

**Charles Gagnon | Emmanuelle Léonard, Le huitième jour–Expo 67 : le Pavillon chrétien et Le huitième jour, puis Le huitième jour 1967-2017**

**Charles Gagnon | Emmanuelle Léonard, Le huitième jour–Expo 67: The Christian Pavilion and The Eighth Day, then Le huitième jour 1967–2017**

Pierre Dessureault

Number 109, Spring 2018

Revisiter  
Revisit

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/88364ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Dessureault, P. (2018). Charles Gagnon | Emmanuelle Léonard, Le huitième jour–Expo 67 : le Pavillon chrétien et Le huitième jour, puis Le huitième jour 1967-2017 / Charles Gagnon | Emmanuelle Léonard, Le huitième jour–Expo 67: The Christian Pavilion and The Eighth Day, then Le huitième jour 1967–2017. *Ciel variable*, (109), 22–31.



# Charles Gagnon

Le Pavillon chrétien d'Expo 67 et *Le huitième jour*





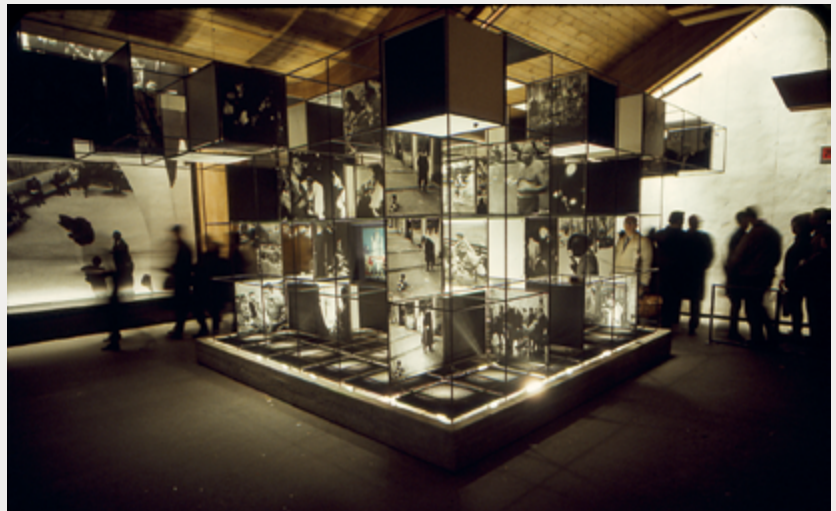
Extraits du film *Le huitième jour* / stills from *The Eighth Day*, 1967, Pavillon chrétien / Christian Pavilion, Expo 67, Canadian Filmmakers Distribution Centre, Toronto

Intérieur du pavillon chrétien / Christian Pavilion interior; murale entre les zones 1 et 2 du Pavillon chrétien et intérieur / collage mural between zones 1 and 2; intérieur du pavillon chrétien / Christian Pavilion interior, 1967, épreuves argentiques au sépia / sepia silver prints

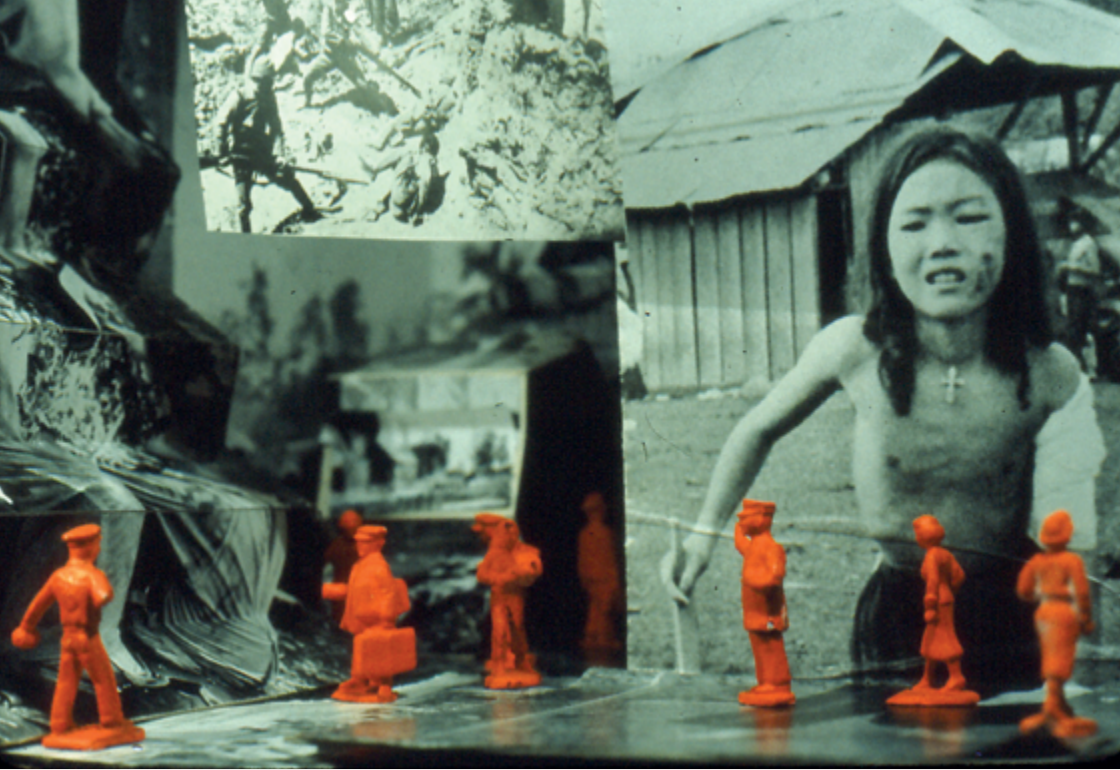
TOUTES LES VUES D'INSTALLATION ET DU PAVILLON

ALL INSTALLATION VIEWS OF MOVING PHOTO MURAL  
Photos: John Max, Fonds Charles Gagnon, Bibliothèque et archives du Musée des beaux-arts du Canada / Charles Gagnon Fonds, National Gallery of Canada Library and Archives

Le père Irénée Beaubien, membre du comité œcuménique, à l'intérieur du Pavillon chrétien / Father Irénée Beaubien, Ecumenical Committee member, inside the Christian Pavilion 1967, épreuve argentique / silver print  
Centre canadien d'œcuménisme, Montréal / Canadian Centre for Ecumenism, Montreal







CHARLES GAGNON, EMMANUELLE LÉONARD

**Expo 67: le Pavillon chrétien  
et *Le huitième jour*,  
puis *Le huitième jour 1967-2017***

PIERRE DESSUREAULT



Dans cette gigantesque célébration du progrès humain et cette grande fête de l'image déclinée dans toutes ses possibilités technologiques et expressives qu'était l'Expo 67, le Pavillon chrétien conçu par Charles Gagnon constituait un véritable pavé dans la mare de l'optimisme triomphant qui imprimait son caractère à l'événement. Ce pavillon de taille modeste pensé par son concepteur comme une installation multimédia mobilisant la photographie et le film montrait un monde torturé vivant dans la peur (bien réelle à l'époque) du champignon atomique mettant en péril la possibilité même d'un avenir pour la planète.

Le Pavillon<sup>1</sup>, produit de la collaboration de huit églises chrétiennes, prenait ses distances avec les représentations convenues des religions pour plutôt proposer un parcours immersif divisé en trois zones qui définissaient autant d'étapes dans le cheminement du visiteur. La première est un espace habité par plus de 300 photographies reflétant « tous les aspects de la vie quotidienne, bons ou mauvais, intéressants ou banals<sup>2</sup>. » Celles-ci sont disséminées dans un vaste espace noir, tantôt disposées sur des supports métalliques de forme cubique, tantôt tapissant les murs pour offrir une vision décentrée de l'état du monde.



Les photographies ainsi mises en scène sont des documents de grande qualité faisant appel aux capacités descriptives du médium pour présenter des situations où la vérité prime sur l'artifice. « La plupart des photographies exposées dans le pavillon provenaient des agences Magnum et Black Star aux États-Unis et étaient produites par des photographes connus, notamment Cornell Capa, Robert Capa, Helen Levitt et Bruce Davidson<sup>3</sup>. » Il convient d'ajouter, entre autres, à cette liste d'auteurs les noms de David Seymour, Robert Frank et du Canadien John Max. Donnant le ton à la section, ces photographies mettent de l'avant la proximité du regard humaniste et appartiennent à une époque où la croyance au pouvoir des images était encore intacte. Où la vérité de la représentation, la crédibilité et l'authenticité du document étaient incontestables.

La structure ouverte mise en place par Gagnon qui invite le spectateur à voir les images selon une pluralité de points de vue produit un environnement dans lequel le visiteur fait son propre cheminement dans le parcours défini par le dispositif. Libre de ses mouvements devant et autour des images, libre de s'adonner à la contemplation et d'entrer en dialogue tant physique qu'intellectuel avec elles, le visiteur tisse entre elles des rapports qui évoluent au fil des déambulations de son regard, les transposant dans un espace devenu subjectif, tributaire de sa propre expérience du monde.

« Un escalier conduit maintenant au niveau de la crypte à l'issue d'un couloir tortueux, plein d'images de cauchemar<sup>4</sup>. » Un immense collage d'inspiration surréaliste montrant la dépersonnalisation de la société de consommation et quelques images de grandes dimensions étalant la désolation et la misère marquant la rupture avec ce qui a précédé et annoncent le propos du film constituant la deuxième zone.

*Le huitième jour*<sup>5</sup> fait non seulement le tour des violences qui ont jalonné de manière quasi ininterrompue le XX<sup>e</sup> siècle, mais il montre aussi que le monde actuel mis en scène dans

Ce pavillon de taille modeste pensé par son concepteur comme une installation multimédia mobilisant la photographie et le film montrait un monde torturé vivant dans la peur (bien réelle à l'époque) du champignon atomique mettant en péril la possibilité même d'un avenir pour la planète.

la zone un en est le produit, ce que viennent rappeler les premières séquences du film montrant l'agitation de l'urbanité du moment. Les actualités filmées qui suivent alignent de manière chronologique les soubresauts qui ont marqué le cours du siècle. À cet égard les documents d'archives qu'utilise Gagnon rappellent des haut-faits identifiables dans l'instant et situables dans le temps et dans l'espace. Les funérailles de l'archiduc François-Ferdinand, la Grande Guerre, le défilé des chefs d'État venus signer l'Armistice, la guerre d'Espagne, Mussolini, le conflit en Éthiopie, Hitler et la Deuxième Guerre mondiale, les camps de concentration nazis, la bombe sur Hiroshima, les assassinats de Kennedy et d'Oswald, les moines bouddhistes s'immolant par le feu au Vietnam, ont donné lieu à nombre d'images devenues emblématiques qui cristallisent dans la conscience historique collective des moments capitaux dans la marche du monde.



## Expo 67: The Christian Pavilion and *The Eighth Day*, then *Le huitième jour* 1967–2017

At Expo 67, a huge celebration of human progress and great festival of the image in all of its technological and expressive possibilities, the Christian Pavilion designed by Charles Gagnon offered a counterpoint to the event's sea of triumphant optimism. This small pavilion, conceived by its designer as a multimedia photography and film installation, portrayed a tortured world living in the fear – very real at the time – that an atomic mushroom cloud would annihilate the planet.

The pavilion,<sup>1</sup> produced through the collaboration of eight Christian churches, stepped away from conventional representations of religions to offer an immersive journey divided into three zones that defined different stages in the visitor's path. The first was a space filled with more than three hundred photographs reflecting "all aspects of daily life, good or bad, interesting or banal."<sup>2</sup> They were spread out in a vast dark space, arranged on cubic metallic shapes and covering the walls to offer a decentred vision of the state of the world.

The photographs displayed were high-quality documents making use of the descriptive capacities of the medium to present situations in which truth wins out over artifice. "Most of the photographs exhibited in the pavilion," Gagnon tells us, "were obtained from the Magnum and Black Star photo agencies in the United States and included images by well-known photographers such as Cornell Capa, Robert Capa, Helen Levitt, and Bruce Davidson."<sup>3</sup> Added to this list of photographers, notably, were David Seymour, Robert Frank, and Canadian John Max. The pictures in this zone brought focus to the humanist gaze and belonged to a time when the belief in the power of images was still intact – when the truth of the representation and the credibility and authenticity of the photographic document were incontestable.

The open structure created by Gagnon invited spectators to see the photographs from the different points of view in the

PAGE 24  
Maquette de planification du Pavillon chrétien /  
planning maquette for Christian Pavilion

Extrait du film *Le huitième jour* / stills from  
*The Eighth Day*, 1967, Pavillon chrétien /  
Christian Pavilion, Expo 67, Canadian  
Filmmakers Distribution Centre, Toronto

Vue d'installation de la murale photographique  
mobile / installation view of moving photo  
mural, épreuve argentique / silver print

PAGE 25  
Intérieur du pavillon chrétien / Christian  
Pavilion interior, 1967, épreuve argentique  
au sépia / sepia silver print

TOUTES LES VUES D'INSTALLATION ET DU PAVILLON  
ALL INSTALLATION VIEWS OF MOVING PHOTO MURAL  
Photos: John Max, Fonds Charles Gagnon,  
Bibliothèque et archives du Musée des beaux-arts  
du Canada / Charles Gagnon Fonds, National  
Gallery of Canada Library and Archives

En brisant la perception habituelle que nous avons de ces images en les entrechoquant et en les juxtaposant les unes aux autres, Gagnon convoque le passé dans le présent du film et redonne aux actualités filmées et aux événements qu'elles représentent une configuration inédite. Ce faisant, il leur rend leur pouvoir de persuasion par l'émotion pour en révéler les virtualités, en dégager la continuité et en reconstruire visuellement le sens (non pas la signification), car il n'y a pas de vérité intrinsèque aux documents, seulement des traces des événements dont ils sont imprégnés qui peinent à esquisser les contours d'une histoire qui autrement resterait impénétrable.

La distance historique tant avec les événements que les images reste pourtant bien présente. À cet égard, la première partie du film qui ira jusqu'à la Deuxième Guerre mondiale aligne les séquences passant d'un événement à l'autre et mettant au premier plan le pouvoir descriptif des images appelées à remonter le cours d'une histoire déjà ancienne. La distance est bien là inhérente au document filmé d'un point de vue adoptant toutes les apparences de la neutralité. Ce qui pourrait constituer une deuxième partie du film, qui mènerait de la Deuxième Guerre mondiale jusqu'à la fin inexorable, abolit progressivement l'écart temporel. Les fractures historiques que sont la révélation des camps d'extermination nazis et la bombe sur Hiroshima dont on arrivait à peine encore à imaginer le pouvoir de destruction appartenaient à un passé récent pour nombre de visiteurs. La courte séquence de la mort en direct du moine bouddhiste s'immolant par le feu plongeait pour sa part le spectateur dans le présent immédiat de la guerre du Vietnam. Aucune distance ne vient adoucir l'impact du document livrant sans filtre l'actualité. À partir de là, nous sommes immergés dans un flot ininterrompu d'images montées en parallèle d'étalages de biens, de publicités exploitant la femme objet, de montagnes de rebus et de carcasses de voitures nous plongeant dans le présent du consumérisme naissant. Cette cascade effrénée d'images fixes, dont bon nombre ont été prises par John Max à la demande de Gagnon, laisse entrevoir le déchet comme fin ultime d'une société prisonnière de sa frénésie de consommation et mène inexorablement à la métaphore visuelle ultime : gros plan fixe sur une fleur de pissenlit, explosion atomique, retour au pissenlit, cette fois en négatif, qui se referme. Les choses et leur envers. Noir.

Et la zone trois vient conclure le parcours sur une note d'optimisme tout relatif. « Le visiteur quitte enfin la crypte pour entrer dans une salle spacieuse où l'on montre de grandes photos et quelques textes bibliques. La vie n'est peut-être pas irrémédiablement dénuée de sens et l'espoir n'est plus un vain mot car "la lumière brille encore dans l'obscurité et l'obscurité ne pourra jamais l'éteindre"<sup>6</sup>. »

Cinquante ans plus tard, à l'occasion de l'exposition *À la recherche d'Expo 67* présentée au Musée d'art contemporain de Montréal (du 21 juin au 9 octobre 2017), Emmanuelle Léonard reprend là où Gagnon avait laissé, conscient de ne pas avoir épuisé son sujet et « que ce qu'il y avait de plus puissant et aussi de plus abstrait dans la violence c'était sa nature séquentielle, que la guerre n'avait jamais cessé et qu'il y a toujours un conflit qui débouche sur un autre conflit. Je pourrais continuer ce film indéfiniment. Il y a beaucoup de matière en ce moment ; My Lai, le procès Hoffman. C'est comme compléter un dossier de recherche<sup>7</sup>. »

*Le huitième jour 1967-2017* n'est pas une reprise pour mettre au goût du jour le film de Gagnon, mais une suite dans « une installation vidéo en deux projections juxtaposées

environment as they made their own way along the path defined by the exhibition layout. Free to move in front of and around the images, free to contemplate and enter dialogue, both physical and intellectual, with them, visitors wove connections among them that changed as their gaze wandered, transposing them into a space that became subjective depending on their own experience of the world.

"A staircase now leads to the crypt level at the end of a twisting corridor full of nightmare images."<sup>4</sup> An immense surrealist-inspired collage showing the depersonalizing effect of consumer society and a few large-size images displaying desolation and misery marked the break with what has preceded and presaged the subject of the film that comprised the second zone.

*The Eighth Day*<sup>5</sup> not only surveyed the violent events that had roiled the twentieth century almost uninterrupted, but also showed that the world featured in the first zone was their result, as the first sequences of the film, showing urban agitation, demonstrated. The following sequences gave a chronological account of the convulsions that had shaken the course of the century. The archival documents used by Gagnon referred to instantly recognizable events that could be situated in time and space. Subjects such as the funeral of Archduke Franz Ferdinand, the Great War, the heads of state gathered to sign the Armistice, the Spanish Civil War, Mussolini, the conflict in Ethiopia, Hitler and the Second World War, Nazi concentration camps, the bombing of Hiroshima, the assassinations of Kennedy and Oswald, and Buddhist monks immolating themselves in Vietnam gave rise to images that had become emblematic and were crystallized in the collective historical conscience as essential moments in the global march of time.

Rupturing the viewers' usual perception of these images through clashing juxtapositions, Gagnon summoned the past in the present of the film, endowing the news clips, and the events that they portrayed, with a unique configuration. In

**No distance could soften the impact of this document, which delivered unfiltered reality. From this point, viewers were immersed in an uninterrupted flow of images, edited in parallel, of displays of consumer goods, ads objectifying women, and mountains of garbage and car carcasses, plunging them into the current time of developing consumerism.**

doing this, he returned to them their power of emotive persuasion and revealed their potentialities, exposing their continuity and visually reconstructing their meaning – and not their denotation. For there was no truth intrinsic to the documents, only the traces of events with which they were imprinted – traces struggling to sketch the contours of a history that would otherwise remain impenetrable.

A historical distance from both events and images remained, however. The first part of the film, which went up to the Second World War, aligned sequences, passing from one event to another and foregrounding the descriptive power of images that looked back at the course of an already old history. This distance is inherent to a document filmed from a point of view that adopts every appearance of neutrality.

**Charles Gagnon**, peintre, photographe, cinéaste, est une figure marquante de l'art québécois et canadien. Gagnon est d'abord reconnu pour une œuvre majeure en abstraction picturale mais également par une pratique de la photographie maintenue tout au long de sa vie. Ces deux intérêts se conjugueront d'ailleurs dans les dernières œuvres. Parmi les nombreuses distinctions reçues, mentionnons le prix Paul-Émile-Borduas en 1995 de même qu'un prix du Gouverneur général en arts visuels et en arts médiatiques, en 2002. Charles Gagnon a enseigné à l'Université d'Ottawa durant quelque vingt ans. Il est né à Montréal en 1934 et y est décédé en 2003.  
charlesgagnonartist.com

**Emmanuelle Léonard** utilise la photographie, la vidéo et le film. Elle compte à son actif de nombreuses expositions personnelles et de groupe, au Québec et au Canada ainsi qu'à l'étranger. En 2005, elle était récipiendaire du prix Pierre-Ayot. Léonard est titulaire d'un baccalauréat en beaux-arts de l'Université Concordia et d'une maîtrise en arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal. Elle vit et travaille à Montréal.  
emmanuelleonard.org



# Emmanuelle Léonard

*Le huitième jour 1967-2017*



encore moins sur les larmes de leur mère.



faites d'archives témoignant de conflits de 1967 à nos jours. Les documents proviennent de différentes sources diffusées sur Internet : archives télévisuelles, étatiques ou militaires, autopromotions de guérillas ou témoignages de leurs actions, propagande des divers camps<sup>8</sup>. »

On constate d'entrée de jeu que les sources des images ont changé radicalement avec le temps, mais que leur statut s'est aussi modifié. À la différence des actualités filmées à la signification et à la spécificité bien campées (tant dans le registre expressif que représentationnel) produites par des professionnels de l'information et destinées à une utilisation sociale choisie par Gagnon, celles qu'utilise Léonard sont prélevées dans le grand *melting pot* indifférencié d'Internet qui charrie une multitude d'images anonymes, sans autre qualité que de relayer l'instant présent dans sa durée. Alors que les informations présentées par Gagnon dans son film constituaient par le montage une marche inexorable vers l'horreur atomique, c'est la banalité des extraits de bandes vidéo retenues par Léonard et la violence sourde dont elles

**Emmanuelle Léonard reprend là où Gagnon avait laissé, conscient de ne pas avoir épuisé son sujet et « que ce qu'il y avait de plus puissant et aussi de plus abstrait dans la violence c'était sa nature séquentielle, que la guerre n'avait jamais cessé et qu'il y a toujours un conflit qui débouche sur un autre conflit.**

sont porteuses qui frappent d'abord. À cet égard, les images des bombardements nocturnes en Irak en 2008 rappellent celles de la première guerre du Golfe qui servirent à légitimer l'intervention des États-Unis en réduisant l'opération Tempête du désert à quelques tracés lumineux dans le ciel nocturne de Bagdad, qui, du fait de leur pauvreté représentationnelle, venaient signifier une guerre chirurgicale et réduire le conflit à un affrontement technologique d'où serait évacuée toute présence humaine. Tout comme la séquence d'ouverture de la vidéo montrant par la vision nocturne l'attaque d'un objectif militaire par un drone alors que la trame sonore transmet les commentaires des opérateurs qui traitent manifestement l'opération comme un passionnant jeu vidéo. Banalité du document. Banalisation de la violence. Deshumanisation. Déréalisation.

C'est là l'un des traits marquants du statut des images diffusées massivement sur Internet : celles-ci ne sont plus médiation et transposition du réel destinées à livrer au regard et surtout au jugement du regardeur une vision de la configuration du monde, mais bien une réalité en soi qui trouve ses seules coordonnées dans l'univers des images. En prélevant certains documents dans ce grand tout indifférencié, Léonard adopte un point de vue à partir duquel elle peint un portrait des guerres au raz du quotidien des combattants : « ... extraits de marches, de courses, de camps, d'attentes, évitant les cadavres<sup>9</sup> » en constituent la trame. Le montage fait ressortir ce parti pris de réalisme et de distance qui, sans être celui du reporter de guerre attaché à saisir à bras le corps les tenants et les aboutissants du conflit qu'il a pour mission de couvrir, sert de fil conducteur pour installer les séquences dans un réseau de contrastes, de rapprochements et d'échos. Au contraire du montage de Gagnon qui exacerbait les

The second part of the film, which led from the Second World War to the inexorable end, gradually erased the temporal gap. The fractures in history caused by the revealing of the Nazi extermination camps and the bombing of Hiroshima – the destructive power of which was just barely beginning to be imagined – belonged to a recent past for many visitors. The short sequence of the self-immolating Buddhist monk dying live on camera plunged spectators into the immediate present of the Vietnam War. No distance could soften the impact of this document, which delivered unfiltered reality. From this point, viewers were immersed in an uninterrupted flow of images, edited in parallel, of displays of consumer goods, ads objectifying women, and mountains of garbage and car carcasses, plunging them into the current time of developing consumerism. This frantic cascade of still images, many of which were taken by John Max at Gagnon's request, offered a view of trash as the ultimate end of a society imprisoned in its frenzy of consumption and led inexorably to the final visual metaphor: a still close-up on a dandelion flower; an atomic explosion; return to the dandelion, this time in negative, as it closed. Things and their inverse. Black.

The third zone concluded the visit on a note of relative optimism. "The visitor finally leaves the crypt to enter a spacious gallery that displays large photographs and several biblical texts. Life may not be irremediably stripped of meaning and hope is not a meaningless word because 'light still shines in the darkness and the darkness can never extinguish it.'"<sup>6</sup>

Fifty years later, for the exhibition *À la recherche d'Expo 67*, presented at the Musée d'art contemporain de Montréal from June 21 to October 9, 2017, Emmanuelle Léonard took up where Gagnon, aware that his subject had not been exhausted, had left off. "When working on the film," Gagnon noted, "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. I could keep this film going on forever; there is a lot of material, now; like My Lai, the Hoffman trial. It's like adding to a research file."<sup>7</sup>

*Le huitième jour 1967-2017* is not a reprise of Gagnon's film to update it to current tastes, but a sequel. Léonard describes it as "a two-projection video installation made from archives covering conflicts from 1967 to the present. The documents come from different sources on the Internet: television, state, and military archives, self-promotions by guerrillas or recordings of their actions, propaganda from various camps."<sup>8</sup>

From the start, we observe that both the source and the status of images have changed radically over time. Unlike Gagnon's choice of news filmed with denotation and specificity, firmly planted in the expressive and representational register, produced by information professionals, and destined for a social use, the images that Léonard uses are drawn from the great, undifferentiated melting pot of the Internet, which peddles a multitude of anonymous images with no purpose but to display the duration of the moment that they portray. In contrast to the information presented in Gagnon's film, which formed a montage leading inexorably to atomic horror, the banality and muted violence of the video excerpts selected by Léonard are striking. The videos of nocturnal bombardments of Iraq in 2008 echo those of the First Gulf War, which served to legitimize the United States' intervention by reducing Operation Desert Storm to a few streaks of light in the night sky over Baghdad. Due to their lack of representational content, these images came to signify a surgical war and reduced the conflict to a technological confrontation from which all

Charles Gagnon, painter, photographer, and filmmaker, was an outstanding figure in Quebec and Canadian art. He is known for his body of work in abstract painting and for his photography practice, which he maintained throughout his life. These two interests were combined in his later works. Among his many distinctions were the Prix Paul-Émile-Borduas, in 1995, and the Governor General's Award in Visual and Media Arts, in 2002. Gagnon taught at the University of Ottawa for twenty years. He was born in Montreal in 1934 and died there in 2003. [charlesgagnonartist.com](http://charlesgagnonartist.com)

Emmanuelle Léonard uses photography, video, and film. Her work has been in numerous solo and group exhibitions, in Canada and abroad. In 2005, she received the Prix Pierre-Ayot. She has a BFA from Concordia University and a master's degree in visual and media arts from the Université du Québec à Montréal. She lives and works in Montreal. [emmanuelleonard.org](http://emmanuelleonard.org)





qualités expressives des images afin de provoquer une réflexion du spectateur sur sa propre position dans le monde, Léonard aligne dans une continuité fluide ces documents dédramatisés qui tantôt se déploient sur toute la surface de l'écran, tantôt se répondent d'un écran à l'autre. L'image des conflits qui se dégage de cet enchaînement de séquences est celle d'une répétition *ad infinitum* des mêmes gestes, des mêmes situations, peu importe les positions des protagonistes.

La texture des matériaux visuels retenus par Léonard, leur matérialité affichée, redonne un poids aux images dématérialisées et fournit des indices sur leur origine et leur parcours. « Le mode d'information fait partie de l'information et l'enrichit. C'est un des principes du choix des documents : chaque fois que c'était possible [...] rapprocher le document des circonstances concrètes de son élaboration, faire en sorte que l'information n'apparaisse pas comme *cosa mentale*, mais comme une matière avec son grain, ses aspérités, quelquefois ses échardes<sup>10</sup>. » Cet ensemble de marques constitue autant de traces de la vie des images et de leurs reprises successives dans une multitude de contextes changeants.

« Le monde est ce qu'il est, c'est-à-dire peu de chose<sup>11</sup> », écrivait Camus au lendemain de la bombe sur Hiroshima. Et si le monde des images n'était maintenant plus que ce gigantesque magma tenant lieu de réalité et que l'apocalypse nucléaire qui mettait le point final au film de Gagnon consistait, cinquante ans plus tard, en une attaque informatique de grande envergure qui viendrait paralyser jusqu'à nos plus ordinaires activités..., nous ramenent à la linéarité de la galaxie Gutenberg dont McLuhan prophétisait la fin au profit d'une manière radicalement nouvelle de penser le monde comme un ensemble multidimensionnel transformé en un village global par l'invention de formes inédites de communications instantanées et l'extension des nouveaux médias... « Le monde est ce qu'il est... »

human presence was erased. As an example, the opening sequence of the video shows a night-vision view of a drone attack on a military target as the soundtrack transmits the comments of the operators, who are obviously treating the operation as an exciting video game. The banality of the document. The trivialization of violence. Dehumanization. Derealization.

This is one of the notable features of the status of images disseminated in vast streams on the Internet: there is no longer the mediation and transposition of reality designed to provide the viewer's gaze and, especially, judgment with a vision of the configuration of the world. Instead, they form a separate reality, the only coordinates of which are within the universe of images. By selecting certain documents from this great indistinct mass, Léonard adopts a point of view from which she paints a portrait of wars at the level of the daily life of the combatants: "Excerpts of walking, running, camps, waiting, avoiding cadavers"<sup>9</sup> constitute its framework. The editing brings out a stance in favour of realism and distance that, without being that of the war reporter devoted to capturing head-on the ins and outs of the conflict that it is his or her mission to cover, serves as a guideline for setting sequences in a web of contrasts, affiliations, and echoes. Unlike Gagnon's montage, which exacerbated the expressive qualities of images in order to provoke spectators' reflections on their own position in the world, Léonard's aligns, in a fluid continuity, dedramatized documents that sometimes are deployed across the entire surface of both screens, and sometimes respond to each other from screen to screen. The picture of conflicts that emerges from these sequences is one of repetition *ad infinitum* of similar gestures, similar situations, without regard to the positions of the protagonists.

The texture of the visual materials chosen by Léonard, their declared materiality, returns substance to dematerialized images and provides clues to their origins and pathways. "The mode of information is part of the information and enriches it.

PAGES 27, 29, 31  
**Emmanuelle Léonard**  
*Le huitième jour 1967-2017, 2017*  
 images extraites de l'installation vidéo  
 monobande / excerpts from the  
 single-channel video installation  
 son / sound, 16 m.



Le père Irénée Beaubien, membre du comité œcuménique, à l'intérieur du Pavillon chrétien / Father Irénée Beaubien, Ecumenical Committee member, inside the Christian Pavilion, 1967, épreuve argentique / silver print  
Centre canadien d'œcuménisme, Montréal / Canadian Centre for Ecumenism, Montreal

1 Les archives textuelles et visuelles du pavillon chrétien conservées au Centre canadien d'œcuménisme à Montréal m'ont été d'une grande utilité pour reconstituer le parcours dans l'installation pensée par Gagnon et raviver le souvenir de mon expérience vieille de 50 ans. Le texte de Gary Miedema, «The Art of Communion: Cinema in the Christian Pavilion and Sermons from Science Pavilion at Expo 67» publié dans l'ouvrage collectif *Reimagining Cinema: Film at Expo 67* sous la direction de Monika Kin Gagnon et Janine Marchessault, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2014, p. 183-202, de même que celui de Monika Kin Gagnon, «The Christian Pavilion at Expo 67: Notes from Charles Gagnon's Archive» publié dans l'ouvrage collectif *Expo 67 Not Just a Souvenir*, sous la direction de Rhonda Richman Kenneally et Johanne Sloan, Toronto, University of Toronto Press, 2010, p. 143-162, contiennent une mine de renseignements sur la genèse et la conception du pavillon. 2 *Rapport général sur l'exposition universelle de 1967*, Tome I, Imprimeur de la Reine pour le Canada, Ottawa, 1969, p. 492. 3 Gagnon, op. cit., p. 148-149. 4 *Expo 67. Album mémorial de l'Exposition universelle et internationale*, Toronto, Thomas Nelson & Sons (Canada) Ltd., 1968, p. 284. 5 Charles Gagnon, *Le huitième jour*, 4 Films, DVD et catalogue, Montréal, Spectra Media, 2009. 6 *Expo 67. Album mémorial...*, op. cit. p. 286. 7 Charles Gagnon, *Le huitième jour*, cité par Philip Fry, «Foundations: notes sur l'œuvre de Charles Gagnon», dans *Charles Gagnon*, Montréal, MBAM, 1978, p. 90. 8 Emmanuelle Léonard, *Énoncé d'intention en introduction de sa bande vidéo*, Montréal, MACM, 2017. 9 Ibid. 10 Chris Marker, *Repères*, livret de présentation du DVD *Le fond de l'air est rouge*, Paris, Arte France, 2008, p. 10. 11 Albert Camus, *Éditorial, Combat*, 8 août 1945, dans *Essais*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 291.

**Pierre Dessureault** est spécialiste de la photographie canadienne et québécoise. À titre de conservateur, il a conçu une cinquantaine d'expositions, publié plusieurs catalogues, collaboré à plusieurs ouvrages et produit nombre d'articles sur la photographie. Depuis sa retraite, il se consacre à l'étude de la photographie internationale dans une perspective historique et, renouant avec ses premiers centres d'intérêt que sont la philosophie et l'esthétique, à l'approfondissement des approches théoriques qui ont marqué l'histoire du médium.

It was one of the principles in the selection of documents: each time it was possible . . . to bring the document closer to the concrete circumstances of its making, making it so that the information does not appear as a *cosa mentale*, but as a material with its grain, its rough spots, and sometimes its

This is one of the notable features of the status of images disseminated in vast streams on the Internet: there is no longer the mediation and transposition of reality designed to provide the viewer's gaze and, especially, judgment with a vision of the configuration of the world.

splinters.<sup>10</sup> These marks constitute traces of both the life of images and the successive reprises of those images in a multitude of changing contexts.

"The world is what it is, which is to say, nothing much," wrote Camus the day after the bombing of Hiroshima.<sup>11</sup> What if, today, the world of images were no more than a gigantic magma taking the place of reality, and what if the nuclear apocalypse ending Gagnon's film consisted, fifty years later, of a massive computer virus attack that paralyzed everything down to our most ordinary activities? It is reminiscent of the linearity of the Gutenberg galaxy, which McLuhan prophesied would end, leading to a radically new way of thinking of the world as a multidimensional whole that the invention of new forms of instant communication and the extension of new media would transform into a global village . . . "The world is what it is." *Translated by Käthe Roth*

1 The textual and visual archives of the Christian Pavilion conserved at the Canadian Centre for Ecumenism in Montreal were very useful in my reconstruction of the course of the installation conceived by Gagnon and revive the memories of my experience fifty years ago. Gary Miedema's essays "The Art of Communion: Cinema in the Christian Pavilion" and "Sermons from Science Pavilion at Expo 67" published in *Reimagining Cinema: Film at Expo 67*, ed. Monika Kin Gagnon and Janine Marchessault (Montreal and Kingston: McGill-Queen's University Press, 2014), 183-202, and Monika Kin Gagnon's essay "The Christian Pavilion at Expo 67: Notes from Charles Gagnon's Archive," published in *Expo 67 Not Just a Souvenir*, ed. Rhonda Richman Kenneally and Johanne Sloan (Toronto: University of Toronto Press, 2010), 143-62, contain a mine of information on the genesis and design of the pavilion. 2 *Rapport général sur l'exposition universelle de 1967*, vol. 1 (Ottawa: Imprimeur de la Reine pour le Canada, 1969), 492. *General Report on the 1967 World Exhibition*, vol. 1 (Ottawa: Queen's Printer, 1969) 3 Gagnon, "Christian Pavilion," 148-49. 4 *Expo 67. Album mémorial de l'Exposition universelle et internationale* (Thomas Nelson & Sons (Canada), 1968), 284. 5 *Le huitième jour*, Charles Gagnon 4 Films, DVD and catalogue, Spectra Media, 2009. 6 *Expo 67*, 286. 7 Charles Gagnon, "The Eighth Day," quoted in Philip Fry, "Foundations: Notes on Charles Gagnon's Work," in *Charles Gagnon* (Montreal: Montreal Museum of Fine Arts, 1978), 89, 91. 8 Emmanuelle Léonard, *Énoncé d'intention en introduction de sa bande vidéo*, MACM, 2017 (our translation). 9 Ibid. (our translation). 10 Chris Marker, "Repères," in the booklet presenting the DVD *Le fond de l'air est rouge* (Arte France, 2008), 10 (our translation). 11 Albert Camus, "Éditorial, Combat, 8 août 1945," in *Essais* (Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1965), 291; translation in *Albert Camus: Between Hell and Reason*, trans. Alexandre de Gramont (Hanover and London: Wesleyan University Press, 1991), 110.

**Pierre Dessureault** is an expert in Canadian and Quebec photography. As a curator, he has organized some fifty exhibitions, published catalogues, contributed to books, and written a number of articles on photography. Since his retirement, he has devoted himself to studying international photography in a historical perspective and, reviving his early interest in philosophy and aesthetics, to exploring in greater depth the theoretical approaches that have marked the history of the medium.



