contemplation, but *reading* as well.

But this surface remains largely indecipherable: first, because the writing employed—the signs, vocabulary, syntax—are unfamiliar to us; second, because several forms of writings are superimposed, seemingly applied at different times, perhaps even by different authors. The painting is therefore doubly heterogeneous, in both surface and depth, as well as doubly unintelligible—its language is not only foreign but scrambled. The origins of this language, moreover, remain mysterious: it may be an idiolect, conscious or unconscious, of a lost or remote tongue—prehistoric, ancient, exotic. To be sure, the painting resembles a graffiti-covered wall, but it also resembles Paleolithic rupestrian art, a wall of hieroglyphics, an ancient wax tablet, or a kind of palimpsest.

These works are multi-evocative. They undoubtedly contain autobiographical references—to the artist, to the couple, to personal events—but these references are coded: the human body is either absent or represented abstractly, metaphorically, by rounded forms that suggest numbers and letters; proper nouns, moreover, are rarely expressed, save in certain titles or inscriptions that are largely indecipherable. But beyond autobiography, these works allude to their site of creation, New York; and they convey something of this large modern city—and of the relationship to the self, to others, and to the world that the city imposes.² The paintings reflect this urban landscape, this modern city, a city of façades, shop windows, signs and advertisements, a city of images and fragmented texts. And our aesthetic experience begins to resemble that of the *flâneur*, the urban wanderer who searches for forms, images, messages among the fragments and detritus of urban life, but who never entirely succeeds: here, each form, each image, each message found is perhaps only a fleeting coincidence, quickly contradicted. These works thus offer a strange picture of the large city: instead of the frenetic metropolis that we know today and that existed in the 1950s (with eight million people), they present a deserted and ruined city; the urban landscape is depicted as a world that has irrevocably faded, that time has defeated and petrified, like a ruin that is now and forever incomprehensible. New York appears as another Lascaux, Thebes, Pompeii.

In the view of Georg Simmel, and Walter Benjamin after him, the urban experience is a singular one indeed: the large industrial and post-industrial city, dominated by the economy and the incessant exchange of goods and messages, subjects the individual to an uninterrupted flow of violent, rapid, discordant and unusual impressions and stimuli.³ Benjamin compares this urban spectacle to the



Tablets, 1959

musical form of the rhapsody (from the Greek *rhaptein*, “to sew, stitch together”), which interweaves various melodies, and even more forcefully to film, whose rapid-fire cuts, changes of location and time, prevent viewers from ever resting on a single object.⁴ But in the case of the city, it is difficult for the individual to physically and psychologically assimilate all of these stimuli, which produce each time a kind of shock or trauma, making synthesis difficult—be it sensorial or intellectual. The flâneur, unable to absorb all of the sensations, forms, images, messages with which he is constantly bombarded, has trouble finding a shape, an order, a name, a referent, a meaning, a purpose for them—and for his own life as well. But if only to protect himself from the repeated shocks and their scattering effects, the flâneur must react: according to Simmel, one of the most common reactions is insensitivity, numbness, a certain anesthesia; the “blasé” individual thus abounds in the big city. Urban dwellers will react to this sensory onslaught not with their emotions, but with their intellect, “the mental faculty that is least sentient and farthest from the inner depths of personality.”⁵ And to protect themselves further, they develop a certain “reserve,” a “feeling of estrangement,” even an “aversion” towards humanity, however close certain members may be.⁶ But there are other defence mechanisms at play. One of them Benjamin calls *transfiguration*, an imaginary transformation of an unacceptable reality into one that is more acceptable and even desirable: an invented *phantasmagoria*. If the flâneur is a poet, with a little imagination he may transform the modern city into another world altogether—remote, past, frozen, deserted, ruined—or into a silent but living landscape, or a vast text, allegory or narrative which may be as incomprehensible as the city itself, but which at least appears to make sense. And urban time, which is endlessly divided and measured, which flows unabatedly and irreversibly, is transfigured into a geological, prehistoric, ancient or scriptural eternity—in a word, divine.

II. LANDSCAPES (WINDOWS AND SHOP WINDOWS: 1960-1962)

Back in Montréal, Gagnon created a series of collages, paintings and boxes. During this brief experimental period, his works seemed to hesitate between cityscape and landscape, but ended with the large-scale abstractions that the artist would continue to explore later on. The collages of this period, however, are part of the urban aesthetic of the New York period. The surfaces resemble ruined walls on which inscriptions, torn posters and disparate fragments appear, which together form a kind of text, readable here and there, but for the most part illegible. And this aesthetic is complicated here by an additional heterogeneity: the collages incorporate clippings from newspapers and magazines, fragments of articles and headlines, which disrupt the unity of the painting both semantically and materially; the painting, with its single, hand-drawn lines clashes with the printed material, with its mechanically reproduced impressions. Here, more than ever, the painting resembles the city, and the experience of painting mirrors the experience of the city. Of this group, *Landscape* (1960) is perhaps representative, combining as it does two textual fragments suggesting diverse interpretations



Landscape, 1960

of urban events, encounters and signs: "casualty" signifies both accident and death, but also unforeseeable chance, while "fate" refers to destiny, which is inevitable and even foreseeable, the product of design.

At the same time, the collages offer another representation of this heterogeneity: they appear not only as texts, but as landscapes. Certain titles reinforce this notion: *Landscape* (1960), *Landscape-Collage* (1960), etc. Their composition, moreover, is generally horizontal. Certain shapes and colours are evocative of nature or the countryside: a scrap of paper suggests a hill; a mass of grey, a stretch of water; a green square, a meadow or patch of greenery; the letter A (which frequently recurs), a tree or a house. In addition, these collages oscillate between coherence and incoherence, order and disorder, sense and nonsense, between complete heterogeneity and signifying text or organic landscape.

The series of paintings that follows belongs more obviously to the landscape genre, as the titles expressly indicate: *Pond* (1960-1961), *Vallée / Valley* (1961), *Waterfield No. 1* (1961), etc. They are clearly abstract expressionist in style, with wide strokes and large swaths of colour applied with free and rapid gestures (as indicated by the smudges and splatters), which reveal the physical properties of the pigment and surface while constructing a purely pictorial space. At the same time, however, they are structured like landscape paintings: often, a horizontal line defines two unequal zones, feasibly representing the earth and sky divided by the horizon, and thereby constructing a vaguely figurative space. In addition, certain strokes, certain marks, suggest landscape motifs. In *Vallée / Valley*, for example, two oblique black lines meet at a point on the left-hand side, forming what resembles the roof of a house; rectangular patches suggest windows; strokes of white, a fence; a black line covered by a green mass, a tree; on the right, a black and dark-brown line capped with a green shape evokes yet another tree; a large black mass suggests a rock, an expanse of water or a heavy cloud low in the sky; in the middle, a vertical beige strip suggests a pathway; a whitish square resembles a field; at the very top, a small brownish form is like a cloud from which a fine rain falls. But these landscape motifs may also have anthropomorphic elements—as in *Monica* (1961), a painting created shortly after the birth of the artist's daughter, in which a circular shape takes on the appearance of a womb, an amniotic cavity, or the foetus itself.

Be that as it may, the works of this series are neither purely abstract nor simply figurative. There is something undecidable about them: the viewer's gaze constantly hesitates between the real surface of the painting (material), the picture plane (optical), and the figurative space (tactile). To increase this ambiguity even further, this figurative space is not particularly deep: there is no perspective structuring it (neither linear nor atmospheric), all planes being levelled to the surface of the painting. The representation thus floats between two points of view (frontal or aerial), two spaces (depth or surface), two types of images (the *view* or the *map*). And in this "in-between" area landscape and painting interconnect, forming one and the same *territory*.



Vallée / Valley, 1961

Obviously, these landscapes may appear *beautiful*, in the strict sense of the word. For Kant, the beautiful landscape is harmonious, in tune with the subject that contemplates it. It occasions a state of harmony within the cognitive faculties, specifically a free play between the imagination which grasps diversity and the understanding which thinks it.⁷ The subject here does not wish to know the object, nor assess its utility; it wishes only to savour it; the understanding no longer attempts to subsume, under a specific concept, the intuitions presented to it by the imagination; as a result, the interplay between the faculties is free. And it is this free play that gives rise to pure pleasure.

But the landscapes here do not have the free harmony traditionally attributed to nature. Like nature itself, they often appear chaotic, subject to chance or unknown laws. And yet they are also structured, or divided, by lines, bands and spaces, by horizons, walls, fences, paths, coastlines—which are largely arbitrary boundaries, limits, frontiers. The landscapes are landscaped—planned, parcelled, separated, fenced; the viewer's gaze is already framed, compartmentalized. In this sense it is rather like a *garden*, i.e., a fragment of nature informed by a culture, and specifically an English garden: the cultural elements are subtle, the path complicated, the perspectives multiplied, the surprises numerous—but an English garden with something of the French garden: a certain overall geometry.

For this reason the landscape is still structured like a language. Certain shapes may represent landscape motifs, but they may also form letters and typographic signs: the roof may suggest an "A" or circumflex accent; the tree, an "l"; the rock, an "O," and so on. And the calligraphic dimensions of the brush strokes reinforce this impression. But the general structure of certain works—*Vallée / Valley* in particular—is akin to the structure of language, with its lateral unfolding, its discontinuities and connections: between the horizon and the lower framing edge, in fact, the painting presents, from left to right, three masses—house, field, rock—that are clearly distinct, like letters of a word or words of a sentence.

But during this period, the paintings gradually evolved: the composition became more geometrical; numbers and letters, even fragments of words, were introduced into the pictorial surface; the horizon, the sky and earth disappeared; shapes and colours appeared that were not typical of the landscape genre: vertical bands, reds and pinks, etc. As certain titles suggest—*Shooting Gallery* (1961) or *Painting for a Funeral Parlor* (1962)—the paintings no longer represented only rustic exteriors, but also such urban spaces as façades and shop windows. Human forms seemed to appear: in *Painting for a Funeral Parlor*, for instance, a verbal fragment announces a given name (*Alfred*), two round pink shapes resemble breasts, a patch of darker pink in the bottom right suggests the outline of a body lying in a coffin, and so on.⁸ But these bodies are always very abstract, almost unrecognizable, like objects in the distance.

During this same period Gagnon produced a series of boxes, which are related to the collages and paintings, though with some deviations. Clearly, they demonstrate the importance of the frame in



Painting for a Funeral Parlor, 1962

the artist's work. They also trace a back-and-forth movement between painting and printing, between text, landscape and city. But they reveal another dimension, which could have passed unnoticed until now: a certain self-referentiality, which is not only formal and pictorial but also autobiographical and even socio-economic. The majority of these boxes, in fact, allude to painting, to the pictorial exercise, to the life of the artist: they contain words or fragments of words that refer back to art ("arts," "impasto textures designed to stay white," "beau," "refusez les imitations"); several of them present an empty paint tube stapled to the surface; some incorporate one or more mirrors, which now reflect the viewer as they must have once reflected the artist; others contain relics of a personal nature: scraps of clothing (a shirttail), a cigarette package (*Saint-Michel*), the leftovers of a meal (an empty *Picnic* can, a wine label, a bottle cap); others allude to the production costs of art and to the market in general (a fragment of an art magazine cover shows its price of "35¢", a fragment of a poster advertises "chambre à louer / room to let," a banknote appears in a corner, and so on). These boxes are no doubt windows through which various types of landscapes can be seen. But they are also portable museums and reliquaries, which select, order, preserve and exhibit works of art and fragments of life. Above all, they are showcases that present a bric-à-brac of objects, whose only shared feature is a price tag. Thus, once again, the natural landscape is haunted by the modern city.

III. SKIES (WINDOWS: 1962-1970)

Box No. 6, entitled *The Window (Box # 6) / La Fenêtre* (1962), is unlike the rest. It too incorporates painting, collage and assemblage in the same glassed space (containing a paint tube, a cigarette pack, a blind, a mirror, etc.), but the relationship among these components seems to have changed: painting is now dominant. The surface is unified, the composition simplified, the palette reduced, the picture plane levelled off. Elements of landscape and portrait are still observable—horizon line, green grass, pink flesh—but the work is now highly abstract. The raised blind hanging in front of the painting reinforces the allusion to a window, and by extension, to a landscape. But since it can obviously be lowered, the blind also suggests the potential eclipse of the landscape and blinding of the viewer. And the multiplied mirror that borders the window, at the top, operates in the same way: it redirects our gaze from the depth of the image to the space of the gallery, from the landscape to ourselves.

The same type of movement occurs in other paintings of this period, including *August 17th p.m.* (1962)⁹ and *Large Painting / Grande Peinture* (1962). The latter again evokes a landscape, and perhaps even a human presence: the green and pink are reminiscent of grass and flesh. Furthermore, the general composition of the work is both vertical, as in a portrait, and horizontal, as in a landscape: its structure derives from a cross composed of one vertical and two horizontal lines, which meet in the middle of the painting and extend to the framing edges (a structure that appears to echo the



No Vacancy, 1962

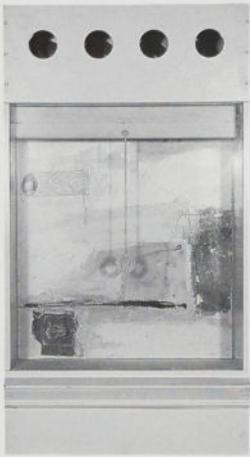
framing edges). This structure, however, does not create a deep pictorial space, with a figure and a ground, a foreground and a background: it is immediately blurred, even contradicted, by other lines, gestures, forms, planes, colours—by a green square and beige rectangle, in particular—which constantly draw the pictorial surface back, as closely as possible, to the literal surface. And this surface is thus not unified by the central composition: it is a site of encounters, clashes, ruptures.

The artist's works in the 1960s thus became considerably simplified: no inscriptions, bodies or landscapes, fewer surface strokes, figures on a ground, backgrounds and foregrounds. His palette was reduced, gestures gradually lost their expressiveness; lines and forms became rarer: they now defined large colour fields with geometric borders in a shallow pictorial space. Undeniably, these paintings are structured like windows: still echoing the frame, the compositions are often organized around a central cross or off-centre square, which may be seen as a window or part of a window through which appears not so much a landscape as a sky—cloudy, stormy or clear.

These windows, however, are highly unusual: they present a fragmented time and space, as if each of their parts overlooked a different moment and place. The pictorial space is not unified; on the contrary, it is always double or multiple, ambiguous or dialectical, even contradictory. Colours, values, planes, forms, lines, gestures, pigments and surface continually contradict each other, like the tactile, optical and literary spaces they help to construct; near and far, front and behind, over and under, frame and framed, before and after—all are blurred. And our vision, unable to grasp this composite surface in a single glance, is forced to explore indefinitely the multiple breaks and accidents. Before this heterogeneous whole, our perception is constantly interrupted, contradicted, renewed; our experience itself becomes discontinuous, dislocated and desynchronized.

In the series of paintings beginning with *The Gap* (1962-1963), the pictorial space is multiplied and equivocalized by an interplay of contradictions: the space suggested by the linear composition is contradicted by the chiaroscuro, the chiaroscuro by the colour, the colour by the gesture, the splattering, dribbling and superimposition of coats of paint onto the surface, etc. Later, in the series of *Spaces* called *blind* or *screen*, the chiaroscuro becomes rarer, the gestures less pronounced and the limits more defined (hard edge), yet the linear composition, the colour and pigment continue to define contradictory spaces.

Occasionally, this ambiguity is intensified by *literal* breaks in the surface and canvas itself, which complicate our experience even further. Diptychs appear, which not only redirect our gaze towards the physical surface of the work, but activate the space between the paintings, then the wall itself. Certain later works have a brushed metallic surface, which increases the heterogeneity of the pictorial space (a fractured and infinitely modulated surface) and redirects our gaze from the pictorial



The Window (Box # 6) / La Fenêtre, 1962



Large Painting / Grande Peinture, 1962

space to the surface, from the surface to the real space and time of the gallery, to our own body—like a mirror. In one of these works, *Green Fields with Timescreen* (1966), a vertical sculpture is integrated, thereby adding a metal plane to the colour field and setting up a dialogue between the pictorial space and the exhibition space, between pictorial time and real time.¹⁰

After these experiments, in the series that Gagnon would call *Tableaux blancs* (1966-1969), the palette, the gesture and the composition are simplified even further: the works are now large monochrome fields, limited on two or three sides by a frame—a painting within a painting. The frame is of uniform colour, generally black, with a precisely demarcated and perfectly homogenous surface. But the field it frames is treated differently. It is not homogenous but painted systematically, in all directions, with large brush strokes of equal width, length and thickness. Whether predominately white or grey, the colour is not uniform: from one brush stroke to the next, from one area to the other, the tonality and value may vary, the field may become whiter, greyer, darker, pinker, and so on—but subtly, as in a *grisaille*. The luminosity also changes with the direction of the brushstrokes, as in a *moiré*. Lastly, a splatter or streak may appear here and there. Thus, between the black border and white field, between the two spaces and two surfaces, the heterogeneity is considerable, the break radical, as between a window and a glimpsed sky, between the frame of a camera and the subject it isolates, between the movie screen and the film projected thereon. This pictorial rupture, moreover, is sometimes complicated by a literal break: certain works are diptychs in which the wall comes into play; others incorporate real objects that echo the materiality of the paintings and the influence constantly exerted, as on all objects, by gravity or terrestrial attraction—such as the chain linking two paintings (*Chained Pairspace / Espaces enchaînés*, 1968) or the plumb line that emphasizes the division in the surface, its verticality and flatness (*Fil à plomb # 2 / Plumblin # 2*, 1968).¹¹

Apart from these breaks between fields, between field and frame, frame and wall, and so on, the works invite us to contemplate the extraordinary complexity that resides in the apparent simplicity. The monolithic composition, the systematic gestures, the reduced palette: all of these draw our attention to the rest, to the minimal and infinite variations—in tone, value, luminosity, texture—that animate this light-coloured field. And from all evidence, these variations are not entirely controlled by the artist: many stem from the uncontrolled effects of *chance*, that is to say, from the physical properties of the materials, of gravity, light—in short, from what we might call *nature*, for lack of a better word.

But although these works obviously belong to the landscape genre, they do not participate in the aesthetic of the beautiful with which it is so often associated. Instead of a state of harmony, these works present the pictorial equivalent of *chaos*. At the same time Gagnon was painting his skies, contemporary science was exploring these very questions. In the 1970s, researchers were beginning to



The Gap, 1962-1963

study such complex phenomena as meteorological change and liquid turbulence, the beating of the heart and activities of the brain, population changes and stock-exchange fluctuations, which until then seemed entirely disordered and therefore indescribable and unpredictable—chaos itself. But like the majority of scientists, these researchers did not believe in chaos. In their attempts to simulate these complex systems by computer, they discovered order beneath the apparent disorder: certain apparently chaotic movements are in fact as determined, ordered and stable as all other natural phenomena, but are simply non-periodic and therefore largely unpredictable. On the other hand, these researchers also discovered that order does not exist *stricto sensu*: all regularities which science has discovered, and from which it derives its "natural laws," are in fact approximations, which invariably neglect an infinite number of factors producing an infinite number of non-linear variations, including friction, air resistance, temperature—even the beating of a butterfly wing on the other side of the earth. No phenomenon, in fact, recurs in exactly the same way, even the very simplest. These factors are ignored because, under normal circumstances, they do not appreciably affect predictability (and here science perhaps shows itself to be more concerned with the utility of its equations than with their truth). Nature is perhaps written in mathematical language, but this language is non-linear and infinitely complex.¹² The disorder of the world remains unimaginable and inconceivable.¹³

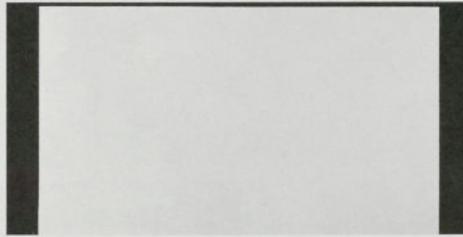
IV. SKIES (WINDOWS: 1970-1984)

In the 1970s Gagnon's pictorial works continued to explore these aerial spaces. The *Marqueurs* (1971-1975) series presented large, light-hued fields, generally monochrome but animated by myriad shades—of tone, value, gesture, density, dripping—enclosed by a black, white or grey frame. More than ever, this evoked cloudy skies or other meteorological phenomena viewed up close through a window, or the frame of a photograph or film camera.

In a new group of *Espaces-écrans* (1973-1978), in the series *Cassations* (1976-1981), and in *Inquisitions* (1981-1983), the pictorial space is once again geometrically divided, parallel with the framing edges, by a rectangle in the rectangle of the canvas or by numerous horizontal stripes. In *Inquisitions*, these divisions are of a certain width, a neutral colour, generally grey. In *Espaces-écrans* and *Cassations*, they have no width whatsoever: they are virtual lines, produced by the confluence of fields. Whatever the case, the fields that meet here are analogous: they are treated and coloured in the same way. And yet they are still heterogeneous: within these divisions spatial and temporal breaks, spacings and delays, occur. Some of these works resemble a sky partially eclipsed by a mirror that seems to reflect, simultaneously, in the very heart of our field of vision, the other side of this same sky, a space that is similar but different. Others resemble a strip of film showing a series of 24-per-second images of the sky: the same space at slightly different times. In a series of small



Espace-écran gris / Space Blind / Grey, 1966



November Steps / Étapes de novembre, 1967-1968

paintings called *Quelles sont les...* (1981), the number of ruptures is increased: they occur not only between the fields, but between the pictorial surface and the frame which, exceptionally, is painted front and side in the same gestural manner, with the same palette.

For Kant, the beautiful and the sublime are distinct aesthetic categories, not only because beautiful and sublime objects are very different, but because they affect the subject in different ways: the feeling experienced is not the same, nor is the relationship between the cognitive faculties. As we have seen, a beautiful landscape is largely harmonious, the faculties are in tune; specifically, there is a free play between the imagination that grasps the diversity of the object and the understanding that conceptualizes it. And this free play produces a feeling of pure pleasure. The sublime landscape, on the other hand, involves an excessive grandeur or power; it appears threatening to the subject. It occasions a conflict within the faculties, specifically between the imagination that attempts to grasp diversity, and the reason that conceives Ideas, i.e., concepts so general as to have no perceptible object, no matching intuition.¹⁴ The sublime therefore elicits a mixed feeling of pleasure and pain. Pain because it reveals the *finiteness* of the subject, the limits of human knowledge and power, because it marks the limits of the imagination, which cannot grasp everything, as well as the limits of our sensibility, which cannot feel beyond space and time. It also reveals the weakness of the human body before the power of nature. But at the same time, the sublime arouses a feeling of pleasure, since it reveals the infinite power and ambition of reason, which is able to conceive, beyond all intuition, beyond all possible experience, the "suprasensible."

The aesthetics of the beautiful and the sublime are therefore very distinct: in the former, the sensible is liberated from the conceivable; in the latter the conceivable exceeds the realm of the sensory. But in certain extreme cases, the two may intersect: when the sensible is so excessive that it exceeds the imaginable, and not only the conceivable. The works of Gagnon may well be of this sort. They do seem to participate in the aesthetic of the beautiful: the imagination presents an abundance of forms, while the understanding makes no attempt to recognize concepts; as a result, a free play is established between the two faculties. But this interaction is not harmonious for long; it quickly becomes an insoluble conflict. These works present the viewer with a heterogeneous whole that resists the various syntheses that the subject continually attempts to make. The forms presented are so amorphous (boundless), so varied (each one is different) and so numerous (they are endlessly divisible and multipliable) that the imagination cannot grasp them simultaneously, apprehend them successively, reproduce or schematize them in order to give them some coherent and recognizable shape. Nor is the understanding able to subsume them under any concept or general rule. Finally, faced with this complexity, the reason may well begin to think of infinity or other ideas of this type, which are conceivable but difficult to imagine and impossible to feel. The landscape is here ruined.¹⁵



Splitscreenspace / Summer / D'été, 1977-1978

A few months later, while working on some of his *Inquisitions*, Gagnon created a new series of glass boxes, called *Nul état...* (1981). Each of these contains a small painting constructed and painted in the manner of the *Cassations*, except this time the painting is accompanied by one or more wooden rulers, of various shapes, which underscore or frame it, while at the same time measuring it. Superimposed, then, over this painting of rather free brush strokes is an instrument of measurement, a code which is largely foreign to it. Paradoxically, it does not reveal the geometry of the painting (which is very simple) but rather its disorder. Furthermore, these boxes are mounted on wheels and fitted with handles. Being artworks, they are not useable, but they suggest a lateral movement, even an escape, beyond our field of vision, while at the same time emphasizing the portable nature of painting and its inclusion in the circuit of exchange.¹⁶

V. CODES (PLANS: 1984-1999)

In the latter half of the 1980s, the pictorial works of Charles Gagnon continue to present these heterogeneous "skies." The pictorial space, however, is complicated by additional heterogeneity, not only perceptual but conceptual as well: stencilled on the surface in the very centre of the painting, a word appears, which pushes the pictorial space behind this surface and designates something. This word is certainly the title of the work, but not exclusively, as suggested by its position: it appears not only on a label affixed to the wall beside the painting, but also on the painting itself—and not on the frame, or even on the edges of the surface, but directly in the centre. The word, it is true, is not well integrated into the pictorial surface; its colour and material are similar, but with its rigid structure and central and horizontal position, it stands out in sharp contrast. For all that, these words are not simple supplements, which attract our attention to the work and give it a name: they are part of it. The word, like the frames painted within the frames, serves to shift and blur the boundaries between the work and what lies outside the work, between *ergon* and *parergon*, between text and paratext.

But what is the meaning of this word? It is not always straightforward: each word contains several meanings, several usages, some literal, some metaphorical, like most words. More important, what is the word's referent? What is it naming exactly? The work, of course, as all titles do. But not only that. It may also name the pictorial space that is marked out: *Circa (HB)* (1988) is a painting-portmanteau that turns on a constant inversion of centre and periphery, of positive and negative; *Continuum* (1989) presents a series of bands that may appear to extend horizontally and multiply vertically ad infinitum; *Fragment* (1989) appears to frame a portion of a larger field; *Écho* (1988-1989) is a repetitive work (also composed of horizontal bands) which is repeated (in *Écho n° 2*, 1989); *Code # 4* (1990) imposes a structure on the pictorial space, etc. But the word could also name—in addition to the painting, the space or a referent within the work, doubling it linguistically—something else that is not there, an absent referent



Cassation / Of a New Day / D'un jour nouveau, 1978-1979



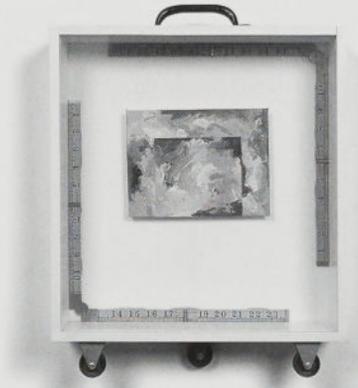
États et conditions II B (A/B), 1990-1991

for which it would serve as a linguistic substitute. In these decidedly abstract works, the word would thus replace the thing or its image: *Circa* would name not so much the work as everything around it; *Continuum*, the continuity that is lacking in this divided and framed work; *Fragment*, some missing object; *Écho*, the sound missing from all paintings; *Code*, the order absent in all chaos. Finally, the word could refer to itself, be its own referent: after all, the word is also *circa*—around—the work, a *continuum* or an *echo* of the work, invariably a *fragment*, a piece of meaning, of a sentence, of language, a component of the *code*, etc. Thus, the word's referent always remains uncertain. And whether or not the word is physically written on the painting in no way diminishes this ambiguity—quite the reverse.¹⁷

In the 1990s, particularly in the *États et conditions* series (1990-1991), the pictorial space becomes further simplified. The pigment is applied in a comparable manner, with large brush strokes, but the material becomes thicker and the palette darker, becoming positively monochromatic, without much variation in tone or value. Despite their highly abstract nature, however, these works still belong to the landscape genre: the skies begin to assume the appearance of land or water. In addition, words give way to numerals and letters, painted at various locations on the surface. As these signs belong to ordered series—whole numbers and the alphabet—they superimpose a conceptual order onto the physical surface and pictorial space.

But what kind of order exactly? Alphabets and numerical systems can be applied to all kinds of things and denote different types of orders: the various parts of a whole or different stages in a succession; a logical or chronological order; causal or hierarchical order, and so on. In these paintings the referent and even the meaning of these numerals and letters are ambiguous: they may designate certain parts of the surface or pictorial space in order to set them apart, connect them or order them according to texture, luminosity, depth; they may indicate the order of their production; they may suggest an order of reading, etc. Normally, in the case of the maps or other explanatory schemas, a legend appears in the margin of the image, revealing its code: it gives the meaning of the signs employed and allows us to understand what connects the signs with the objects. With these works, however, there is no legend, no code.

Subsequently, this ambiguity would intensify considerably when the monochrome painting and landscape photography were combined within the same work. This mix of media and genres in Gagnon's œuvre is not as novel as it may appear; it simply underscores the importance that the dialogue between photographs and paintings has always had in his work, and their common dependency on the landscape genre.¹⁸ The series of *Histoires naturelles* (1991-1996) presents diptychs or polytychs that combine lettered and numbered monochrome paintings with large landscape photographs. The photographs are black-and-white and the monochromes a natural colour reminiscent of water, earth or sky. It is as if the same landscape had been documented at one specific time or several times during the day, and in two different ways: the photographs show the form, like a imprint, whereas the monochromes



Nul état... (I), 1981

reveal the colour, like a sample. The landscape is thus doubled and our visual experience divided, as if from one part of the polytych to the other, from one moment to the next, from one eye to the other, we were not seeing the same thing—form or colour—or in the same manner—by our retinal cones or rods. Later on, the series of diptychs entitled *Ex Situ* would produce the same sensorial division. But here, letters and numbers are again superimposed on the monochromes, indicating diverse parts or moments of the landscape, the image, or our reading of it—it is hard to say which.

The diptychs from the series *Table de matière* (1993) harbour the same ambiguity. Each one presents two photographs of a landscape drawn from the same negative, but exposed in different ways. The one on the left appears normal, but the one on the right is clearly underexposed: it reveals only the dark silhouette against a clear sky. And on this dark landscape numbers and letters appear, which designate certain parts of the landscape or image. But the order established here is also mysterious. Is it an ordering and classification of mineral and vegetable, stones and shrubs, according to some physical property—size, weight, age, etc.? Or according to some visual quality—mass, luminosity, depth, position in the image, etc.? Or is it a question of indicating the viewer's visual path or of imposing one? Difficult to say. The *Mythes* (1996-1998), a series of single photographs inscribed with letters and numbers, raise the same questions.

Each of these works superimposes three types of worlds: pictorial space (sometimes figurative), surface, code; landscape, image, text. They thus impose several visual paths and several types of experiences. The eye may explore the pictorial space or theme in depth; scrutinize the surface in all directions; or read the words, letters and numbers, in succession, from left to right, or from one part of the painting to the other. The viewer may perceive motifs, materials and forms, or comprehend words or numerical/alphabetical sequences. But these worlds, these paths and experiences, are heterogeneous and their relationships unclear. Does this numerical or alphabetical order define the photographed *object*, the photographic *image*, or the *reading* of the image? Is it a *subjective* order projected on the landscape or an *objective* order, the order of landscape itself?

The works of Gagnon, it would appear, spark anxious reflections on the disorder of the world. They question the possibility of making a synthesis of disparate elements, the possibility of discovering, in chaos itself, a form, figure, order, aim, meaning. Above all, they seem to raise the *teleological* question—the general question of the purpose of nature and history. Today, the question may seem untimely, but in fact it is typical of modernity: paradoxically, it has never been asked so often, nor formulated so well, since the 18th century, particularly in the field of art. Already, in the 18th century, while gazing at a beautiful landscape or ancient ruin, the solitary wanderer wondered about the *purpose* of all this. Nature, undoubtedly, has causes, but does it have its ends—not only *subjective* ends (attributed after the fact), but *objective* as well (governing its creation)?



Écho, 1988-1989



Histoire naturelle VI (Nubilæ), 1988-1991

Before nature in general, as before history, our reason is caught between two hypotheses—as Kant observed in the second part of his *Critique of Judgment*: either nature is blind, evolving without purpose, all sound and fury, or it is the result of a finality, i.e., a *reason*, a *will*, an *intention*—in short, a *divine providence*. Between these two hypotheses the wanderer invariably hesitates: according to his temperament, his circumstances, his religious and philosophical convictions, and of course the nature of the spectacle itself, which may be beautiful or sublime, merely pleasant or utterly awe-inspiring. But the æsthete very often has a weakness for the finalistic thesis: nature already seems admirably *organized* (the human body, for example, is both an organized system and self-organizing). Moreover, nature often seems to the æsthete to be meant for us, as human beings, because of its *utility* (nature appears to be concerned about our well-being, and history appears to be unfolding to our advantage), because of its *perfection* (nature appears to be subject to the laws of geometry, as the trajectory of bullets forms a parabola and that of celestial bodies, an ellipse), its *beauty* (nature appears to have been designed to please us), along with the *meaning* it may hold for us (nature seems to send us messages). In this way, to the finalistic thinker nature appears not only coherent and ordered, like a system or organism, but also intentional, signifying and finalized, like a text—a narrative or allegorical figure.

Thus, in the 18th century the teleological question generally arose in reflections on nature, its organization, its history and, in the context of æsthetics in particular, on the art of the garden or the genre of landscape painting. But the question of ends would arise again, soon after this, in reflections upon the modern city.¹⁹ The *flâneur* would wander through the city, in a state of complete openness, sensitive to strange coincidences. But he often interpreted these fortuitous encounters as signs—“objective chance” in the words of Breton.²⁰ And instead of strictly materialist, these interpretations became finalistic: the chance encounters were regarded not as signs *projected* onto the object by the subject, but rather as signs *intended* for the subject by some mysterious providence.²¹

It is perhaps paradoxical that the teleological question was raised in modernity, not only in nature but in the city as well. For in modernity, the world became radically secularized and the city the secular site par excellence: it is nature's other, primarily human and clearly abandoned by God. It is perhaps for this reason that the teleological question was raised so insistently. The modern city arose with the development of capitalism, industry, market economy. With it, populations multiplied, the bourgeoisie asserted itself and new classes emerged, including bohemia and such figures of modernity as the *flâneur*. This group of young and not so young individuals, well-read but penniless, were formerly attracted to the large city, but now were marginalized by it.²² Excluded from the city's circuit of exchange, the *flâneur* had time to kill; and so he wandered through the city. Neither producer nor consumer, he passed his hours in contemplation.

As a defence mechanism, he tried to forget the city that excluded him, tried to forget himself as well, along with his family, language, religion, culture and especially capitalist society; he æstheticized the city

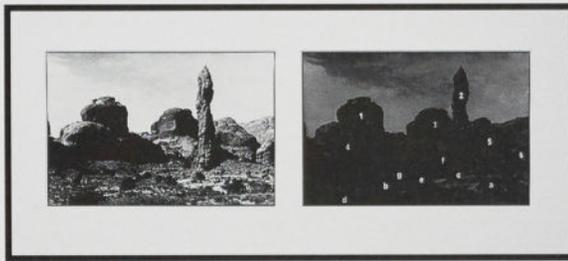


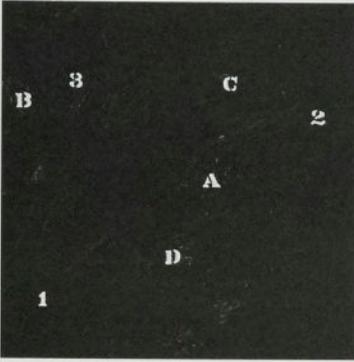
Table de matière II, 1993

as he aestheticized his own marginality, his own life. And, as he had done with his own image, he avoided others, tried not to see them, or at least tried to see them in another way: as inanimate and indifferent objects, who asked nothing of him and of whom he asked nothing, and who may thus be ignored. Or, conversely, he would humanize inanimate objects, fetishize commodities to give them some use value beyond their exchange value; he would identify with these material goods, giving them a soul to help him forget how humans themselves were being turned into commodities; he transformed these into divine signs to deny their absolute insignificance. He imagined the city, with its conglomeration of streets, façades, advertisements, signs and windows, as an ancient temple—ruined but with a sense of order; or as a part of nature that is totally deserted but secretly organized, like a forest of symbols, a vast text that is incomprehensible but filled with meaning. Why? In order to forget that the city is no more than an enormous store in which all objects and people are for sale. He ascribed transcendental ends to history, whereas it is subject only to the blind necessities of the market economy, a battleground for conflicting interests that no “invisible hand” will ever be able to reconcile. The entire city was thus transfigured by the *flâneur*, who turned it into his own inner space, his own dream.²³ But he was also free to escape the city that excluded him in order to aestheticize other cities, other cultures, ancient or exotic, with increased detachment, like an archeologist or ethnologist. Or like a geologist or paleontologist, he could take refuge in nature, preferably in uninhabited nature, in order to find human figures in the form of stones and rare vegetation, and to find amidst the apparent disorder of things an organization or a process, a purpose and meaning, as in a text, as if the landscape were an allegorical figure and nature a narrative.

It is irrelevant whether these finalities that the *flâneur* perceives in nature are real or not. They are not, of course. Although some still believe that the teleological judgment is objective, and that God, the Spirit, nature or some other will is an active force in this world that speaks to us, most consider the teleological judgment to be subjective—at best a simple regulating principle, purely heuristic, often useful but forever indemonstrable.²⁴ What is more relevant today is understanding the reasons behind the constant revival of this question of the ends and meaning of nature in the field of aesthetics. The works of Charles Gagnon reflect not so much a desire to discover some purpose, some meaning in the world as a desire to bury this desire once and for all. If, in his images, the world appears for a moment to be narrative or figurative, the narrative and allegorical figure remain ultimately incomprehensible and the world rapidly returns to what it has always been: irrevocably disordered. For those with hope, the world is therefore a *ruin*, which produces much melancholy, much *spleen*. But for those with no expectations, the world is a giant *bric-à-brac*, often monotonous but sometimes sublimely beautiful. The works of Charles Gagnon teach us how to admire it. And show how it is possible to be “a lyric poet in an era of high capitalism.”²⁵

Olivier Asselin

(Translated by Jeffrey Moore)



Au sujet de l'univers / About the Universe, 1994-1995

1. This text develops certain intuitions introduced in "Le flâneur et l'allégorie. Fragments sur photographies de Charles Gagnon", *The Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. XX, No. 1 and 2, 1999, pp.182-203. I also refer readers to the inaugural—and incomparable—text written by Philip Fry, published for the first major retrospective (1956-1976) of the works of Charles Gagnon: "Foundations: Notes on the Works of Charles Gagnon," in Philip Fry, *Charles Gagnon* (Montréal: The Montreal Museum of Fine Arts, 1978), pp. 23-125. The analyses here are exceptional.
2. The photographs taken at the same time and place confirm this. Strangely, they resemble the paintings: they too present flaking walls, torn posters, ruined sites, rubbish heaps, which bear mysterious, semi-obliterated inscriptions and the ravages of time. For everything pertaining to Gagnon's photographic oeuvre, see the catalogue of the exhibition organized by the Musée du Québec, *Charles Gagnon. Observations* (Québec City: Musée du Québec, 1998) and to the monograph by art historian Penny Cousineau who has situated Gagnon's photographic works in the context of social documentary and formalist photography among others.
3. Cf. Georg Simmel, *Les grandes villes et la vie de l'esprit* (1903), translated by Pierre Aron, quoted in *L'urbanisme, utopies et réalités*, Françoise Choay ed., (Paris: Seuil, 1965).
4. See in particular Walter Benjamin, "L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique," in *Essais 2. 1935-1940*, translated by Maurice de Gandillac (Paris: Denoël / Gonthier, 1971-1983), pp. 107, 120.
5. Georg Simmel, *op. cit.*, p. 411.
6. *Ibid.*, p. 415.
7. Cf. Emmanuel Kant, *Critique of Judgment*, translated by Werner S. Pluhar (Indianapolis: Hackett Publishing Co., 1987). For Kant, the activities of the subject are varied: the subject feels and thinks; perceives, understands and reasons. He or she possesses several faculties and thus makes several types of syntheses—some are sensible, others more intellectual—based on the disordered raw materials made available by the different senses. *Sensibility* informs this matter, gives it the form of a figure and of an extension by placing it within space and time, thus creating what Kant calls *intuitions* (for brevity's sake, we could call them sensations). The imagination synthesizes—via "comprehension," "apprehension" and "reproduction"—and schematizes these intuitions: it "takes" them whole, simultaneously or successively, reproducing the previous as the next arrives; it finds a general scheme for them so as to prepare them for the understanding. The *understanding* subsumes these intuitions under *concepts*, then synthesizes these concepts (subject and predicate, for instance) to produce what Kant calls *judgments*, which are normally formulated through the intermediary of language. Finally, reason, which is not exactly a faculty but rather another use of the understanding, attempts to make a general synthesis of these concepts and judgments to produce concepts or judgments of another order, ones so general that they refer, beyond all possible experience, to such things as the meaning and ends of nature.
8. For Gagnon, *Painting for a Funeral Parlor* (1962) represents a nude man lying in his own coffin, still thinking of his mother's breasts.
9. Compared to the preceding paintings, *August 17th p.m.* (1962) may appear more purely abstract. Obviously, it is neither text nor landscape. It is possible to see among these black strokes at the very top, an arrow that indicates the direction of the painting, the upper limit of the frame or something beyond, or within the structure of the painting itself, a linguistic articulation, such as that of a shop sign. It is also possible to see, in the palette of the work, a hint of landscape; the large blue field in the upper left section suggests a patch of sky; the green square in the centre, a lawn. But the inscriptions here are rare and the references to nature subtle. On the other hand, even if it is done in an abstract expressionist manner, the painting is still structured—around a column, carefully placed in the exact centre, parallel with the framing edges, which it echoes. This column is itself composed of four squares, of varying colours, but of the same proportions. It obviously evokes a box divided into compartments (supported or hung on the wall) or some architectural form, such as a row of attached houses, of which the painting would serve as a kind of *plan* (an image viewed from above). But this structure also contains some anthropomorphic elements: its verticality and direction (up and down are clearly distinguishable), its articulation (composed of parts, like a head, thorax, pelvis, legs), its interiority (closed), its relative autonomy with respect to the background or site in which it appears (nomadic) and, naturally, its colours (flesh tones at top and bottom, blond at the apex); it may thus appear as a body, even a person who stands immobile before us, like Watteau's *Gilles*. But this person is governed by geometry, constrained by an architectural form, to the point of being identified with it. And the work is thus at once a *portrait* and *plan*, a *landscape* and *text*, but a landscape and text which tend to dissolve into a purely pictorial surface.
10. In another (troubling) work from this period, *The Sound* (1966), hand prints, likely those of the artist, appear on the metallic surface—as they had appeared shortly before in a series of pastels: *Space Blind with Stripe* (1965), *Blind Space with Left Hand* (1965), *Double Take* (1965). This highly exceptional integration of figuration into abstraction, of the print into pure painting, perhaps forces us to re-read the gesture elsewhere not so much as an expression, but at least as the trace of a body, and the

purest abstraction as a portrait and even self-portrait. The body—the body of the artist, the bodies of others—is no doubt omnipresent in the works of Gagnon, but always indirectly, through metonymy or metaphor.

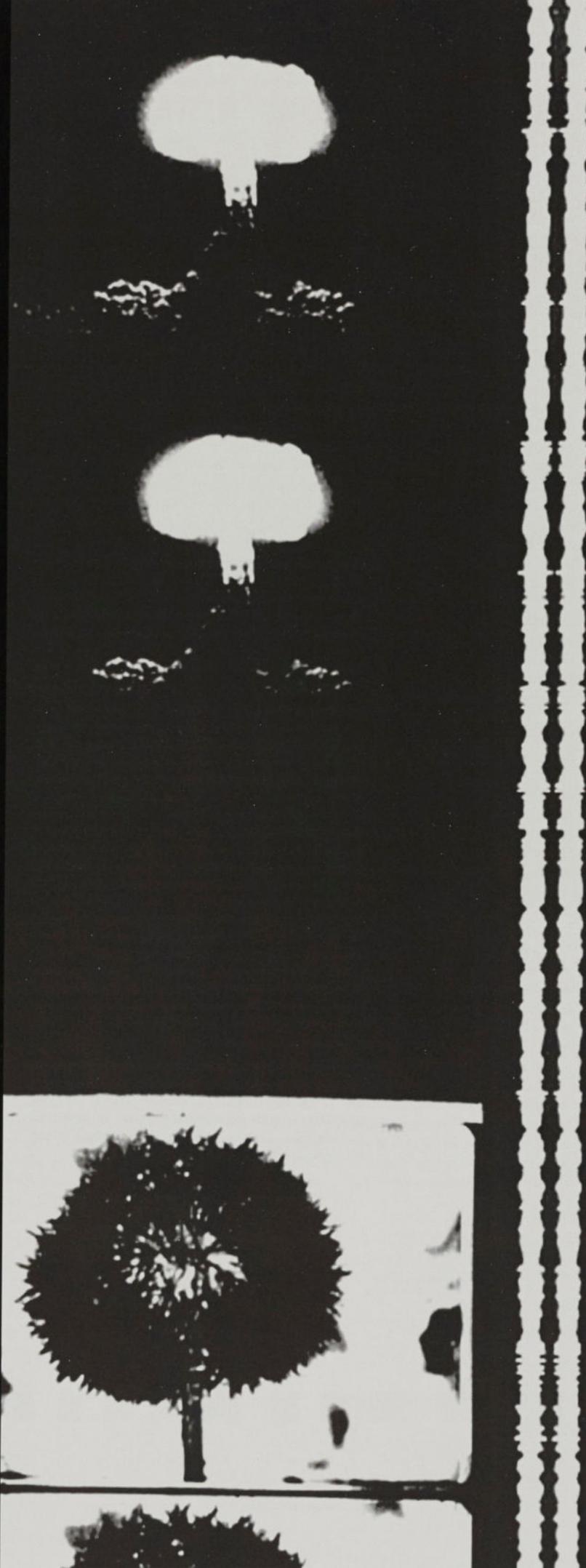
11. But despite their materiality, these objects are not strictly literal for long, quickly taking on a metaphorical dimension. The chain gives the paintings an anthropomorphic aspect, offering a singular representation of human relationships. The plumb line associates the work of the painter with that of the engineer or architect; it contrasts instruments of measurement with the incalculable, incommensurable and unpredictable complexity of the pictorial surface.
12. Cf. James Gleick, *Chaos* (New York: The Viking Press), 1987.
13. While creating these works, however, Gagnon was exploring other avenues. In 1965 the artist was chosen to design the Christian Pavilion for the world fair, to be held in Montréal in 1967. While preparing for the installation, Gagnon discovered or rediscovered the potential of photography and film. The works created in these eminently figurative media may seem diametrically opposed to the large abstract landscapes of the same period, but in some ways they are closely linked: like the front and back of the same set, they reveal a hidden dimension. The photographs from this period are quite varied. Some appear to belong to the family photograph genre, others to that of social documentary, but very few to the landscape genre. Nature does appear—a forest here, an ocean there—but it is generally civilized and relegated to the background. The majority of these images, in fact, present spaces that are urban, or at least social: streets, shop windows, arcades, beaches, etc. The human figure is present, but distanced (even in the most intimate photographs). These images reflect a certain alienation, an alienation of individuals vis-à-vis their urban environment and other citizens, as if the social space were divided and the community dissolved into a plurality of enclosed spaces and inner zones, running side by side and passing each other, without ever communicating. The three films directed by Gagnon during this period also reveal unexpected aspects of his works. *The Eighth Day / Le Huitième Jour* (1966), a meditation on the theme of human violence composed of archival, photographic or film images, depicts some of the most troubling events of the century—the two world wars, the Holocaust and Hiroshima among them—with no other commentary besides that suggested by the montage and soundtrack. The film is undoubtedly humanist—it is a blanket condemnation of violence to which no one can remain insensitive—but it also reflects a disquieting fascination with the suffering body and death. *Le Son d'un espace* (1968) shows a studio, a canvas, the materials and tools used in the production of art, and then the painter himself, who enters carrying a mysterious package on his shoulder, which resembles the wrapped items of Magritte or Christo. With two ropes, he slowly raises the object up to the level of the studio before setting it down before a large unfinished canvas. The painter then puts on judo attire and finally unwraps his package, which turns out to be an ordinary bicycle. He gets on the bicycle and begins to pedal around the studio, circling his painting round and round, until the film runs out. The film may thus appear as an allegorical and often humorous reflection on artistic activity. But it also has a religious, even Christian dimension, which is surprising in the general context of Gagnon's works. The painter carrying his bicycle can be compared to Christ bearing his cross and painting to Christ's suffering on the cross, from which the painter is possibly awaiting some form of redemption. Finally, *Pierre Mercure 1927-1966* (1970) is a tribute to the composer, although the film tells us little about him: it presents only one sequence, the burial of the composer, repeated endlessly, with a few subtle optical variations (of colour, from positive to negative, etc.). The pallbearers carry the coffin out of the church and into a hearse; the hearse drives away; the coffin is lowered into the grave and covered with earth. The film thus contains one of the artist's rare explicit references to Quebec society and to the Catholic religion that dominated it for so long. Paradoxically, however, the film betrays a certain inhibition in showing the human body, even alive, while revealing the links between abstraction and death in the artist's works. The repetitive structure of the film reflects both a fear of the passage of time and a morbid fascination with the moment the body finally becomes lifeless.
14. Confronted with such spectacles and with its characteristic search for totality, the reason conceives the sublime idea of the infinite, the idea of absolute greatness or force, and it summons the imagination to present it, to provide a perceptible intuition of it. The imagination is well able to apprehend, successively and progressively, the parts of an infinity—one fragment, then another, etc.—and thereby contributes, through a concept of the understanding, to a logical or mathematical evaluation of infinity (by means of "composition"). However, insofar as this very progression causes it to "lose on one side [back] what it gains on the other [front]," the imagination is incapable of grasping the entire series simultaneously, in one evaluation or aesthetic synthesis.
15. Beginning in 1971, at the same time he was working on some of his *Marqueurs* and *Espaces-écrans*, Gagnon created a series of prints, collages and boxes, certain elements of which would become important later on: photography and even a photographic sequence in an essentially pictorial space (*Millerton*, 1971), a colour scale and samples (*Aceraceæ*, 1972), a wooden ruler (*Lightwork / Afin de percevoir les choses...*, 1972-1976), a neon light (*Lightwork / Afin de percevoir les choses...* and *Sous-titre: Where Has the Eagle Gone*, 1976), etc. At the same time, around 1972, Gagnon received a commission from the

Department of External Affairs in Ottawa to do a mural for the new Lester B. Pearson building. The mural (1972-1975) is made up of three paintings of different tonalities (blue, pink and yellow, like three Canadian landscapes), but structured in the same way with horizontal bands, as in *Espaces-écrans*. But here the surface is covered entirely with a text printed with rubber stamps soaked in paint (the text is a collage of fragments of writings by Pearson and the stamps faithfully reproduce the characters of his typewriter). The viewer, as a result, constantly hesitates between a linear reading of the text and a free contemplation of the relatively disordered pictorial space behind it.

16. During this period, while painting his abstract skies, Gagnon produced a large number of essentially urban photographs. But the city is now presented as a largely deserted and petrified site—human figures are scarce and movement is rare. The city appears here as a bric-à-brac, a site of fortuitous encounters between disparate objects and incoherent signs. But by the framing and the moment chosen, these heterogeneous collections acquire a strange coherence: they become allegories or narratives, indecipherable and unfinished, incomprehensible but signifying.
17. This undecidability, in fact, is inherent in language itself. Although generally neglected, it still persists, even in the most transparent usage of the simplest words. A word or sentence can express its referent in several ways: it can describe it by means of common nouns, adjectives, spatial or temporal coordinates, and so on; it can also give its proper name (if a named person, place or event); or indicate it by means of deictic words, i.e., personal pronouns, certain adverbs of place or time, etc., such as *I, you, here, there, before, after*, or quasi-deictic, such as years, months, hours, seconds, metres, centimetres, millimetres, which are part of spatial and temporal systems of measurement and which can situate the referent in space and time. But regardless of the nature and accuracy of the words employed to express its referent, the sentence can rarely eliminate all doubt: however specific they may be, descriptions, proper nouns and deictics can also apply to several other objects and are thus open to misinterpretation, even in the most "obvious" cases. Thus, in expressing its referent, a sentence always depends in the final analysis on an extra-linguistic and contextual sign, a gesture for example, which shows what the sentence says and thus confirms that it refers to that thing and no other. Obviously, however, this sign itself is not always clear: it too can be equivocal and subject to various interpretations. Be that as it may, in the absence of such a designation, the utterance itself remains imprecise and its referent uncertain—as is the case here. For an acute analysis of these paintings of the late 1980s, see James Campbell, *Parmenidean Puzzles: Paradox and Discovery in the Paintings of Charles Gagnon* (Montréal: Parachute, 1989).
18. In his photographic works of the 1980s, Gagnon gradually turned away from the city in favour of natural landscapes. Owing to his travels no doubt, these would become the principal focus of his photographs. It was at this time that the pictorial and photographic practices of Gagnon began to intersect—in the same work, as a hybrid, within the landscape genre.
19. Literature would soon make the city one of its favourite, and most enduring, themes. In the case of Paris, the modern city par excellence, the history is a familiar one, which extends from Restif de La Bretonne and Mercier to Surrealism and Fargue, via Hugo, Balzac, Nerval, Baudelaire and Symbolism. In this tradition, the city is often represented as a second nature: an immense organism whose ends are unfathomable, or as a forest of indecipherable symbols. Surrealism, in this regard, is particularly significant. The city is here regarded not only as a backdrop, but also as theme and even a character—notably in Aragon's *Le Paysan de Paris*, Breton's *Nadja* and *L'Amour fou*, Soupault's *Les Dernières Nuits de Paris*—where the urban space very often becomes the sole engine of the narrative, and where urban description takes the place of narrative. But again, these Surrealist texts explicitly raise the teleological question.
20. Breton first defined the notion in the same manner as Engels, from whom he borrowed the term: "*Objective chance*" is "the encounter of an external causality and an internal finality." Cf. André Breton, *L'Amour fou/Mad Love*, translated by Mary Ann Caws (Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1987), p. 21.
21. Breton wrote that these "sudden parallels," these "petrifying coincidences" are "facts which may belong to the order of pure observation, but which on each occasion present all the appearance of a signal, without our being able to say precisely which signal, and of what; facts which when I am alone permit me to enjoy unlikely complicities, which convince me of my error in occasionally presuming I stand at the helm alone." Cf. André Breton, *Nadja*, translated by Richard Howard (New York: Grove Press, 1960), pp. 19-20.
22. See, for example, Robert Darnton, *Bohème littéraire et Révolution. Le monde des livres au XVIII^e siècle*, (Paris: Gallimard, 1983), pp. 7-41, and Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* (Paris: Seuil, 1992), pp. 84-89.
23. In addition to his earlier-mentioned works, see Walter Benjamin *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, translated from the German by Jean Lacoste following the original edition established by Rolf Tiedemann, (Paris: Cerf, 1989), as well as *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, translated by Harry Zohn, (London: Verso, 1983). See also *Walter Benjamin et Paris*, Heinz Wismann ed. Colloque international, June 27-29, 1983 (Paris: Cerf, 1986); Susan Buck-Morss, *The*

Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcade Project (Cambridge, Mass.: The M.I.T. Press, 1989); Rainer Rochlitz, *Le désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin* (Paris: Gallimard, 1992); Margaret Cohen, *Profane Illumination: Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution* (Berkeley: University of California Press, 1993); Howard Caygill, *Walter Benjamin: The Colour of Experience* (London and New York: Routledge, 1997).

24. Modern science, it too, has often posed this teleological question. Among scientists, the extraordinary organization of nature has always caused great astonishment, which advances in knowledge have not succeeded in dissipating—quite the contrary. Today, following further scientific discoveries, the organization of nature appears even more complex. Contemporary science, however, rarely discusses this question of the ends of nature. Although science is generally deterministic, it is rarely teleological: the explanation always requires the identification of efficient causes, but not anymore that of final causes. The theory of chaos, for example, which in the final analysis does not admit the existence of chance and continually attempts to discover an order underlying the apparent disorder of certain complex phenomena, has never had recourse to the notion of finality: a movement may be determined, ordered and stable, but non-periodic and therefore largely unpredictable, without the necessity of supposing the existence of some end operating within nature. What is needed in some cases, at the most, are the notions of self-regulation, reciprocal action or feedback. Cf. James Gleick, *Chaos, op.cit.*
25. I would like to extend a special thanks here to Charles Gagnon, for many things, including the confidence he has shown in me (which I still feel is undeserved), for his patience and great generosity during the preparation of this text. I would also like to thank Gilles Godmer, whose keen observations proved extremely valuable.



The Eighth Day / Le Huitième Jour, 1966

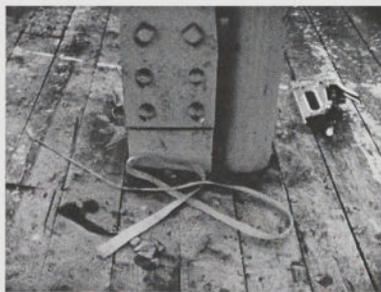
This retrospective of the work of Charles Gagnon provides an opportunity to bring together the artist's three experimental films: *The Eighth Day/Le Huitième Jour* (1966), *Le Son d'un espace* (1968) and *Pierre Mercure 1927-1966* (1970). Although Gagnon's film activity has been concentrated into a brief four-year period—we're speaking here of his completed works—these films, far from being of minor importance, are linked intrinsically to his practice as a whole. The words "collage," "communion," "window" and "fragment," used in describing certain of the artist's paintings, boxes and photographs, also have a profound resonance for his films, confirming the consistency of his artistic vision.

THE EIGHTH DAY / LE HUITIÈME JOUR—THE ACCUMULATED FRAGMENT

The Eighth Day/Le Huitième Jour, first screened at the Christian Pavilion during Expo 67, is the most montagist of Gagnon's films, and as such can be related to the collage film genre.¹ This first film, in black and white, uses a "disjunctive montage" process that pieces together short fragments from various different film sources. The film includes images shot by Gagnon, but also bits of newsreel and photographs showing dramatic war images, advertising photographs and short clips from American slapstick comedies dating from the silent era. This baroque visual collage is accompanied by a soundtrack that resembles electroacoustic music. Created by Gagnon, this track is composed of sound fragments from various sources (including pre-recorded tapes by John Cage and Karlheinz Stockhausen), some left in their original state and others deliberately manipulated—either slowed down or speeded up.²

The film opens on a view of a sunrise shot in pixillation.³ This shot—the longest of the film—seems to herald a pastoral celebration of nature. But what awaits us is something else entirely. Before we know it we are plunged into a series of city images—shots of amusement parks, speeding cars, traffic lights—that follow one upon the other in quick succession, vividly evoking the frenetic pace, violence and impatience of urban life. These are followed by shots of cars colliding, a basketball game, a boxing match, two slapstick comedians hitting one another. We are shown violence, but violence as entertainment.

The mounting crescendo of these shots continues in a series of images of soldiers, tanks, planes and warships in action. This is the violence we all dread. The images are unquestionably spectacular, but they are presented as a bombardment of visual and sound data that accumulate to saturation point, raising the violence to an almost unbearably paroxysmal level.⁴ After the shock caused by this first wave of violence, the film continues with images of military parades and world leaders (among them Hitler and Mussolini), whose political speeches are mockingly replaced by a speeded up opera



Le Son d'un espace, 1968

aria. The respite is short-lived, however, for the film then embarks on a fresh sequence of violence that culminates in shots of corpses lying strewn on the ground.

In this first film, Gagnon shows considerable skill as an editor. The lessons of the Soviets (notably Vertov and Eisenstein) seem to have been thoroughly learned, and Gagnon makes full use of the rhythmic, graphic and intellectual potential of the montage process. *The Eighth Day/Le Huitième Jour* is a ceaseless battering of images and sounds. The pixilated image of a flower opening finds visual echo in the formation of an atomic mushroom cloud. Human cadavers are analogized to the carcasses of abandoned cars, underlining the world's indifference to atrocity—a world more pre-occupied with the consuming of disposable goods. In this pessimistic and highly critical view of our flawed humanity—a rejection of the utopian idealism of Expo 67—Gagnon has produced a masterfully controlled and extremely powerful work.

LE SON D'UN ESPACE—THE QUEST FOR MOVEMENT

Filed in black and white and entirely silent, *Le Son d'un espace*⁵ takes its title from *The Colour of Time*, *The Sound of Space/La Couleur du temps/le Son d'un espace*, an album of silkscreen prints executed by Gagnon in 1967. This meditative reflection by the artist on his own work as a filmmaker, painter and photographer is also an exercise in communion—an idea that Gagnon stresses when talking of the connection that should exist between the viewer and his art. In this film the viewer's presence is a factor from start to finish, and an indivisible link unites the screening room with the world depicted on the screen.

The choice of title seems at first puzzling. Why call a film with no sound at all *Le Son d'un espace*? Our curiosity is immediately aroused, and we begin to grasp that the title should not be interpreted too literally: the space referred to is an enlarged one, one that stretches far beyond the limits of the frame and of the filmic object as a whole.

The "sound of space" referred to is the sound of the room in which the screening takes place, where the viewer hears ambient and accidental noises: his/her own breathing, the cough of another spectator, a remark whispered in his/her ear by a neighbour, the dull rumble of the ventilation system and, ideally, the noise of the projector. At the film's first screenings Gagnon stipulated that for about a minute after the film was over the projector light was to be left on and the reel left running, with the end of the film flapping rhythmically against the projector. The viewer was thus invited to take part in an interactive game in which he/she contributed towards production of the soundtrack and finally came to realize that cinema is basically light projected onto a screen.



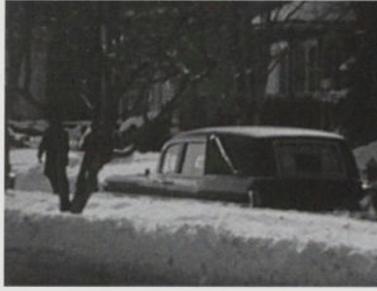
Le Son d'un espace is composed of three separate sequences. The first presents close-up views of various components of an artist's studio: brushes, tubes of paint, an unused canvas, a stretcher, architectural features of the studio itself, etc. These shots, which last only a few seconds, begin with a fade in and end almost immediately with a fade out. Gagnon makes us aware of the mechanism of the camera, since the opening and closing of the diaphragm first allows the light to enter and gradually reveal the objects being filmed and then shuts it out, making them disappear. The artist also establishes a tension between movement and fixedness that permeates the whole film. The pan and travelling shots executed by the camera sweep across the space in all directions, although the objects shown are all inanimate.

This opening sequence contains several references to classical art, including a photo of Michelangelo's *David*. The reproduction of the portrait of *Madame Devauçay*, by Ingres, is more intriguing, for the right eye, which seems to have been cut out, reappears several frames later on its own. Construed as a sign of reflexivity, Madame Devauçay's gaze reminds the viewer of his/her role as a "watcher," who stares at the screen much as the model stares at the painter when posing. The isolation of the cut-out right eye in a close-up shot reinforces this interpretation, and we could even go further and suggest analogies with the eye of the model, the painter and the viewer, the lens of the camera and the projector.

The middle sequence starts with an academy leader and the usual series of decreasing numbers found at the start of a reel, which is generally not seen by the moviegoer. The academy leader—which, made visible, becomes a declaration of the filmic medium—can also be related to an element that recurs throughout the artist's oeuvre: the presence of numbers. In fact, this sequence contains numerous shots that through either their composition or their iconography recall other works by Gagnon. The many images of windows and cross-shaped stretchers, for example, can be linked to the *SX 70* photographic series.

The window, link between the interior and exterior worlds, is evoked in this middle section by the artist's extensive use of parallel montage. A man—Charles Gagnon himself⁶—carries an oddly shaped black-wrapped object up to the second floor of the studio. Having donned the costume of a judoka, he proceeds to slowly, almost ritualistically unwrap the mysterious object, which we at first imagine to be a work of art. At this point, the film consists of alternating static shots of the studio interior and outdoor landscape shots in which the speed of the camera's movements has the effect of gradually dematerializing the space.

The shift from interior to exterior almost always occurs when the man stretches his arm out horizontally, as if pointing off-screen and reminding us that beyond the boundaries of the studio and the



Pierre Mercure 1927-1966, 1970

photographic frame there exists a whole world in “perpetual motion.” The revelation that the mysterious object is in fact a bicycle, although surprising, is perfectly in keeping with the theme of movement explored in the film. A clear reference to the notion of the readymade, the bicycle also carries echoes of early 20th-century Futurism.

The last segment of the film consists of a long, static, sequence-length shot offering a frontal view of a very large painting leaning against one of the studio walls. The man, who has mounted his bicycle, passes at regular intervals in front of the painting, crossing the frame from left to right. This has the effect of establishing a remarkable series of correspondences between painting and cinema, in which all the components of the shot echo one another. The two broad vertical bands of black that border either side of the white canvas immediately conjure the cinema screen. The man’s repeated movement—he crosses the shooting field nineteen times in all—accentuates the horizontality of both the painting and the screen. On the other hand, the gradual change in the position of his body, as he sits up progressively straighter on the bike, underlines the verticality of the black bands.

Le Son d'un espace is a contemplative, religious and essentially autobiographical film.⁷ Behind its apparent austerity lies an extremely precise discourse on art in general and Gagnon’s own art in particular.

PIERRE MERCURE 1927-1966—THE ABSTRACTION OF DEATH

Pierre Mercure, a major figure in Canadian contemporary music, played a leading role in the cultural boom that marked Québec during the Révolution tranquille. Mercure was a highly talented composer whose explorations led him ultimately towards electroacoustic music. Immensely interested in the avant-garde in all its forms, he maintained friendships with numerous artists, both local and international. Charles Gagnon made his film *The Eighth Day/Le Huitième Jour* soon after having met Pierre Mercure, whose premature death occurred shortly afterwards. *Pierre Mercure 1927-1966* is a posthumous tribute to the composer, killed accidentally in France.

Gagnon’s third film is closely linked to the form of North American experimental cinema known as “structural film,”⁸ in which a sustained exploration of form is employed to reveal the intrinsic qualities of the filmic medium. In making *Pierre Mercure 1927-1966* Gagnon used several of the formal techniques associated with the structural film, including loop printing, superimposition and, to a lesser degree, positive/negative alternation.



The film's main sequence, filmed in black and white by Gagnon during Mercure's funeral, shows the funeral procession leaving the church, the departure of the hearse for the cemetery and the first shovelfuls of earth landing on the coffin. These images are preceded by short "independent shots" that seem at first to have little connection with the composer's funeral: a car travelling fast along a road and a photo of Marilyn Monroe.⁹ These shots began simply as tests made by Gagnon at the start of the reel to ensure that the camera was working properly. But chance sometimes creates disturbing coincidences: these visual fragments serve as powerful evocations of Mercure's tragic and unexpected death in an automobile accident.

This short sequence is repeated consecutively eleven times. However, each repetition brings a new visual element, resulting from the addition of coloured filters and superimpositions made using an optical printer. The shots of the funeral, presented at first in an almost documentary style, undergo such radical transformation that their representational character is gradually blurred, which has the effect of emphasizing the two-dimensionality of the screen. The film thus takes the form of a series of variations on a theme in which, with each repetition, the ritual of death becomes increasingly abstract. In its final presentation the sequence is predominantly orange, symbol in the Buddhist religion for the acceptance of death.

The concept of ritual, grounded in the repetition of a gesture or action, takes on added meaning here, for the loop effect and the fact that the funeral images are shown in slow motion establish the film in a seemingly endless time frame. And this invokes the notion of duration, so essential to this film's structure. Although it runs for only 33 minutes and 33 seconds—an allusion to the rotation speed of a microgroove record (33.3 revolutions per minute)¹⁰—the film can seem much longer.

The soundtrack consists basically of a composition by Pierre Mercure entitled *Tétrachromie*, together with a very short extract from a reel played by a fiddler.

We hear the soundtrack a first time complete, and then in the form of sound fragments that Gagnon has manipulated by repeating, reversing or superimposing them. Following the first play, the attentive viewer can hear the small, percussive sound made by the repeated jumping of the arm of the record player, now at the end of the groove. This "sound loop" is music as its most minimal, most pure. But it is also a metaphorical reminder that the composer has fallen silent: nothing remains but the last beat of sound, the final breath before dying.

THREE FILMS...

The experimental films of Charles Gagnon are the site of expressions of and explorations into sight and sound that are parallel extensions of his main artistic practice—photography in *The Eighth Day/Le Huitième Jour* and painting in *Le Son d'un espace*, while in *Pierre Mercure 1927-1966* the artist broadens his field of investigation to include music.

Three films. In one sense, not many¹¹—regrettably few, in fact—but in another, a good deal. Not many, because Gagnon's career began in the late fifties. A good deal, because these three films were created in a four-year period, because they remain of great interest today, and because in only three films Gagnon has been able to explore the possibilities of the filmic medium with such diversity and success. The films' formal qualities alone would be enough, but they are invariably accompanied by reflections on the fundamental values of life and of art. And since the notion of the "fragment" seems to be one of the keys to understanding Gagnon's œuvre, it is tempting to perceive his films as many people perceive those of Robert Bresson. For in Gagnon's work, too, the fragment bespeaks the whole.

Louis Goyette

(Translated by Judith Terry)

1. This is an experimental form that makes use of found footage and/or photographs. In the United States and Canada, Bruce Conner and Arthur Lipsett were the best known practitioners of the genre.
2. The Canadian composer Pierre Mercure had been commissioned to create the sound environment for the Christian Pavilion, but his accidental death in France put an end to the project.
3. Pixillation is a form of animation: real objects and/or people are filmed frame by frame; a jerky, speeded-up effect results when these images are projected at 24 frames/second.
4. In an interview published in *artscanada* in April 1970, Gagnon said: "While working on the film, I came to realize that the strongest thing about violence and the most abstract thing about violence is its sequential nature, that war has never stopped, and that it is just the leading of one conflict into another conflict."
5. Made following a trip to Japan, this second film was based on an extremely detailed script.
6. The shots in the middle segment of the artist working were filmed by his wife, Michiko Yajima; all the rest of the film was shot by Gagnon himself.
7. In the interview published in *artscanada* in April 1970, Gagnon speaks of the biographical and religious nature of the film, referring to the bicycle as a symbol of the cross he bears on his shoulders: it is simultaneously a symbol of materialism and of man's cross.
8. The principal characteristics of the structural film were first described by P. Adams Sitney in his book *Visionary Film: The American Avant-Garde 1943-1978*. The leading proponents of this form are Hollis Frampton, Paul Sharits and George Landow in the United States, and Vincent Grenier, David Rimmer, Michael Snow and Joyce Wieland in Canada.
9. The photo of Marilyn Monroe seems to be from the last series by photographer Bert Stern, taken shortly before her death.
10. In "Parcours québécois et canadiens en cinéphonographie," published in the magazine *CinémaS* (fall 1992), Réal Laroche describes *Pierre Mercure 1927-1966* as "...possibly the only film-record to have been produced."
11. Between 1969 and 1973 Gagnon worked on a film entitled R-69, based on a painting by his friend, the artist Yves Gaucher. Gagnon shot a good deal of film, but the work was never completed. Since Gaucher's death, Gagnon has made plans to finish the film, which would make it his fourth and most recent.

BIOGRAPHICAL NOTES



Jean Gagnon, 1931

This document retraces the significant events in Charles Gagnon's artistic practice. It does not, however, include his work in design nor most of his kinetic and sound environments. It is based on the documentation available on his body of work (in particular, retrospective exhibition catalogues produced by The Montreal Museum of Fine Arts in 1978 and the Musée du Québec in 1998) and from recent conversations with the artist. Some works quoted in the text are accompanied by their catalogue number when they are reproduced. An asterisk (*) indicates a touring exhibition.

1934 Charles Gagnon was born in Montréal (Québec) on May 23. He was the third child borne to Jeanne Geoffrion (1898-1983) and Jean Gagnon (1900-1973), an insurance broker. Along with his older sisters Michèle (1924-) and Louise (1925-), he grew up in a well-off and culturally open-minded home environment.



Charles Gagnon in the dark room, circa 1949

1942 Gagnon enters Collège Stanislas (Montréal) and around 1946 becomes initiated into painting and photography.

1948 He goes to Loyola College (Montréal) and pursues his photographic activities, capturing on film bits of nature, friends, football games.

1950 Following studies at the École supérieure de préparation scientifique (Montréal), Gagnon reconciles himself to a career in his father's office but soon feels alienated doing a job that contradicts his temperament and interest. A friend introduces him to the vitality of the artistic circle revolving around the Café Carmen, on Stanley Street in Montréal. Among others, Armand Vaillancourt, Lutz Dille and Jimmy Jones, who becomes a friend, have a studio there. Robert Roussil, Patrick Landsley, Vittorio (Fiarrucci) and Guy Borremans are some of the other artists he meets in this buoyant cultural sector, at the beginning of the fifties.

Around 1952, Gagnon picks up painting again and develops a genuine passion for music... especially jazz. During the winter of 1954-1955, he discovers abstract expressionism (then widely spread) and decides to study art in New York, finally determined to follow his call. Born of a family which "asked for a little bit of rationalisation...",¹ Gagnon chooses training in design.

During his stay in the United States (1955-1960), he makes some sporadic visits to his family in Québec and takes the opportunity to travel, especially across the North-East region of the United States and Canada's Atlantic Provinces.



Jimmy Jones (Henry Wanton Jones), 1954



From the window, New York 1956

1955 At the end of May or beginning of June, Gagnon settles in the American metropolis whose exceptional situation arouses his curiosity and rapidly carries him into a period of intensive production. Between 1950 and 1960, New York is actually going through a quite fruitful period of artistic blossoming. The values of abstract expressionism, then the symbol of "liberal" American culture, are being challenged by the innovative input of artists like Robert Rauschenberg and Jasper Johns (arts), John Cage (music and performance), Robert Frank (photography and film), Merce Cunningham (dance) or Jack Kerouac (literature), soon to be joined by the younger generation and the more daring talents of the artistic community. Gagnon will evolve in this context, rigorously leading both his academic training and artistic production.

Registered at the Parsons School of Design, he follows evening classes in painting, in 1956, with Paul Brach at New York University. The following year, he goes to the New York School of Interior Design, after having frequented the Art Students' League and the New York Institute of Photography. A cramped place in the basement of a building on 71st Street, near 2nd Avenue, is his studio. Soon, going to jazz bars, visiting avant-garde galleries (Sidney Janis, Martha Jackson, Betty Parsons, Kootz, Stable, Green) and important museums become part of his routine. He reads magazines such as *Arts*, *Arts News* and *It is* (as of 1958), and is interested in American literature, especially the work of novelists John Henry O'Hara and Jack Kerouac, as well as in Eastern philosophy—zen Buddhism, in particular. He is fascinated by the ancient art collections at the Met—more specifically Egyptian, Mesopotamian and Mayan.

"For the first year, the Metropolitan Museum was my main feeding station. I had always been fascinated by past cultures, not Roman or Greek, but Egyptian and Sumerian, as these seemed more removed and more serious.... In the case of Egyptian art, not only were there objects to look at, but spaces to step into, and portals to step through. The sometimes unintelligible and sometimes illegible hieroglyphics and the multitudes of scratches and signs of wear with all their implied mysteries, soon found their way into paintings where they were translated into personal symbols. In a sense, my work of that period, including that of the very early sixties, dealt with culture, rather than nature."²

1958 In January, Gagnon presents a painting titled *Bovines* in the context of the national exhibition *Art: USA: 58*, held at New York's Madison Square Garden. Adolf Gottlieb is a member of the selection committee.

Occasionally associating with residents of the International House (New York), he exhibits two oil paintings (*D'après un poème d'Aurélien Dallaire "Je t'aime," The Signs Conquer*) and a sculpture in steel, copper and bronze (*Prototype of the Elite*) during the *Festival of the Arts* in April; some months later, he produces the sets for the ballet *Chout (The Buffoon)*, a work created by Prokofiev for Diaghilev in 1920), which was presented in December 1958.



Garbage can, 1959



Galerie Artek: Camille Folch-Ribas,
Charles Gagnon, Gérard Lortie,
Marguerite Lescop, 1959

In October, he is represented by an oil painting (*Disparition du troisième*) at the opening exhibition of Galerie Artek (Montréal), directed by Michel Lortie, an old school mate from Collège Stanislas who is also the son of important collectors of Borduas and Automatist work. Gagnon attends the vernissage and meets Claude Tousignant and Guido Molinari. Aside from theirs, the exhibition includes work by Paul-Émile Borduas, Jean-Paul Riopelle, Alfred Pellan, Fernand Leduc, Rita Letendre, Charles Daudelin, Paul V. Beaulieu, Jean Dallaire, Suzanne Meloche, Denis Juneau, Fernand Toupin and Louis Belzile, among others.

That year, Gagnon meets his wife to be, Michiko Yajima, also a student at the New York School of Interior Design.

1959 In February-March, he exhibits at Galerie Artek a selection of recent paintings, such as *Résurrection d'un idéal perdu* (cat. No. 6), along with Suzanne Meloche, an artist with connections to the Automatist group, who presents black gouaches. The works are greeted with interest by critics. Some are captivated by the "simplicity," the "poetry" and "orientalism" of Gagnon's paintings,³ others note the young artist's "beautiful sense of colour" and his "already rigorous" skill.⁴ Rodolphe de Repentigny—to whom Gagnon will dedicate a work shortly after his accidental death in the Rockies later that year (*Hommage à R. de R.*, cat. No. 14)—acknowledges that "one does not work in New York for several years without being subject to its influence," yet he is quick to salute the painter's intensity and his "lively curiosity... that makes him mix the most diversified elements with the audacity of an explorer."⁵

After graduating from the New York School of Interior Design, where he receives the "Design Award" of the year, Gagnon works as a freelancer before getting hired by Harvey Propper (New York), a furniture designer and manufacturer with whom he will work as an assistant for one year.

As he visits galleries, he is astonished to discover his first happenings. The film *Pull My Daisy* by Alfred Leslie and Robert Frank overwhelms him.

1960 Gagnon returns to Montréal in mid-April, intent on getting married and on deepening his artistic practice, among other projects. He soon works his way into the Montréal scene and finds that he has "selective affinities" with the artists represented by the Galerie Denyse Delrue, in particular with Jean McEwen and Paterson Ewen.

In June, he marries Michiko Yajima. The dining room of their apartment (2055 Lincoln Street) occasionally serves as a studio. The new space with its natural lighting will soon affect his painting.

Gagnon produces his first "landscapes" and begins a series of "landscape-collages."

As early as mid-October, the Galerie Denyse Delrue gives him his first solo exhibition where he presents paintings of the New York period, from the *Tables/Tablettes* group, among others.

In November, he participates in the *La Jeune Peinture* exhibition, at the Foyer of St. Helen's Island (Montréal) and *Trends 1960, Non-Figurative Painting in Montreal*, at the Stable Gallery of The Montreal Museum of Fine Arts, an exhibition bringing together some twenty artists, such as Tobie Steinhouse, Jean McEwen, Marcelle Ferron, Edmund Alleyn, Suzanne Meloche, Gérard Tremblay, Jacques Hurtubise and Jean-Paul Mousseau.

In December, his work is among the "favourites" of French writer and critic Jean Cathelin who declares, during his talk at The Montreal Museum of Fine Arts on the 12th of that month, that the future of the Montréal school lies in the contribution of young talents such as McEwen, Steinhouse and Gagnon.⁶

During the year, he takes part in two other group exhibitions: *Montreal Painters*, at Bishop's University (Lennoxville, Qué.), and *Les Peintres de la galerie—Œuvres de petit format...*, at the Galerie Denyse Delrue.

1961 Birth of Monika Gagnon in March.

Mid-May, Gagnon participates in the *4th Biennial Exhibition of Canadian Art 1961**, an event organized and circulated by the National Gallery of Canada (Ottawa). His painting *Landscape* is among the seventeen works acquired by the Gallery to enrich its permanent collection.

At the end of September, Gagnon is listed among the "promising young artists" selected to represent Canadian art at the *Deuxième Biennale de Paris*, a major exhibition presented at the Musée d'art moderne de la Ville de Paris. Guido Molinari, Toni Onley, Kazuo Nakamura, Claude Picher, James McElheron, Pierre Gendron, Yves Gaucher and Richard Lacroix make up the Canadian participation at this event. The painting *Beach (Plage)* (cat. No. 30) is Gagnon's contribution.

In October, some twenty of his recent "landscapes," such as *Vallée / Valley, Summer, July Painting No. 1, Waterfield No. 1* and *Shooting Gallery* (cat. No. 27, 28, 26, 29, 32), are featured in his second solo exhibition at the Galerie Denyse Delrue.



Michiko and Monika, 1961



Galerie Denyse Delrue, 1961

The following month, he participates in a group exhibition organized by the *Canadian Group of Painters* at the Vancouver Art Gallery.

In the course of the year, Gagnon begins a series of box-constructions built from sundry objects (small medicine chests, cans, toothpaste tubes, scraps of wallpaper, photographs, picnic plates, paint tubes, etc.).

1962 He participates in the *79th Annual Spring Exhibition*, an event organized by The Montreal Museum of Fine Arts, and also in the exhibition *La Peinture canadienne moderne : 25 années de peinture au Canada français*, presented during the Summer in Spoleto (Italy) in conjunction with the *5th Festival des Deux Mondes*. Put together by the Délégation générale du Québec in Paris, this major event brings together 140 works by some thirty artists, "ranging from early masters such as Borduas and Pellan to representatives of current young painting." Gagnon's contribution includes two oil paintings, among them *Painting for a Funeral Parlor* (cat. No. 39), and is part of the "Nouvelles recherches" section.⁷



Charles Gagnon in his studio

In October, Gagnon proposes an ensemble of oil paintings and collages of various formats (including *Monica*, cat. No. 25), for his third solo exhibition at the Galerie Denyse Delrue. The show is greeted with enthusiasm by the magazine *Canadian Art*.⁸

At the same time, three of his paintings are featured in the exhibition *19 Canadian Painters '62** at the J. B. Speed Art Museum in Louisville (Kent., USA). The body of work travels to two other American institutions and includes works by Ulysse Comtois, Rita Letendre, Guido Molinari, Jack Shadbolt, Michael Snow, Tom Gibson, Harold Town and Joyce Wieland, among others.

In November, Gagnon exhibits together with John Fox at the Gallery XII of The Montreal Museum of Fine Arts. In contrast with the "classical" and "meditative" oil paintings of his partner, Gagnon proposes a selection of works marked with humour and fantasy, including five of his most recent box-constructions, such as *The Window (Box # 6)/La Fenêtre, Box # 4* and *No Vacancy* (cat. No. 40, 36, 37). His participation is completed by a new sculpture showing the insides of a radio (tuned to CKAC!) and a group of paintings (such as *Suburb*). The critics are sensitive to the subversive aspect of Gagnon's work.

During the year, Gagnon produces his first "windows," begins his *Gap Paintings* series and gets his first grant from The Canada Council. His pictorial work shows the same æsthetic concerns as that found in Henry Saxe's.

He also takes part in the group exhibition *Contemporary Canadian Art**, organized and circulated in Africa by The National Gallery of Canada. His contribution includes, among others, the paintings *Momotaro* and *Février/February* (cat. No. 12, 38).

1963 In March, Gagnon shows at the Jerrold Morris International Gallery (Toronto). The selection includes a variety of paintings from, among others, the *Gap Paintings* series.

Birth of Erika Gagnon in April.

The Gap (cat. No. 43) is awarded an honorable mention at the 80th *Annual Spring Exhibition* of The Montreal Museum of Fine Arts.

During the year, Gagnon participates in several group exhibitions: *Contemporary Canadian Painting and Sculpture*, at the Rochester Memorial Art Gallery, Rochester University (N.Y., USA); *Arte de America y España** presented in major cities across Europe (Madrid, Barcelona, Paris, Brussels, London, Amsterdam, etc.); *5th Biennial Exhibition of Canadian Painting 1963**, first hosted in England at the Commonwealth Institute in London before pursuing its itinerary across Canada; and *Ten Montreal Artists*, at the Hart House Art Gallery (now Justina & Barnicke Art Gallery) of the University of Toronto.

1964 In January, Gagnon proposes a body of work mainly composed of oil paintings, caseins and drawings, for his solo show at the Galerie Camille Hébert, a Montréal institution representing him since 1962. The paintings *The Eighth Day/Le Huitième Jour*, *Le Quatrième Jour/The Fourth Day* and *The Sound* (cat. No. 46, 44, 45) are included.

Birth of Eames Gagnon in August.

During the year, Charles Gagnon participates in the following group exhibitions: *81st Annual Spring Exhibition* at The Montreal Museum of Fine Arts, *World's Fair International Exhibition* at the Washington Square Gallery (New York), and *The Ninth Winnipeg Show*, at the Winnipeg Art Gallery.

1965 This year marks a turning point in Gagnon's practice—it becomes resolutely multidisciplinary, involving painting, photography, cinema, and sometimes kinetic and sound environments.



The studio in Old-Montréal

For his participation in the *Tokyo International Trade Fair* of April and May 1965, Gagnon creates, in collaboration with James McElheron, a sculpture symbolizing "paper," a product whose sale Canada wishes to promote in Japan. It is made out of a dummy covered with newspaper, installed in and chained to a blue shower cabinet. Among those invited to submit work, artists Elza Mayhew, Yosef Drenters, Michael Pine, James Boyd, Armand Vaillancourt and Gerald Gladstone create works symbolic of, respectively, aluminium, wheat, zinc, sulphur, wood and nickel.

Le Huitième Jour II (cat. No. 47) is awarded an honorable mention at the *82nd Annual Spring Exhibition* of The Montreal Museum of Fine Arts.



Monika, Erika and Eames, circa 1968

In May, Gagnon rents a building located at 3 St. Paul Street East, in Old Montréal, and sets up his studio on the second floor, soon joined by Yves Gaucher on the first floor and Jean McEwen on the third, the following year. This neighbouring will go on for several years, Gaucher leaving the premises in 1975, Gagnon and McEwen in 1990.

Exploring the possibilities of a deductive type of structure, he produces oil pastel drawings with hand imprints during the year. This series originates in an "an accident" reprocessed by the artist: his young son, whose sense of balance was still uncertain, had accidentally stamped the palm of his dusty hands in a painting in progress. The work is now part of the collection of the Art Bank of the Canada Council for the Arts (*Gray Field / Champ gris*, 1965-1966). Interested in the interactive potential of painting and the mechanisms of perception, Gagnon then produces paintings that incorporate surfaces of brushed and burnished stainless steel and aluminium. These include paintings in the *Espace-écran / Space Blind* series (among others), of which *Espace-écran gris / Space Blind/Grey* and *The Sound* (cat. No. 54, 58) are part.

Selected to design the Christian Pavilion at the Montréal World Fair, Gagnon embarks upon this major project to which he will dedicate most of his time for the next two years: working in collaboration with a committee of theologians, representatives of the eight major Christian Churches in the country; conducting several meetings with artists and photographers; going through files at the Magnum Agency in New York and the photographic library of the Defense Department in Washington where he chooses most of the photographs required for the project; and finally producing sound tracks, along with a film entitled *The Eighth Day / Le Huitième Jour*, based on the theme of the Pavilion—a reminder that man's freedom is constantly threatened by his own destructive will (impulse).



Charles Gagnon in his studio

He also participates in numerous group exhibitions: *6th Biennial Exhibition of Canadian Painting 1965**, opened at The National Gallery of Canada; *Primer salon panamericano de pintura*, presented in Cali (Columbia), in conjunction with the *5th National Festival of the Arts*, and *Artistes de Montréal**, organized by the Musée d'art contemporain (Montréal).

1966 At the end of January or beginning of February, Gagnon attends the funeral of Québec composer Pierre Mercure (1927-1966), killed tragically in a car accident in France. He shoots scenes of a film which he will edit in 1970.

From October 22 to November 4, he exhibits at the Galerie Agnès Lefort (Montréal) a selection of works from the *Espace-écran/Space Blind* series, such as *Green Fields with Timescreen* and *The Sound* (cat. No. 57, 58).

During the year, he does his first black and white paintings (*Probe/Enquête* series) and participates in the group exhibition *Artists of Montreal*, at the Stable Gallery of The Montreal Museum of Fine Arts.

1967 Gagnon embarks upon the installation of the Christian Pavilion where his film *The Eighth Day/Le Huitième Jour* (1966) will be presented. Both documentary and personal, the short film is a collage that describes the sad condition of human beings subjected to the cruelty of ceaseless wars. Widely distributed in Southern California and considered by some to have had a direct impact on the anti-Vietnam war movement, the film is awarded Grand Prize at the *Survival Fair Festival* in Los Angeles in 1970. As for the Pavilion, although it is controversial at its opening, it receives laudatory reviews as well as an award from *Popular Photography* magazine for its exceptional treatment of photography in the context of the 1967 World Fair.

In April or May, Gagnon produces eight serigraphs, assembled the following year in the album *The Colour of Time, The Sound of Space/La Couleur du temps, le Son d'un espace* (1967) (cat. No. 60). First presented at the Galerie Godard-Lefort (Montréal) the following winter, this edition—with its “plastic qualities” (excluding however the use of pure colours) and “sequential organization”⁹—is unique in Gagnon's production.

During the summer, Gagnon travels with his family to Japan where he meets photographer Hiroshi Hamaya and composer Toru Takemitsu to whom he will dedicate his *November Steps/Étapes de novembre* (cat. No. 61), a painting whose title refers to a musical composition by the master and in front of which the scenes of his second film, *Le Son d'un espace*, will be shot.



Japan, 1967

In September, Gagnon joins in the Department of Communication Arts at Loyola University (now Concordia), where he first teaches film practice and then photography until 1975.

In November, Gagnon begins shooting his film *Le Son d'un espace* (1968), assisted by his wife. Essentially autobiographical, this slow and silent film describes in a ritual-like atmosphere the existential experience of the artist in relationship to his commitment. The sacred and contemplative mood of the work contrasts with the world of suffering and conflict evoked in the *The Eighth Day / Le Huitième Jour*.

Gagnon also participates in the major group exhibitions organized in conjunction with the Centennial of the Canadian Confederation and the World Fair in Montréal.

1968 Gagnon produces several large paintings (such as *Glory # 1 / Gloire #1*, *Gloire # 2* and *Space Blind / Dark / Espace-écran/sombre*, cat. No. 65, 66, 63), as well as oil paintings with various objects like a small chain (*Chained Pairspace / Espaces enchaînés*) or a plumbline (*Fil à plomb / Plumblin*).

He participates in the following group exhibitions: *Canada Art d'aujourd'hui**, opened at the Musée national d'art moderne de la Ville de Paris and subsequently presented in Rome, Lausanne and Brussels; *10 Peintres du Québec: Alleyn, Gagnon, Gaucher, Hurtubise, Lemieux, McEwen, Molinari, Pellan, Riopelle, de Tonnancour**, at the Musée d'art contemporain (Montréal) and the Musée du Québec (Québec City); *7th Biennial of Canadian Painting*, at the National Gallery of Canada; and *Canada 101*, presented at the Edinburgh College of Art in conjunction with the *22nd International Festival* in Edinburgh, Scotland.

1969 Gagnon goes through a period of doubt and questioning with regards to his pictorial practice and produces few works. He does exhibit one painting, (*Étapes*) *Décembre (1968-1969)*, in the group exhibition *Survey 69* at The Montreal Museum of Fine Arts.

In March, he follows Jean McEwen at the Galerie Godard-Lefort where he proposes a selection of works drawn from the *Probe / Enquête*, *Glory / Gloire*, *Step / Étape* and *Plumblin / Fil à plomb* series, among others. The *Chained Pairspace / Espaces enchaînés* diptych (cat. No. 62) is also part of the show.

In the fall, *Le Son d'un espace* is presented in the context of the *Sixième Biennale de Paris* at the Musée d'art moderne de la Ville de Paris.

In December, Gagnon begins to shoot his fourth film entitled *R-69*, based upon a large red painting by Yves Gaucher to be included in the *Grands Formats...* exhibition opening the following month at the Musée d'art contemporain (Montréal). This work is the opposite extreme of Gaucher's previous studies on the notions of "non-space, non-physicality, non-colour, etc."¹⁰ Gagnon's initiative seeks to document a very "baffling"¹¹ yet revealing situation facing several artists of his generation (including himself)—the limits of applying formalism too strictly.

1970 End of January–mid-February, Gagnon presents one of his rare paintings of 1969 in the thematic exhibition *Grands Formats: Treize artistes de Montréal*, at the Musée d'art contemporain (Montréal). During the vernissage, he shoots some scenes for his film project *R-69*. Soon renamed (*R-69+*) *Deux ans plus tard*, the work lasts approximately two hours in its pre-edited stage and deals with alienation. It remains unfinished¹².

In the summer, he contributes to the realization of the Spectrafonta Pavilion, a sound and light environment presented in the former Netherlands Pavilion on St. Helen's Island (Montréal), in the context of the exhibition *Man and His World / Terre des Hommes 70*.

During the year, Gagnon does a bit of travelling, buys and renovates a farmhouse near Lake Massawippi, in the Eastern Townships (Québec), and continues his photographic production.

He participates in the following group exhibitions: *Peinture québécoise 1948-1970*, at the Palais des Arts at Man and His World (Montréal); *Montréal Painters*, at the Rothmans Art Gallery, in conjunction with the Summer Festival in Stratford (Ontario); and *Eight Artists from Canada*, at the Tel-Aviv Museum (Israel), bringing together Jean-Paul Riopelle, Alex Colville, Guido Molinari, Joyce Wieland, Gershon Iskowitz, John Meredith and Greg Curnoe. Gagnon's participation includes the paintings *Probe / Enquête* and *November Steps / Étapes de novembre* (cat No. 59, 61).

Finally, his film *Pierre Mercure, 1927-1966* (1970) is presented at The Montreal Museum of Fine Arts. For Gagnon, it is his "most personal and interesting" film. "It's a sort of tribute to Mercure, a tribute which blends with my own understanding of life and death."¹³ The work is presented in Germany at the *Oberhausen Festival* in 1971, in conjunction with a retrospective of Canadian cinema.

1971 Gagnon produces an ensemble of drawings, collages and "blueprints," most of which no longer exist.



Charles Gagnon in his studio, circa 1973

In April, the Vancouver Art Gallery presents a major exhibition of photographs by Charles Gagnon, to circulate across the country later on. The event is organized by the artist in collaboration with the National Gallery of Canada. Including some fifty photographs taken between 1966 and 1970, the body of work gives viewers their first opportunity to understand the elements that compose the artist's photographic language.

Feeling the need to refresh his ideas, Gagnon joins the photography workshops given by Robert Frank during the summer at the Apeiron Work Shop of Millerton (N.Y., USA), where he will produce the multiple *Millerton* (cat. No. 70). Uncomfortable with the lack of privacy and the communal atmosphere of the place, he sets out for Connecticut and the neighbouring States (Maine, New Hampshire) and undertakes an intensive photographic session. The result will be shown in part at the Centaur Galleries of Photography (now Galerie Optica) in Montréal, in 1972.

1972 In January, Gagnon exhibits along with John Max, Michel Saint-Jean, Gabor Szilasi and Normand Grégoire in the *Five Montreal Photographers* exhibition at the Centaur Galleries of Photography. It is one of the rare places in Montréal, with Perception (Mackay Street), to support the dissemination of photography. Gagnon's participation includes eighteen works from his stay in New England, shown for the first time. The event is organized by Gagnon and William Ewing, the director of the Galleries (now director of the Musée de L'Élysée in Lausanne, Switzerland).

Gagnon also fixes up a studio in his farmhouse and produces several drawings and collages, such as *Collage avec timbre*, *Sans titre*, *Shift/Décalage* and *Aceraceæ* (cat. No. 71, 72, 73, 74).

1973 Gagnon begins the *Markers/Marqueurs* series and produces new *Espaces-écrans/Screenspaces*. He works both in Montréal and in his studio in the Eastern Townships.

From mid-June to mid-August, his three films are presented in the context of *Canada Trajectoires 73*, at the Musée d'art moderne de la Ville de Paris.

1974 In January, Gagnon starts upon the production of *Time-Screen*, *Thought-Space*, a monumental triptych in memory of Lester B. Pearson (1897-1972), the Canadian statesman awarded with a Nobel peace prize. Designed for the building where the Canadian Department of Foreign Affairs is located (Ottawa), the work, which the artist himself describes as a "spiritual telegram,"¹⁴ comprises quotes from Pearson, Platon, Montaigne and Camus, among others, and is in continuity with *Espaces-écrans/Screenspaces*. It will be unveiled in June 1975.



The Lester B. Pearson Memorial, 1975

From April 20 to May 8, Gagnon presents recent paintings and engravings from the album *The Colour of Time, The Sound of Space / La Couleur du temps, le Son d'un espace* in the context of his first solo exhibition at the Marlborough Godard Gallery (Toronto).

That year, seven of his previously unpublished photographs appear in *Ovo Photo* magazine and six in *Artscanada*.

Gagnon is present in the following group exhibitions: *Aspects of Canadian Art*, Albright-Knox Art Gallery (Buffalo, N.Y., USA); *Thirteen Artists from Marlborough Godard*, Marlborough Gallery (New York); and *Camerart**, presented at the Galerie Optica in Montréal and the Canadian Cultural Centre in Paris.

1975 Gagnon produces the first paintings in the *Splitscreenspace / Espace-écran divisé* series.

July marks the beginning of his teaching employment in the Visual Arts Department at the University of Ottawa. There he will teach photography, film, video, sound and mixed media, until July 1996.

He also participates in the exhibition *Four Quebec Artists*, at the Owens Art Gallery (Sackville, N.B.) along with Jean McEwen, Yves Gaucher and Guido Molinari.

1976 In his first solo exhibition at the Galerie Yajima (Montréal), a gallery directed by his wife, Gagnon presents, from January 13 to February 8, some twenty photographs from 1969 to 1975.

In March, he meets the American photographer Lee Friedlander who is in Montréal for his solo exhibition at the Galerie Yajima (March 9-April 3). He is accompanied by a friend, the sculptor Raoul Hague. Friedlander and Gagnon have since been friends.

During the year, he buys an SX 70 (a Polaroid camera) for his photographic work, produces a few box-constructions, such as *Sous-titre : Where Has the Eagle Gone* and *Lightwork / Afin de percevoir les choses...* (cat. No. 87, 81), and begins the *Cassations* series (after the title of a Mozart composition) where each work is made of two indeterminate spaces.

Gagnon also participates in several group exhibitions: *5 Photographers [Five photographers]*, Owens Art Gallery, Mount Allison University (Sackville, N.B.); *Cent-onze Dessins du Québec**, Musée d'art contemporain (Montréal); *1972-1976 Directions Montréal*, Galerie Véhicule Art (Montréal); *Trois Générations d'art québécois : 1940, 1950, 1960*, Musée d'art contemporain (Montréal); *Destination Europe: Seven Canadian Photographers**, opened at the Galerie Optica (Montréal) and then presented in England, Italy, the Netherlands and Spain; *Forum 76*, The Montreal Museum of Fine Arts; *Canadian*

*Contemporary Painters**, Harbourfront Gallery (Toronto) and the Canadian Cultural Centre in Paris and some twelve major institutions in New Zealand and Australia as well as England; finally, *Œuvres sur Papier : June Leaf, Charles Gagnon, Guido Molinari* at the Galerie Yajima.

1977 Gagnon begins using a Minox 9 mm (a small, fast-handling camera) in his photographic work.

He is present in several group exhibitions: *The Second Dalhousie Drawing Exhibition*, Dalhousie University Art Gallery (Halifax, N.S.); *14 Canadians: A Critic's Choice*, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution (Washington, DC); *Painting Now XII*, Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, (Kingston, Ont.); *Tendances actuelles au Québec*, Musée d'art contemporain (Montréal); *Transparent Things**, The London Art Gallery (London, Ont.).

1978 In mid-May, Gagnon participates in the *Festival of Performances*, at The Montreal Museum of Fine Arts. Organized by Chantal Pontbriand, the event features some twenty performances involving some forty artists, including Lily Eng, Suzy Lake, Rae Davis, Raymond Gervais, Tim Clark, Peter Dudar, Eric Fischl/Paul Théberge/Carol Wainio, Max Dean, Louise Guay/ Marc Cramer, Vicki Tansey, John Heward, Imre Murayni, The Young Adults and The Canadian Shadow Play. Working together on this occasion, Gagnon and Peter Froehlich reflect upon the diversity of discourses and mediums, as an ever present babel of confusion threatening man (mankind) with finding release only in death.

During the fall, The Montreal Museum of Fine Arts presents a major exhibition of Gagnon's work, accompanied by a key publication addressing his complete body of work.¹⁵ The event is circulated in four other Canadian institutions (the National Gallery of Canada, the Vancouver Art Gallery, the Art Gallery of Ontario and the Winnipeg Art Gallery).

Gagnon is also present in the following group exhibitions: *Modern Painting in Canada*, at the Edmonton Art Gallery; and *Tendances actuelles au Québec (Parts I-II)*, at the Musée d'art contemporain (Montréal).

1979 At the beginning of March, he exhibits in *Photography in Canada [Huit Photographes canadiens contemporains]*. Presented at the Ryerson Polytechnical Institute in Toronto in conjunction with the conference "Canadian Perspectives," the event also includes a selection of works by Robert Bourdeau, Lynne Cohen, Tom Gibson, David McMillan, Michael Semak and Gabor Szilasi.

Gagnon participates in the following group exhibitions: *Pasted Paper: A Look at Canadian Collage 1955-1965*, at the Agnes Etherington Art Centre; and *The Banff Purchase: An Exhibition of Photography in Canada**, opened at the Walter Phillips Art Gallery (Banff, Alb.).

1980 In February, Gagnon exhibits at the Galerie Yajima a selection of landscape photographs taken with his SX 70. Iain Baxter, Benno Friedman, John Pfahl, Gabor Szilasi, Serge Tousignant and Christian Vogt are also part of the show.

1981 Gagnon begins the *Inquisition*, *Nul état...* and *Quelles sont les...* series.

In mid-July, he is awarded the second Banff Centre School of Fine Arts National Award, a prestigious distinction given to Canadian personalities who have made a significant contribution for the advancement of literature, the visual and performing arts. The award includes the Donald Cameron medal, a cash prize and a short residency at the Banff Centre. Betty Goodwin (1984), Paterson Ewen (1987), Denys Arcand (1991), Michel Tremblay (1992) and General Idea (1993) are among the renowned artists who later received the award in their respective discipline.

Taking advantage of his stay in Alberta, Gagnon produces an important group of photographs. After this trip, he contemplates pursuing his production in the desert of Arizona. Both places will strongly impact on his sensitivity.

Gagnon also participates in the following group exhibitions: *Twentieth Century Canadian Painting**, opened at the National Museum of Modern Art in Tokyo (Japan); and *Les choix de l'œil: la photographie depuis 1940**, at the Musée d'art contemporain (Montréal).

1982 From mid-May to mid-June, Gagnon exhibits recent paintings from the *Inquisition*, *Nul état...* and *Quelles sont les...* series for his second solo exhibition at the Galerie Yajima.

During the summer, he participates in *Esthétiques actuelles de la photographie au Québec: onze photographes**, a touring exhibition organized by the Musée d'art contemporain (Montréal) and first presented at the Ancienne Poste d'Arles (France), in conjunction with the 13th *Rencontres internationales de la photographie*, as well as in Brussels and several cities across Québec. The exhibition includes works by Raymonde April, Claire Beaugrand-Champagne, Michel Campeau, Serge Clément, Sorel Cohen, Pierre Gaudard, Normand Grégoire, Gabor Szilasi, Sam Tata and Robert Walker.

1983 From April 21 to May 21, Gagnon exhibits a selection of works from the *Inquisition* and *Nul état...* series, among others, at the Equinox Gallery (Vancouver).



The Art Gallery of Ontario, 1979

He travels across California during the spring and summer. "Codes" make their first appearance in his photographs, the result of the camera's automatic digital marker on the negative.

Gagnon is present in the group exhibition *The Mountain: A Survey of Photography*, at the International Center of Photography in New York.

1984 Travel and photography in Japan during the summer.

His work is present, among others, in the group exhibition *Responding to Photography: Selected Works from Private Toronto Collections* at the Art Gallery of Ontario (Toronto).

1985 Gagnon participates in the following group exhibitions: *Selected View: The Longstaffe Collection 1959-1984*, at the Vancouver Art Gallery; and *Montreal Painting: A Second Look**, opened at the Memorial University Art Gallery (St. John's, N.S.) and presented in five other institutions in the Atlantic Provinces.

1986 Gagnon is among the twenty-two artists and writers who create works for a huge electronic billboard in downtown Toronto, in the context of the *Some Uncertain Signs* project. Organized by Public Access and presented from February to July, the event presents works developed around various notions, among them the specificity of the medium, the status of public art and the construction of historical discourses. Michael Snow, Les Levine, Mark Lewis, Janine Marchessault, Barbara Kruger, Mary Kelly, Krzysztof Wodiczko are some of the artists featured. *PRO/CON (PROficiency/CONtradiction)* is Gagnon's contribution to the event.

From mid-March to mid-April, his work is part of the exhibition-event *Le Musée imaginaire de...*, at the Saidye Bronfman Centre in Montréal.

Pursuing his analysis of perception, he begins a series of paintings with stencilled words, such as *Transition/Illusion/Reflex/ction*, a wall painting set up in December in the hall of the Faubourg cinemas (Cineplex Odeon) in Montréal.

1987 The work of Gagnon is presented in exhibitions across Canada.

1988 From February to May, the Musée d'art contemporain of Montréal presents *Ewen, Gagnon, Gaucher, Hurtubise, McEwen: à propos d'une peinture des années soixante**. The exhibition will be part of the program of the American Society Art Gallery (New York) in the summer of 1989.



Arizona, 1989

In November, Gagnon presents a dozen paintings of various dimensions with words (such as *Archetype*, *Code*, *Artifact*, *Cypher*, etc.), at the Sable-Castelli Gallery (Toronto).

"As words occur to me I write them down," the artist confides. "If they still have that certain ring after several months, I use them. But I can't pin down exactly why I'm attracted to them.... The words come before the paintings. They kind of belong together.... I love ambiguity and contradiction.... I find it very interesting to set up a structure that contradicts its own rules. There are no answers."¹⁶

1989 In February and March, Gagnon travels to Arizona where he takes a lot of photographs. This stay will inspire works in the *Histoire naturelle* and *États et conditions* series, among others.

From October 28 to November 25, he exhibits a selection of paintings with words, such as *Écho*, *Écho n° 2* and *Continuum* (cat. No. 111, 112, 114), for his first solo exhibition at the Galerie René Blouin (Montréal). For the occasion, the gallery publishes in collaboration with Parachute Publications an essay by James D. Campbell, *Parmenidean Puzzles: Paradox and Discovery in the Paintings of Charles Gagnon*.

1990 Gagnon begins the *États et conditions* series.

1991 In the months that follow his second exhibition at the Sable-Castelli Gallery in February, Gagnon receives an honorary doctorate from the Université de Montréal and becomes a Chevalier de l'Ordre national du Québec. During the ceremony of official presentation of insignia, he meets the world renowned jazz pianist Oscar Peterson, an artist he discovered when he was fourteen and who contributed to his musical culture.

From May 11 to June 30, the Galerie Verticale (Québec City) exhibits a body of photographic work by Gagnon. His work is also shown during the summer at the Musée du Québec, in the context of the exhibition *Un archipel de désirs: les artistes du Québec et la scène internationale*.

In September, Gagnon sets out on a long journey by car, driving to the outermost bounds of New Mexico. Over two thousand photographs, shot mainly in the American Mid-West (Dakota, Montana, Wyoming, Utah, Arizona, etc.), will be brought back from this trip during which his friend, photographer Lee Friedlander, had set up an appointment in Tucson, Arizona.

During the year, Gagnon produces several works for the *Histoire naturelle* series.

1992 For his second solo exhibition at the Galerie René Blouin, Gagnon presents, from February 29 to April 11, works from the *Histoire naturelle* and *États et conditions* series.

"For this exhibition, I used colour in a totally different way. I wanted it to have its own mass, to be dense matter, to carry meaning within this matter.... It's as if I wanted to remove myself from purism and minimalism by giving shape to matter, and to let my sensitivity come out. I have always loved nature and have always tried to move away from forms.... Letting matter express what is sensitive is not like renouncing any form of logic. The numbers and the letters that appear along the edges of my paintings speak of a need for orderliness. The numbers are the instinctive means to achieve this, the letters, the abstract means. The successive numbers correspond to the terms of a Fibonacci series, a mathematical series whose limit is the Golden Section and which impregnated Classicism.... I think that photography, as a medium, is essentially metaphysical. It is true that time is fixed within it, it doesn't exist, whereas everything else within it, aside from this parameter, can always be verified. It always speaks of a reality that exists outside of it whereas what is outside of a painting has never existed—painting is a total invention. The fact that we can guess what preceded the photograph is perhaps the reason why it seems more familiar, much closer to our own experience. When I look at a photograph, I can't help thinking that what is to its left and to its right is also there with its own depth, that it goes on endlessly; and so as soon as you leave the work, as a viewer, you are part of the same space-time.... I read one day that there is a tribe in the Amazon whose vocabulary is based upon two constituent concepts of existence: to perceive and to imagine. And I immediately understood that photography, the type I use, is very different from art, which doesn't mean there is no such thing as art photography! But for me, to photograph is to perceive, and to paint is to imagine. And this notion of perception is so important that when I walk among people and things with my photographic eye, reality becomes an infinitely rich performance (in the artistic sense of the word). For example, isn't walking in itself a sort of dance, and the spaces—be they full or empty, positive or negative—that surround us a form of installation?"¹⁷

During the year, Gagnon is present in the following group exhibitions: *The Crisis of Abstraction in Canada: The 1950s**, organized by the National Gallery of Canada (Ottawa) and opened at the Musée du Québec; *Montréal 1942-1992: L'Anarchie resplendissante de la peinture*, at the Galerie de l'UQAM (Montréal). His film *The Eighth Day/Le Huitième Jour* is part of the *Independent Eyes: 25 Years of Canadian Independent Film Distribution* retrospective, organized in conjunction with the *Festival of Festivals* in Toronto.

1993 In the fall, Gagnon presents a few elements from his *Histoire naturelle* and *États et conditions* series, for his solo exhibition at the Edmonton Art Gallery.

He begins the *Table de matière* series.

He participates in the following group exhibitions: *Pierre Dorion–Charles Gagnon–Will Gorlitz*, Galerie René Blouin (Montréal); and *Une tradition documentaire? Quelle tradition? Quel documentaire?**, organized by Vox Populi and presented at the Maison de la culture Notre-Dame-de-Grâce (Montréal) in conjunction with the *Mois de la photo à Montréal*.

1994 From February 26 to April 2, Gagnon exhibits along with Geoffrey James at the Galerie René Blouin. The body of work parallels a group of photographs of Asbestos mining sites (James) and desert landscapes of Arizona and Utah from the *Table de matière* series (Gagnon), among them *Table de matière II* and *Table de matière III* (cat. No. 124, 125).

In March, the Sable-Castelli Gallery offers him his third solo exhibition.

During the summer, the Galerie René Blouin presents *Charles Gagnon: Champs/écrans/boîtes/mots codes/histoires/tables*. This retrospective-like exhibition includes eleven works created between 1962 and 1991.

Gagnon is present in the following group exhibitions: *Contemporary Practice: New York by Members of the Visual Arts*, University of Ottawa, Carleton University Art Gallery (Ottawa); and *Gagnon, Rockburne, Tirelli*, Paolo Baldacci Gallery (New York).

1995 Gagnon receives the Paul-Émile-Borduas Award. It is the highest distinction given by the Government of Québec in the visual arts category. To mark the occasion, the Galerie René Blouin exhibits six works that testify to thirty years of production.

He participates in the following group exhibitions: *Muttum: Gérard Collin-Thiébaut–Charles Gagnon–Raymond Gervais–Rober Racine*, Galerie René Blouin, in collaboration with the Galerie Rochefort (Montréal); *Montréal Dada 1995*, Chapelle historique du Bon-Pasteur (Montréal).

1996 Gagnon begins the photographic series *Mythes*.

In November-December, he presents, among others, works from the *Mythes* and *Histoire naturelle* series, including *Mythe I (A)*, *Mythe I (B-C)* and *Histoire naturelle X (Loca Deserta)* (cat. No. 128, 129, 123) for his fifth solo exhibition at the Galerie René Blouin.

He is present in the following group exhibitions: *L'art québécois de l'estampe: 1945-1990**, organized by the Musée du Québec; and *L'Œil du collectionneur*, presented at the Musée d'art contemporain de Montréal.

1997 Participation in group exhibitions.

1998 A retrospective look at his photographic work, entitled *Charles Gagnon: Observations**, is presented during the summer at the Musée du Québec. The body of work brings together 111 prints of identical size done between 1965 and 1991. The Canadian Museum of Contemporary Photography (Ottawa) has already hosted the exhibition. Smaller versions will be presented at the Musée de l'Élysée (Lausanne), the Leonard & Bina Ellen Art Gallery at Concordia University (Montréal), as well as the Justina & Barnicke Art Gallery at the University of Toronto, in 2001.



Observations, Musée du Québec, 1998

Gagnon is also among the sixty artists or so participating in *Peinture Peinture*, a major event entirely dedicated to abstract painting. Organized by the Association des galeries d'art contemporain de Montréal (AGAC), it is presented during the summer in various venues (commercial and university galleries, museums and exhibition centres) across Québec and in Ottawa.

1999 During the year, Gagnon begins the *Ex Situ* series, where photographic images are combined to textured surface monochromes.

He participates in the following group exhibitions: *Making it New! (the big sixties show)**, Glenbow Museum (Calgary, Alb.); *Déclics—Art et société : Le Québec des années 60 et 70*, Musée d'art contemporain de Montréal and Musée de la civilisation (Québec City); and *The Modernist Document*, Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Concordia University, in conjunction with the *Mois de la photo à Montréal 1999*.

2000 For his sixth solo exhibition at the Galerie René Blouin from January 28 to March 11, Gagnon presents works from the *Ex Situ* series, including the group of diptychs *Ex Situ—Painted Desert/Arizona/Of Ground* (cat. No. 132, 133, 134, 135).



House and studio, the Eastern Townships, 2000

2001 Presentation of the *Charles Gagnon: A Retrospective* exhibition at the Musée d'art contemporain de Montréal, from February 8 to April 29.

A third trip to Arizona is scheduled. Departure time should be in February 2001.

Martine Perreault

(Translated by Colette Tougas)

Charles Gagnon's bibliography is available on the Internet site of the Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal
(URL: <http://media.macm.qc.ca>).

1. Charles Gagnon quoted by Louise Simard, *Les relations entre l'œuvre photographique et l'œuvre peinte de Charles Gagnon*, master's thesis, Université Laval, Québec City, Canadian theses on microfilm 56243J, 1981, p. 18.
2. Charles Gagnon quoted in *Making it new! (the big sixties show)*, Windsor: Art Gallery of Windsor, 2000, p. 61.
3. [Jacques] Folch, "Suzanne Meloche/Charles Gagnon," *Vie des Arts*, No. 14 (spring 1959), p. 29; Robert Ayre, "Gouache, Chalk and Wax Shavings," *The Montreal Star*, February 28, 1959, p. 38.
4. [Ludell-Tessier], "Pour une toile comme pour une femme: Quand on est belle, inutile de parler!," *Le Petit Journal*, March 1, 1959, p. 89.
5. [Rodolphe] de Repentigny, "Intensité, curiosité et choix," *La Presse*, February 28, 1959, p. 56.
6. Jean Cathelin, "Conférence au Musée des beaux-arts: Impressions sur la peinture canadienne," *Le Devoir*, December 17, 1960, p. 9.
7. *La Peinture canadienne moderne: 25 années de peinture au Canada français*, Roma: De Luca Editore, 1962, pp. 9, 11.
8. Lawrence Sabbath, "Charles Gagnon at Galerie Denyse Delrue, Montreal," *Canadian Art*, Vol. 19, No. 1, 77 (January-February 1962), p. 9.
9. Michèle Grandbois, *L'art québécois de l'estampe, 1945-1990: une aventure, une époque, une collection*, [Québec City] Musée du Québec, 1996, p. 109.
10. Yves Gaucher quoted by Gaston Roberge, *Autour de Yves Gaucher*, Québec City: Le Loup de Gouttière, p. 21.
11. Charles Gagnon interviewed by Danielle Corbeil, "Charles Gagnon, painter, filmmaker, 35 years old, lives in Montreal: from a taped interview, recorded by Danielle Corbeil," *Artscanada*, Vol. 27, No. 2, No. 142/143 (April 1970), p. 42.
12. The transfer of the film on video should be completed for the Musée's retrospective in February 2001.
13. Charles Gagnon, "Témoignage," *Ovo Photo*, June 1974, p. 26.
14. Eric Bergbush, "Time-Screen, Thought-Space," *The Citizen's Weekly*, August 23, 2000, p. C-2.
15. Philip Fry, *Charles Gagnon* (introduction: Normand Thériault), Montréal: The Montreal Museum of Fine Arts, 1978, 239 pp. (Text in French and English.)
16. C. Hume, "Montreal artist returns after too long absence," *The Toronto Star*, November 8, 1988, p. C-1.
17. Charles Gagnon quoted in Jean Dumont, "Charles Gagnon: La photo comme discipline métaphysique," *Le Devoir*, April 4, 1992, p. C-10.

LISTE DES ŒUVRES

1. *Sans titre*, 1956
Huile sur toile
36 x 45,8 cm
Collection particulière
2. *Vol nocturne # 1*, 1957
Huile sur toile
25,5 x 20 cm
Collection particulière
3. *Vol nocturne # 2*, 1957
Huile sur toile
51 x 40,6 cm
Collection Musée d'art de Joliette
Don Jacques Forget
4. *July Morning*, 1958
Huile sur toile
91,7 x 122 cm
Collection particulière
5. *From Within*, 1958
Huile sur toile
61 x 51 cm
Collection Musée des beaux-arts
du Canada, Ottawa
6. *Résurrection d'un idéal perdu*, 1958
Huile sur toile
91,2 x 76,5 cm
Collection particulière
7. *Coast*, 1958-1959
Huile sur toile
153 x 106,5 cm
Collection Musée d'art contemporain
de Montréal
Don anonyme
8. *Compression*, 1959
Huile sur toile
61,2 x 51 cm
Collection particulière
9. *Beyond... Beyond*, 1959
Huile et cire sur support rigide
30,2 x 40,6 cm
Collection particulière
10. *Oscar*, 1959
Huile et gravillons sur toile
81,4 x 101,7 cm
Collection Pearl Drabinsky, Toronto
11. *Tablets*, 1959
Huile et gravillons sur toile
91,7 x 61 cm
Avec l'aimable permission
de Gérard Gorce, Montréal
12. *Momotaro*, 1959
Huile sur toile
122,3 x 96,5 cm
Collection particulière
13. *Frozen Signs*, 1960
Huile sur toile
61,2 x 50,8 cm
Avec l'aimable permission
de la Galerie B-Roger Bellemare, Montréal
14. *Hommage à R. de R.*, 1960
Huile et sable sur toile
76,4 x 61 cm
Collection particulière

15. *Hari*, 1960
Huile sur toile
101,9 x 81,3 cm
Avec l'aimable permission
de Art 45, Montréal
16. *Wall Painting # 1*, 1960
Huile sur toile
76,5 x 61 cm
Avec l'aimable permission
de la Galerie René Blouin, Montréal
17. *Wood Tablet # 1 (For L. N.)*, 1960
Huile sur éléments de bois et de métal sur
contreplaqué
51,8 x 31,5 x 7,5 cm
Collection particulière
18. *Collage (Brooke)*, 1960
Huile et collage sur papier
19 x 11,4 cm
Collection particulière
19. *Landscape*, 1960
Peinture émail, encre et collage
sur support rigide
35,3 x 45,4 cm
Collection particulière
20. *Landscape-Collage*, 1960
Peinture émail et collage sur support rigide
25,4 x 30,4 cm
Collection particulière
21. *Sans titre*, 1960
Huile, encre et collage sur carton mince
27,9 x 20,4 cm
Collection particulière
22. *Pond*, 1960-1961
Huile sur toile
50,9 x 61 cm
Collection particulière
23. *November*, 1960-1961
Huile sur toile
61,5 x 51,5 cm
Collection Musée régional de Rimouski
Don Gérald Bolduc
24. *Sans titre*, 1961
Photo-report, caséine, graphite
et collage sur papier
12,7 x 17,2 cm
Collection particulière
25. *Monica*, 1961
Huile sur toile
81,4 x 96,3 cm
Collection particulière
26. *July Painting No. 1*, 1961
Huile sur toile
117,2 x 133,3 cm
Collection Musée des beaux-arts
de l'Ontario, Toronto
Don Mira Godard, 1989
27. *Vallée / Valley*, 1961
Huile sur toile
112 x 127,3 cm
Collection Westburne Inc., Montréal
28. *Summer*, 1961
Huile sur toile
182,8 x 142,3 cm
Collection particulière
29. *Waterfield No. 1*, 1961
Huile sur toile
117 x 132,5 cm
Collection particulière
30. *Beach (Plage)*, 1961
Huile sur toile
182,7 X 142,7 cm
Collection Louise et Bernard Lamarre,
Montréal
31. *Double Feature*, 1961
Huile sur toile
81,4 x 96,7 cm
Collection Jeanne et Guy de Repentigny,
Montréal
32. *Shooting Gallery*, 1961
Huile sur toile
167,7 x 188 cm
Collection particulière
33. *To Billy the Kid*, 1962
Peinture émail et collage sur papier collé
en plein sur support rigide
59,8 x 63,5 x 5 cm
Collection particulière
34. *Painting*, 1961-1962
Matériaux divers dans boîte
en bois avec vitre
35,5 x 40,5 x 10,7 cm
Collection particulière
35. *Box # 2*, 1961-1962
Peinture émail, graphite et collage
sur carton dans boîte en bois avec vitre
57,8 x 39,5 x 8,3 cm
Collection particulière
36. *Box # 4*, 1962
Matériaux divers et collage
dans boîte en bois
73,7 x 60 x 13,5 cm
Collection Musée d'art contemporain
de Montréal
37. *No Vacancy*, 1962
Collage dans boîte en bois avec vitre
65,3 x 80,5 x 14 cm
Collection particulière
38. *Février / February*, 1962
Huile sur toile
147,5 x 132 cm
Collection Martha et Alfred Lawee,
Montréal
39. *Painting for a Funeral Parlor*, 1962
Huile sur toile
127 x 111,7 cm
Collection particulière
40. *The Window (Box # 6) / La Fenêtre*, 1962
Peinture émail, graphite et collage, miroir
dans boîte en bois avec vitre
94 x 51 x 23,9 cm
Collection particulière

41. *August 17th p.m.*, 1962
Huile sur toile
147,5 x 132,7 cm
Collection Lavalin du Musée d'art
contemporain de Montréal
42. *Large Painting/Grande peinture*, 1962
Huile sur toile
172,8 x 198,3 cm
Collection particulière
43. *The Gap*, 1962-1963
Huile sur toile
173 x 198,5 cm
Collection particulière
44. *The Fourth Day/Le Quatrième Jour*, 1963
Huile sur toile
132,7 x 117,9 cm
Collection Galerie d'art
Leonard & Bina Ellen,
Université Concordia, Montréal
45. *The Sound*, 1963
Huile sur toile
102,3 x 92 cm
Collection particulière
46. *The Eighth Day/Le Huitième Jour*, 1963
Huile sur toile
172,7 x 198,9 cm
Avec l'aimable permission
de la Galerie René Blouin, Montréal
47. *Le Huitième Jour II*, 1964
Huile sur toile
2 panneaux: 198 x 305,5 cm (ensemble)
Collection Musée des beaux-arts
de Montréal
Don Louise G. Tessier
48. *Wherspace/White*, 1964-1965
Huile sur toile
173 x 147,9 cm
Collection Conseil des Arts du Canada,
Banque d'œuvres d'art, Ottawa
49. *The Eighth Day No. 3 POS.*, 1964-1965
Huile sur toile
198,7 x 173,3 cm
Collection particulière
50. *Space Blind with Stripe*, 1965
Pastel à l'huile sur papier
76,2 x 55,9 cm
Avec l'aimable permission
de la Galerie René Blouin, Montréal
51. *Blind Space with Left Hand*, 1965
Pastel à l'huile sur papier
76,1 x 56 cm
Collection particulière
52. *Double Take*, 1965
Pastel à l'huile sur papier
76 x 56 cm
Collection particulière
53. *Untitled (For a Critic)*, 1965
Acrylique, graphite et collage
sur papier journal collé en plein
sur toile dans boîte en bois
38 x 32,7 x 5,5 cm
Collection particulière
54. *Espace-écran gris/
Space Blind/Grey*, 1966
Apprêt à l'huile et acier inoxydable
sur support rigide
133 x 102,5 cm
Collection Musée d'art contemporain
de Montréal
Don Jean-Paul Tessier
55. *Blind Space with
Space Blind/Green*, 1966
Huile sur toile
2 panneaux: 203 x 101,5 cm
et 147,5 x 132,5 cm
Collection Musée d'art contemporain
de Montréal
Don anonyme
56. *Blind Space with
Space Blind/Red Ochre*, 1966
Huile sur toile
2 panneaux: 183 x 91,4 cm
et 122 x 107 cm
Collection particulière
57. *Green Fields with Timescreen*, 1966
Acrylique sur toile et aluminium
2 éléments; toile: 127 x 127 cm;
sculpture: 128,9 x 25,4 cm
Collection Musée des beaux-arts
de l'Ontario, Toronto
Don du Conseil des Arts de l'Ontario
58. *The Sound*, 1966
Peinture émail sur support rigide
et aluminium
81,8 x 81,8 cm
Collection particulière
59. *Probe/Enquête*, 1966
Huile sur toile
198,5 x 173 cm
Collection particulière
60. *The Colour of Time, The Sound of Space/
La Couleur du temps, le Son
d'un espace*, 1967
8 sérigraphies, 4/35
72,4 x 57,3 cm (chacune)
Collection particulière
61. *November Steps/
Étapes de novembre*, 1967-1968
Huile sur toile
183,1 x 366 cm
Collection Musée des beaux-arts
du Canada, Ottawa
62. *Chained Pairspace/
Espaces enchaînés*, 1968
Huile sur toile et chaîne
Diptyque: 203,4 x 101,6 cm
et 203 x 101,8 cm
Collection particulière

63. *Space Blind / Dark / Espace-écran / sombre*, 1968
Huile sur toile
165,3 x 184,3 cm
Avec l'aimable permission de la Galerie René Blouin, Montréal
64. *Fil à plomb # 2 / Plumblin # 2*, 1968
Huile sur toile et fil à plomb
147,7 x 229 cm
Collection Conseil des Arts du Canada, Banque d'œuvres d'art, Ottawa
65. *Glory # 1 / Gloire # 1*, 1968
Huile sur toile
127,4 x 127,8 cm
Collection Guy Joussemet, Montréal
66. *Gloire # 2*, 1969
Huile sur toile
203 x 203 cm
Collection Musée du Québec, Québec
67. *D'un train / A*, 1969
3 épreuves argentiques, 6/11
40,6 x 50,5 cm
Avec l'aimable permission de la Galerie René Blouin, Montréal
68. *D'un train / B*, 1969
2 épreuves argentiques, 6/11
40,6 x 50,5 cm
Avec l'aimable permission de la Galerie René Blouin, Montréal
69. *D'un train / C*, 1969
3 épreuves argentiques, 6/11
40,6 x 50,5 cm
Avec l'aimable permission de la Galerie René Blouin, Montréal
70. *Millerton*, 1971
Épreuve ozalid sur papier, 3/30
96,5 x 74 cm (l'image)
Collection particulière
71. *Collage avec timbre*, 1972
Acrylique, graphite, agrafes et collage sur papier
22,7 x 31 cm
Collection particulière
72. *Sans titre*, 1972
Peinture émail et collage sur papier journal
35,7 x 27,8 cm
Collection particulière
73. *Shift / Décalage*, 1972
Acrylique et peinture émail sur collage
17,5 x 20 cm
Collection particulière
74. *Aceraceæ*, 1972
Acrylique, encre, graphite et collage sur carton
55,3 x 54,8 cm
Collection Conseil des Arts du Canada, Banque d'œuvres d'art, Ottawa
75. *Dominante intérieure*, 1972-1973
Huile sur toile
173,7 x 148 cm
Avec l'aimable permission de la Galerie René Blouin, Montréal
76. *Marker No. 2 / Marqueur n° 2*, 1973
Huile sur toile
203,5 x 295,5 cm
Collection Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa
77. *Marker # 3 / Marqueur # 3*, 1973
Huile sur toile
203,3 x 203,5 cm
Collection Conseil des Arts du Canada, Banque d'œuvres d'art, Ottawa
78. *Marker # 4 / Marqueur # 4*, 1974
Huile sur toile
183,2 x 234 cm
Collection Conseil des Arts du Canada, Banque d'œuvres d'art, Ottawa
79. *Screenspace # 2 / Espace-écran # 2*, 1973-1974
Huile sur toile
168 x 229,3 cm
Collection Conseil des Arts du Canada, Banque d'œuvres d'art, Ottawa
80. *Seuls les éternuements sont éternels*, 1975
Acrylique sur papier
71,3 x 57,7 cm
Collection particulière
81. *Lightwork / Afin de percevoir les choses...*, 1972-1976
Peinture émail, graphite et collage dans boîte en bois avec vitre et tube fluorescent
133,3 x 155 x 21,5 cm
Collection particulière
82. *Splitscreenspace / Orient / Espace-écran divisé / Orient (# 1)*, 1975-1976
Huile sur toile
203 x 183 cm
Collection particulière
83. *Splitscreenspace / Orient / Espace-écran divisé / Orient (# 2)*, 1975-1976
Huile sur toile
203 x 183 cm
Collection particulière
84. *Splitscreenspace / Orient / Espace-écran divisé / Orient (# 3)*, 1975-1976
Huile sur toile
203 x 182,8 cm
Collection particulière
85. *Splitscreenspace / Dark / sombre*, 1976
Huile sur toile
203,3 x 102 cm
Collection particulière

86. *Cassation Dark / sombre*, 1976
Huile sur toile
228,5 x 203,4 cm
Collection Musée des beaux-arts
de l'Ontario, Toronto
Œuvre acquise grâce à l'appui financier du
Programme d'aide spéciale du Conseil des
Arts du Canada, ainsi que de Wintario,
1978
87. *Sous-titre: Where Has
the Eagle Gone*, 1976
Peinture émail, huile, graphite et
collage sur carton mince et contreplaqué,
cuillère de métal dans boîte en bois
avec vitre et tube fluorescent
128 x 112 x 16,5 cm
Collection Musée d'art contemporain
de Montréal
Don anonyme
88. *SX 70*, 1976
4 épreuves Polaroid couleur
(# 28-32-31-30)
7,9 x 7,8 cm (chacune)
Avec l'aimable permission
de la Galerie René Blouin, Montréal
89. *SX 70*, 1976
5 épreuves Polaroid couleur
(# 75-76-77-80-81)
7,9 x 7,8 cm (chacune)
Collection particulière
90. *SX 70*, 1977
3 épreuves Polaroid couleur
(# 58-57-52)
7,9 x 7,8 cm (chacune)
Collection particulière
91. *Splitscreenspace /
Summer / D'été*, 1977-1978
Huile sur toile
213 x 284 cm
Collection Musée des beaux-arts
du Canada, Ottawa
92. *Cassation /
Of Morning / matinal*, 1977-1978
Huile sur toile
203,4 x 294,5 cm
Collection particulière
93. *SX 70*, 1978
4 épreuves Polaroid couleur
(# 139-140-141-142)
7,9 x 7,8 cm (chacune)
Collection particulière
94. *SX 70*, 1978
4 épreuves Polaroid couleur
(# 156-151-154-152)
7,9 x 7,8 cm (chacune)
Collection particulière
95. *SX 70*, 1978
2 épreuves Polaroid couleur
(# 115-114)
7,9 x 7,8 cm
Collection particulière
96. *SX 70*, 1978
5 épreuves Polaroid couleur
(# 35-33-32-34-31)
7,9 x 7,8 cm (chacune)
Collection particulière
97. *SX 70*, 1978
4 épreuves Polaroid couleur
(# 135-136-137-138)
7,9 x 7,8 cm (chacune)
Collection particulière
98. *Cassation / A Summer Day / Été*, 1978
Huile sur toile
167,6 x 203,2 cm
Collection Musée des beaux-arts
de Montréal
Achat, legs Marjorie Caverhill
99. *Cassation / Of a New Day /
D'un jour nouveau*, 1978-1979
Huile sur toile
203 x 335,5 cm
Collection Musée d'art contemporain
de Montréal
100. *Nul état... (T)*, 1981
Acrylique sur carton toilé et deux règles
dans boîte en bois avec vitre
sur roulettes et poignée de métal
52 x 41,5 x 11 cm
Collection particulière
101. *Nul état... (KRKT)*, 1981
Acrylique sur carton toilé et trusquin
dans boîte en bois avec vitre
sur roulettes et poignée de métal
52 x 41,5 x 11 cm
Collection particulière
102. *Nul état (PRTHN)*, 1981
Acrylique sur carton toilé et règle
en bois dans boîte en bois avec vitre
sur roulettes et poignée en métal
52,5 x 41,3 x 11 cm
Collection Roy L. Heenan, Montréal
103. *Inquisition / Quelles sont les...*, 1981
Acrylique sur toile marouflée sur support
rigide, cadre en bois avec règle en bois
26,5 x 32,4
Collection Roy L. Heenan, Montréal
104. *Quelles sont les... (# 3)*, 1981
Acrylique sur toile marouflée sur support
rigide, cadre de bois avec règle en bois
26,5 x 33,4 cm
Collection Birgitta L. Saint-Cyr
et Jean Saint-Cyr, Montréal
105. *Quelles sont les... (# 4)*, 1981
Acrylique sur toile marouflée sur support
rigide, cadre de bois avec règle en bois
25,9 x 33,6 cm
Collection Rita et Henry Schaffer, Montréal
106. *Quelles sont les... (# 5)*, 1981
Acrylique sur toile marouflée sur support
rigide, cadre de bois avec règle en bois
26,5 x 33,5 cm
Collection particulière

107. *Inquisition-DRHLR*, 1981
Huile sur toile
203,3 x 275,1 cm
Avec l'aimable permission
de la Galerie René Blouin, Montréal
108. *Inquisition WTR/HVR*, 1981-1982
Huile sur toile
203,2 x 183,2 cm
Collection Roy L. Heenan, Montréal
109. *Inquisition FMRR*, 1982
Huile sur toile
184,4 x 213,2 cm
Collection Vancouver Art Gallery,
Vancouver
Don J. Ron Longstaffe
110. *Circa, (HB)*, 1988
Acrylique, graphite sur supports rigides,
cadres en bois avec règle en bois
et poignée de métal
90,5 x 54 x 4,5 cm
Collection Lillian et Billy Mauer, Montréal
111. *Écho*, 1988-1989
Huile sur toile
183 x 234 cm
Avec l'aimable permission
de la Galerie René Blouin, Montréal
112. *Écho n° 2*, 1989
Huile sur toile
183,3 x 234 cm
Collection particulière
113. *Fragment*, 1989
Huile sur toile
101,5 x 101,5 cm
Collection Guido Molinari, Montréal
114. *Continuum*, 1989
Huile sur toile
203,4 x 305 cm
Avec l'aimable permission
de la Galerie René Blouin, Montréal
115. *Fictions/To Niels Bohr*, 1989
7 épreuves argentiques
48,8 x 61 cm (chacune)
Avec l'aimable permission
de la Galerie René Blouin, Montréal
116. *Code # 4*, 1990
Huile sur toile, règles de bois
42 x 42 x 2,8 cm
Avec l'aimable permission
de la Galerie René Blouin, Montréal
117. *États et conditions II B (A/B)*, 1990-1991
Huile sur toile
168 x 203,8 cm
Collection particulière
118. *États et conditions IV
A-Lucifer I*, 1990-1991
Huile sur toile
97 x 117,2 cm
Collection particulière
119. *États et conditions IV
B-Lucifer II*, 1990-1991
Huile sur toile
97 x 117 cm
Collection particulière
120. *États et conditions VI (1/1/2/3)*, 1991
Huile sur toile
137,3 x 117 cm
Collection particulière
121. *Histoire naturelle VI (Nubilæ)*, 1988-1991
Épreuves argentiques et huile sur masonite
3 éléments : 76,5 x 336,5 x 6,5 cm
(ensemble)
Collection Musée d'art contemporain
de Montréal
122. *Histoire naturelle I (Mare)*, 1988-1991
Épreuve argentique et huile sur masonite
2 éléments ; 141,2 x 270,6 x 6,5 cm
(ensemble)
Collection particulière
123. *Histoire naturelle X
(Loca Deserta)*, 1991-1996
Épreuve argentique et huile sur masonite
2 éléments : 106,2 x 314,5 x 6,4 cm
(ensemble)
Collection particulière
124. *Table de matière II*, 1993
2 épreuves argentiques, 6/9
56 x 122 cm (ensemble)
Avec l'aimable permission
de la Galerie René Blouin, Montréal
125. *Table de matière III*, 1993
2 épreuves argentiques, 6/9
56 x 122 cm (ensemble)
Avec l'aimable permission
de la Galerie René Blouin, Montréal
126. *La Création de l'univers
(version abrégée)/The Creation
of the Universe (Abridged Version)*, 1993
Huile sur toile
Polyptyque : 2 éléments : 203 x 168 cm
(chacun) ; 5 éléments : 40,8 x 50,9 cm
(chacun)
Collection Musée d'art contemporain
de Montréal
Œuvre acquise grâce à l'appui financier
du Programme d'aide spéciale du Conseil
des Arts du Canada.
127. *Au sujet de l'univers/
About the Universe*, 1994-1995
Huile sur toile
35,2 x 35,5 cm
Collection particulière
128. *Mythe I (A)*, 1996
Épreuve argentique, 3/6
50,5 x 40,5 cm
Avec l'aimable permission
de la Galerie René Blouin, Montréal
129. *Mythe I (B-C)*, 1996
Épreuve argentique, 3/6
40,5 x 50,5 cm
Avec l'aimable permission
de la Galerie René Blouin, Montréal

130. *Mythe III – Untitled /
Monument Valley, Utah*, 1998
Épreuve argentique, 6/9
40,5 x 50,5 cm
Avec l'aimable permission
de la Galerie René Blouin, Montréal

131. *Mythe III – Boulder / Capitol Reef,
Utah*, 1998
Épreuve argentique, 6/9
50,5 x 40,5 cm
Collection particulière
Avec l'aimable permission
de la Galerie René Blouin, Montréal

132. *Ex Situ I – Painted Desert
Arizona / Of Ground*, 1999
Épreuve argentique et
acrylique sur toile
55,7 x 122,5 cm
Avec l'aimable permission
de la Galerie René Blouin, Montréal

133. *Ex Situ I – Painted Desert
Arizona / Of Ground # 2*, 1999
Épreuve argentique et
acrylique sur toile
55,7 x 122,5 cm
Avec l'aimable permission
de la Galerie René Blouin, Montréal

134. *Ex Situ I – Painted Desert
Arizona / Of Ground # 3*, 1999
Épreuve argentique et
acrylique sur toile
55,7 x 122,5 cm
Avec l'aimable permission
de la Galerie René Blouin, Montréal

135. *Ex Situ I – Painted Desert
Arizona / Of Ground # 4*, 1999
Épreuve argentique et
acrylique sur toile
55,7 x 122 cm
Avec l'aimable permission
de la Galerie René Blouin, Montréal

FILMS

The Eighth Day / Le Huitième Jour, 1966
16 mm, n/b, sonore, 16 min

Le Son d'un espace, 1968
16 mm, n/b, sonore/muet, 27 min

Pierre Mercure 1927-1966, 1970
16 mm, couleur, sonore, 33 min 33 s

LISTE DES PRÊTEURS

Le Conseil des Arts du Canada,
Banques d'œuvres d'art, Ottawa

Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto

Vancouver Art Gallery, Vancouver

Musée des beaux-arts de Montréal

Musée du Québec, Québec

Musée d'art de Joliette

Musée régional de Rimouski

Galerie d'art Leonard & Bina Ellen,
Université Concordia, Montréal

Collections particulières (anonymes)

Madame Pearl Drabinsky, Toronto

Madame Jeanne de Repentigny et monsieur Guy de Repentigny, Montréal

Monsieur Roy Lacaud Heenan, Montréal

Monsieur Guy Joussemet, Montréal

Madame Louise Lamarre et monsieur Bernard Lamarre, Montréal

Madame Martha Lawee et monsieur Alfred Lawee, Montréal

Madame Lillian et monsieur Billy Mauer, Montréal

Monsieur Guido Molinari, Montréal

Madame Birgitta L. Saint-Cyr et monsieur Jean Saint-Cyr, Montréal

Madame Rita Schaffer et monsieur Henry Schaffer, Montréal

Westburne Inc., Montréal

