

Emmanuelle Léonard, *Juste une image*, Centre Expression, Saint-Hyacinthe, du 4 juin au 14 août 2011

Nicolas Mavrikakis

Numéro 90, hiver 2012

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/65995ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)

1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Mavrikakis, N. (2012). Compte rendu de [Emmanuelle Léonard, *Juste une image*, Centre Expression, Saint-Hyacinthe, du 4 juin au 14 août 2011]. *Ciel variable*, (90), 82–83.

Suzy Lake

University of Toronto Art Centre

April 30 to June 25, 2011

In general, the art world is not kind to older women artists. Nan Goldin recently gave an interview in which she was brutally frank on the subject. She remarked that three-quarters of the art world wants her dead; her work has changed, but the market would rather have the Nan of yore: documents of seedy underbellies and demi-mondes. Now that she has the life perspective of a woman in her sixties, her hard-won ease does not square with the woman the art world wants her to be.

Suzy Lake has made this harsh truth the core of her work. But then again, this is not a recent development. In some sense, a version of this truth has been central to Lake's practice from the very beginning, when Goldin was still an art student. What Goldin speaks of, and what Lake iterates through-

deconstructed and reconstructed. Moreover, the construction of femininity is always a game played on shifting sands: one doesn't finally arrive at womanhood (or manhood, for that matter); its contours slip and shift with age and the passage of time, and Lake has always been vigilant (ever the mark of a good photographer), surveying the terrain and adjusting her footing accordingly.

The work that comprises Lake's show "Political Poetics" at the University of Toronto Art Centre, curated by Carla Garnet, is a good first step in considering the broader corpus of Lake's output. Her work of the early to mid-1970s ignited the flame that has kept her burning all these years. In these photographs, she enacts a complicated performance. She revels in high artifice, an obfuscating theatricality



Reduced Performing: Blinking and Breathing #1, 2008, 183 x 71 cm, courtesy of University of Toronto Art Centre

almost nothing to do with any kind of mundane vernacular gesture. Or, perhaps more accurately, just as the make-up job in *Genuine Simulation* represents a face assembled by cosmetics, the women of *On Stage* are recyclings of women's media images: the pouty gamine of fashion photography, the sultry silver screen siren, and so on. In performing these women, Lake is not only reflecting back the fun-house mirror distortions of media-prescribed femininity, she is implicating herself in that distortion as well. These photographs meld interiority and presentation; she is simultaneously reflecting and exposing, using the camera as both surgical tool and amphitheatre.

With these works, Lake masters this paradoxical photographic praxis, and it forms the basis of everything that is to follow. This double-gaze permeates her work, and it takes various forms and tones: the frantic, almost masochistic violence of *Choreographed Puppets*; the psychological compressions of *Impositions*; the gentle satire of *Peonies* and *the Lido*; the autumnal austerity of the *Extended Breathing* series. Under Garnet's curatorship, "Political Poetics" posits woman as an alchemical self-reflexive process: osmotic absorption problematized by analytical engagement.

As she ages, Lake's reflection of femininity – her own, and that of her cohort – has become darker, less playful. Gone are the puckish trappings of *On Stage*; *Reduced*

Performing, the most recent work at UTAC, looks almost as if Lake is measuring herself out for a grave. This premature morbidity (à la Nan Goldin?) is too easy a reading, however: yes, Lake is immobile, stretched out on her back, staring blankly at the viewer; but the contrast of her bright clothes against a stark white backdrop announces her presence boldly, and announces further that, though it seems as if Lake is going gently unto that good night, this is merely yet another performance. Lake tackles the presumed invisibility of older women with an affirmed, acidic presence, not only in the form of her Technicolor garb, but in the unmistakably wry smile that she sports; womanhood is an ever-changing process, and Lake and her camera are by no means done with their dissection.

Sholem Krishtalka is an artist and writer.

He holds a BFA from Concordia University, and an MFA from York University. His writing has been featured in *Canadian Art*, *C Magazine*, *CBC Arts Online*, *Bookforum*, among others. His artwork has been featured in *Carte Blanche 2: Painting, a survey of contemporary Canadian painting*. He had a solo show in Brooklyn, New York, at *Jack the Pelican Presents*; most recently, he has had solo shows at the *Art Gallery of Peterborough* and the *Canadian Lesbian and Gay Archives*.



Peonies and the Lido #2, 2002, three color gelatin prints, 76 x 53 cm, 76 x 51 cm, 76 x 53 cm, courtesy of University of Toronto Art Centre

out the span of her practice thus far, is the essential feminist struggle: how to be a woman in the world (art or otherwise).

To call Lake a feminist is at once an obvious truth and a simplistic reduction. It's not merely that she is a feminist; in looking at the range of her output, one understands that she has made her career understanding feminism from the inside out. Since the very beginning, she has used herself as the magnifying glass under which femininity is

that is sometimes made formally literal, as in the *Genuine Simulation* series (regrettably absent here): the make-up that is applied to the photograph simultaneously obscures her face and re draws it; its opacity both obliterates the black-and-white face printed on the paper, and re-presents it in lurid cosmetic-counter colour.

Similarly, the poses and the gestures that are catalogued in *On Stage* are almost comically artificial; certainly, they have

Emmanuelle Léonard

Juste une image

Centre Expression, Saint-Hyacinthe

Du 4 juin au 14 août 2011

Nous sommes tous coupables. Nous ne savons pas de quoi. Mais nous le sommes. Et si par hasard nous ne l'étions pas encore, il y a de bonnes chances que nous le devenions rapidement. Et cela sans le savoir.

C'est le sentiment étrange qui se dégage de l'exposition d'Emmanuelle Léonard au Centre Expression. Dans cette présentation, où la commissaire Nicole Gingras a installé des œuvres réalisées entre 2003 et 2011, il règne en effet une atmosphère de haute surveillance. Dans une pièce, le visiteur peut voir les visages

en gros plan de policiers de l'escouade antiémeute qui semblent regarder vers nous ou même nous regarder dans les yeux (images tirées de la série *Les citoyens, manifestation*, 15 mars 2009). De l'autre côté du mur, dans une vidéo (œuvre inédite intitulée *La déposition*), un policier (joué par un acteur) qui nous fait face, écoute les aveux de criminels et les témoignages de prévenues... Dans la salle principale, dans une autre vidéo (autre œuvre inédite intitulée *Le Polygraphe*), une femme (la mère de l'artiste) passe l'épreuve du détecteur



La déposition, vidéo, 2011, 5 min 34 s, photo : Emmanuelle Léonard

de mensonges. De quoi serait-elle responsable? A-t-elle tenté de mentir lors de ce test? A-t-elle déjà violé la loi? On l'interroge à ce sujet, sans que l'on sache ce qui lui est vraiment reproché...

L'ambiance de surveillance est amplifiée par une image des *Working Paths*, photo qui montre un ouvrier au loin, et sur le sol des traces du chemin emprunté par d'autres individus pour se rendre travailler dans des usines... On les surveille. Mais pourquoi?

Manifestants, ouvriers, mère de famille, tout le monde semble sujet à être questionné, criminels potentiels...

On se croirait presque dans *La colonie pénitentiaire* de Franz Kafka, œuvre qui décrit un système judiciaire où le condamné n'est pas au courant de sa faute, ni de sa peine d'ailleurs, ni même du fait qu'il a été condamné. Ce livre, comme l'explique la critique Marthe Robert, interroge les « grands thèmes de la pensée et de la littérature juives – l'Exil, la Faute, l'Expiation, ou si l'on veut en termes plus modernes, la culpabilité liée au déracinement et à la persécution ». Mais bien sûr, nous pourrions aussi voir dans ce dispositif un écho à la faute originelle au sens chrétien, thème qui, malgré la prétendue laïcité de nos institutions, hante encore profondément nos sociétés.

Ce thème de la culpabilité est de l'ordre des valeurs que la société moderne inculque à chaque individu : nous ne travaillons pas assez, nous vivons collectivement au-dessus de nos moyens, le déficit économique est la responsabilité de chaque citoyen... Les médias désignent même la

somme d'argent que représente par habitant cette dette nationale. Mais qui parle des compagnies qui, durant les années 1970, 1980 et 1990 ont trouvé tous les moyens de ne pas payer leur juste part des impôts? Mais cela ne s'arrête pas là.

Dans nos sociétés, il y a une prolifération de caméras de surveillance même si, de l'aveu même de forces policières comme Scotland Yard, ces quadrillages de l'espace public par ces caméras n'ont pas permis une réelle baisse de la criminalité. Et puis il faudrait expliquer comment de nos jours, dans bon nombre d'entreprises, les subordonnés n'ont pas le luxe d'un bureau fermé et peuvent donc être vus et entendus de presque tous. De plus, dans bien des compagnies qui offrent des services par téléphone, les employés sont écoutés et même enregistrés (pour améliorer la qualité du service!). Nous sommes tous coupables d'être de potentiels profiteurs du système, qu'il faut continuellement espionner. Et nous sommes tellement habitués à cette suspicion que la majorité d'entre nous ne la remet plus en question.

Dans *Surveiller et punir*, Michel Foucault montre comment à la fin XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle s'est instauré un nouveau système dans lequel le citoyen se doit d'être docile au pouvoir. Foucault parle de procédés destinés à rendre dociles les individus, procédés de surveillance continue, surveillance hiérarchique, « petites techniques de surveillance multiples et entrecroisées, des regards qui doivent voir sans être vus ». Il montre comment dans les prisons, écoles et



Le polygraphe, 2011, vidéo, 13 min 25 s, photo : Emmanuelle Léonard

entreprises, l'architecture moderne a participé à ce réseau de surveillance.

Foucault montre aussi combien, au nom de la loi, de l'ordre social, les systèmes de répression et de contrôle des citoyens ont été amplifiés.

Ce philosophe explique enfin comment, déjà au XVIII^e siècle, cette fausse idée de l'augmentation de la criminalité était utilisée pour mettre en place un système répressif plus efficace. Pourtant, les sociologues montrent clairement que la criminalité n'était pas nécessairement en hausse à cette époque, tout comme de nos jours ils peuvent démontrer qu'elle est en baisse pour la majorité des crimes.

Mais bien sûr dans ce système de surveillance, nous sommes tous aussi de potentielles victimes. Voilà comment,

par la peur, on arrive à nous faire accepter d'être sans cesse surveillés.

Bien sûr, Emmanuelle Léonard tente de trouver des moyens de renverser la situation en s'appropriant en tant qu'artiste les outils mêmes de cette observation : appareil photo avec téléobjectif, dispositifs de l'interrogatoire et du polygraphe... En utilisant ces systèmes à une fin artistique, Léonard tente d'en montrer la mécanique presque théâtrale.

—
Professeur et commissaire d'exposition, **Nicolas Mavrikakis** est critique d'art au journal *Voir*. Il a écrit des textes pour plusieurs revues, certaines dont il a été membre du comité de rédaction (ETC et Spirale). Il est aussi assistant-directeur à la revue *Espace*.
—

André Cornellier

McCord Museum of Canadian History, Montreal

8 April to 16 October, 2011

Two photographic panoramas evocative of nineteenth-century popular entertainment were recently on view at the McCord Museum of Canadian History. The first was a panoramic vista made by the Wm. Notman & Son studio in 1896. The larger of the two, titled *The Great Mural*, was created by photographer André Cornellier in 1996, exactly a century later. Both show a 360-degree bird's-eye (or God's-eye) view of Montreal, as seen from the southwest.

Mounted in a large room, on a wall opposite the 1896 panorama, Cornellier's piece seems, at first glance, to be a prime example of the practice of "rephotography." Although rephotography has scientific application – in the study of environmental and social change, for example – it has reached popular consciousness through photographers like Mark Klett, whose work has been disseminated in such books as *One City/Two Visions: San Francisco Panoramas, 1878 and 1990* (1990) and *Third Views, Second Sights, A Rephotographic Survey of the*



Est de la ville, hiver, 1996, close-up of the mural composed of 1,300 photos, gelatin silver prints, 3.7 m x 18.3 m

American West (2004). The principal aim of rephotography is to capture, by adopting key visual strategies, the transformations undergone over time by a particular site, object, or person. In the case of site-driven rephotographic projects, much importance

is placed on the accurate duplication of the original photograph's conditions of production: the camera used, the angle from which it was taken, and the specific time of year and day are usually replicated to a T. The choice of the original photograph is also

paramount, since the effects of change are most evident when, in fact, certain elements of the scene are unchanged; the full significance of the rephotographic act cannot be grasped if a given site has been altered beyond recognition.