

Emmanuelle Léonard : une histoire de l'oeil.

*“Notre société n'est pas celle du spectacle,  
mais de la surveillance...”<sup>i</sup>*

Lorsque, à partir des années 1970, le philosophe Michel Foucault déclare que l'architecture de la surveillance a de nos jours remplacé celle du spectacle, jamais il n'est fait mention de la position de Guy Debord développée dans un livre publié huit ans plus tôt.<sup>ii</sup> Toutefois, si l'auteur de *Surveiller et punir* se doit de distinguer l'espace spectaculaire de l'espace propice à la surveillance s'est dû essentiellement à sa réflexion sur la prison qu'il développera en corrélation avec une nouvelle économie du pouvoir. En fait, c'est en s'intéressant à l'histoire des espaces, notamment des espaces élaborés par la société moderne que Foucault devait introduire cette idée de surveillance. Or, comme on sait, le modèle architectural qui symbolisera cette surveillance est le fameux *Panopticon*, imaginé au 18<sup>ième</sup> siècle par le philosophe anglais Jeremy Bentham. Conçu d'abord pour garantir une surveillance généralisée des prisons, Foucault verra dans la panoptique un moyen efficace pour assurer le fonctionnement automatique du pouvoir.<sup>iii</sup> Et, de toute évidence, ce panoptisme trouvera plus tard dans la photographie une alliée. Comme machine à voir et à enregistrer des images, la photographie et toutes les technologies vidéos qui vont suivre seront utiles aux institutions dont la fonction est de surveiller le bon ordre social. Elles y verront un instrument essentiel pour mener à bien la tâche de rendre la société la plus transparente qui soit. En somme, la panoptique a pour but d'exposer au regard de l'autre ce qui autrement demeurerait caché. Elle instaure une politique de la visibilité transformée en police des conduites. Il est donc évident qu'en art, les artistes soient confrontés à cette politique des espaces, et que par le fait même ils soient tentés d'élaborer des tactiques et des stratégies de résistance au panoptisme de l'urbanité contemporaine. C'est, entre autres, le cas avec certaines oeuvres récentes de Emmanuelle Léonard. C'est en s'immisçant à l'intérieur de cette économie

du regard qu'elle tentera de déjouer l'emprise d'une surveillance qui a désormais pour territoire l'espace que l'on qualifie toujours de public.

Avant l'installation vidéographique *Guardia, resguardeme* (Gardien, protège-moi) présentée récemment au Musée d'art contemporain de Montréal <sup>iv</sup>, l'oeuvre photographique de Léonard interrogeait essentiellement le statut documentaire de l'image. Elle visait autant des lieux publics, privés de toute présence humaine, que des individus affairés à leur travail, principalement des ouvriers et ouvrières du secteur des mines, de l'industrie automobile ou encore du textile. Mais, peu à peu, la vérité documentaire, prétendument objective, de ses prises de vues se présentera sous un autre oeil. L'artiste tentera par d'autres moyens de rendre compte de ces divers lieux liés au monde du travail. Pensons au projet *Dans l'oeil du travailleur* (2001), pour lequel l'artiste a confié à des personnes de différents corps de métier le soin de prendre en photo le lieu où ils occupent leur journée. Ce faisant, le regard de certains individus, caméra en main, se substituera à celui de l'artiste afin de montrer un fragment du milieu où s'effectue leur gagne-pain. Bien que ces espaces de travail furent saisis en absence de toute présence humaine, ils témoignent de ces vies au travail, vécues au quotidien, où hommes et femmes se côtoient à partir de code et de règlement particuliers. Ainsi, cette complicité dans l'acte photographique à propos d'espaces difficiles à capter va donner à la quête de Léonard un propos que l'on pourrait qualifier de social. <sup>v</sup> Ici, le regard de l'autre devient un regard privilégié pour présenter les conditions de vie de chacun lorsqu'il est question de leur subsistance. Mais parfois, il faut user de d'autres moyens afin de saisir sans artifice la condition ouvrière. Il en sera ainsi avec la série *Les marcheurs* (2004). Pendant un mois, aux petites heures du matin, Léonard fera le guet dans un secteur ouvrier de la ville, et ce au moment où des travailleurs marchent en direction de leurs lieux de travail. Comme un paparazzi, l'artiste se dérobera à la vue de son sujet en attente du

moment où son objectif puisse capter ces personnes combattant le froid matinal. Si, pour ces photos, des visages d'ouvriers des manufactures du textile sont montrés, leur présence, toutefois, ne renvoie à personne en particulier. Elle témoigne surtout de la condition humaine lorsque celle-ci est soumise - comme nous l'a rappelé Foucault - à un assujettissement disciplinaire des corps.

Justement, selon Foucault, la modernité instaurera un rapport à l'espace et au pouvoir tout à fait nouveau. C'est dans ce contexte que l'histoire de l'oeil, telle qu'elle s'est manifestée en Occident, sera considérablement chamboulée. En mettant en place une technique associant le pouvoir et le visible au sein de l'espace urbain, l'oeil du pouvoir ne s'incarnera plus dans un supposé rapport à la transcendance. Au nom de la discipline, il s'exercera désormais et de façon immanente au "corps social". Ainsi, malgré ses allures totalitaires, la panoptique se veut essentiellement démocratique. De plus, ce procédé était fait pour s'adapter au capitalisme naissant. La surveillance généralisée apportait une sûreté dont devait profiter toute la société, surtout lorsque celle-ci est régie par une économie en pleine croissance. En ce sens, l'oeil du pouvoir ne sera plus réservé à une seule instance. Comme nouvelle technologie du visible le panoptisme s'incarnera partout où la discipline semble requise. C'est pourquoi, au dire de Foucault, la démocratie panoptique est un événement dans l'histoire de la pensée, un événement qui fera de Bentham quelqu'un de plus important que Kant et Hegel.<sup>vi</sup> En ce sens, le 18<sup>ième</sup> siècle a beau annoncer l'autonomie du penser par vous même, celle à partir de laquelle Foucault considère possible l'actualisation d'une esthétique de l'existence, le siècle des Lumières instaurait également la mise en forme de l'espace rendant ainsi effective une « orthopédie sociale ». En effet, avec les nouvelles technologies de surveillance, le quadrillage du territoire se fait de plus en plus subtilement. Elles font de l'espace public, un territoire constamment surveillé. Pour ses photographies de travailleurs captées clandestinement dans un quartier

industriel, Léonard a également pris en compte ce potentiel inhérent au territoire urbain. Dans cette politique de la visibilité où personne est à l'abri du regard de l'autre, et où pourtant chacun à droit à l'image, l'artiste avait pour unique intention de "ne pas céder le terrain aux seules caméras de surveillance"<sup>vii</sup>.

Avec *Guardia, resguardeme*, le stratagème utilisé par l'artiste sera toutefois plus complexe. Pour effectuer ce projet, Léonard s'est rendue à l'été 2005 à Mexico. La raison en est que dans cette mégapole de l'Amérique Centrale environ douze milles gardiens de sécurité, les *guardaespaldas*, travaillent pour des firmes qui ont pour mandat de surveiller les commerces et les établissements appartenant à l'entreprise privée. Alors qu'en Amérique du Nord, la technologie permet un système de surveillance par caméra, la situation de ce pays à économie émergente fait en sorte que la plupart des commerces font affaire avec des firmes de sécurité afin de surveiller leurs propriétés. Pour capter de près ces individus payés à jeter un oeil sur tout ce qui peut paraître anormal, Léonard s'est donc rendue sur la place de la constitution, aussi connue sous le nom de place du Zocalo, coiffée d'un chapeau dans lequel elle avait dissimulé une caméra de surveillance. Sans être remarqué autrement que comme une simple touriste, elle avait ainsi tout le loisir de suivre discrètement quelques agents en train de s'acquitter de leur tâche. Le principe du panoptisme est bien sûr de pouvoir voir sans être vu, mais il suppose également que personne n'est à l'abri de cette astuce. Apparemment simple touriste, l'artiste devait exercer son pouvoir en le camouflant. Son action clandestine prenait alors des allures d'une performance sans spectateur. Par ce jeu de pouvoir qui s'exerce entre le regardant et le regardé, Léonard pouvait à sa guise s'approcher de ces travailleurs sans les gêner. Elle les dévisagera au naturel, circulant autour des étals, attentifs au moindre geste, de sorte que la relation qui pendant un certain temps va s'établir entre l'artiste et ces responsables de la sécurité sera présentée par

l'artiste comme une histoire d'amour.<sup>viii</sup>

Au sein de cette politique de l'espace telle qu'elle s'est appliquée à partir de la modernité, le travail artistique a toujours été mieux considéré lorsqu'il s'effectue dans les ateliers. Et puisque de nos jours, le territoire urbain semble de plus en plus sous haute surveillance, plus que jamais une relation ambiguë s'instaure entre les artistes et l'espace public. Ne reste plus qu'à trouver des formes de résistance en vue de parvenir à mettre en scène des sujets autrement impossible à saisir. Dans le cas de *Guardia, resguardeme*, Léonard a su affronter ce dispositif symbole du pouvoir en travaillant à la frontière du visible et de l'invisible. Mais cette stratégie devait, dans son cas, servir uniquement pour un projet artistique. Dans une salle du Musée spécialement adaptée à sa production vidéo, une série de six moniteurs diffusait en boucle le même film à des intervalles différents. Seule la finale nous montrait pendant quelques secondes la même image, celle d'un gardien aux allures d'un policier qui regarde en direction de l'objectif caché. Comme spectateur, nous sommes nous-mêmes en quelques sortes intégrés à cette machine panoptique. Visuellement nous nous retrouvons en lieu et place de la caméra. Or, c'est justement pour cette raison que Foucault considère la société actuelle comme une société ayant remplacé celle du spectacle. Mais, contrairement à Debord, la société du spectacle s'identifie à la mise en représentation des supplices sur la place publique, et non à l'hégémonie de la marchandise et de la rationalité marchande dans la sphère culturelle et artistique. Toutefois, il n'en demeure pas moins que s'il y a bel et bien un devenir spectaculaire de la société de consommation, basée sur un marché devenu mondiale, celle-ci est de plus en plus inquiétée par la sécurité. En somme, nonobstant le fait que Debord et Foucault ont tous deux parallèlement réfléchi sur le pouvoir eu égard à l'architecture et à l'urbanisme, les situationnistes ont encore à l'esprit une vision utopique de l'espace public. En tant qu'art intégral, l'urbanisme unitaire de Debord peut bien

espérer un vivre ensemble en dehors de toutes formes spectaculaires, c'est ne pas considérer l'état de surveillance constante auquel le territoire semble désormais être soumis. C'est ne pas considérer que le pouvoir n'est plus organiser sous une logique binaire. Par conséquent, il se peut, que les analyses proposées par Foucault soit de nos jours plus pertinentes. Il s'agit moins de changer le monde comme le souhaitait encore Debord, que de développer des stratégies afin de mettre en évidence les relations de pouvoir. Les artistes qui tentent d'oeuvrer dans l'espace public ont ainsi à développer de telles stratégies en vue de défendre leur territoire. Après tout, comme le déclare Léonard à la toute fin de son texte publié dans le catalogue : "il faut bien se protéger mon amour".

André-Louis Paré

*L'auteur enseigne la philosophie au Cégep André-Laurendeau  
et collabore à plusieurs revues d'art contemporain  
(Parachute, esse arts+opinion, Espace sculpture et Ciel Variable).  
Il a été co-commissaire de la 3<sup>ième</sup> édition de Manif d'art  
qui s'est tenue en mai et juin 2005 à Québec.*

Notes :

i Voir Michel Foucault, *Surveiller et punir*, chapitre III “Le panoptisme”, Éd. Gallimard, Paris, 1975, page 218.

ii Il s’agit, comme on sait, de *La société du spectacle*, Éd. Gallimard, coll. Folio, Paris, 1992 (1967).

iii Sur le panoptisme tel qu’analysé par Foucault, voir *Dits et écrits*, Éd. Gallimard, 1994, tome 2, page 437, 466, 594-595, 729 ; tome 3, page 35, 190-197, 460, 474, 628 ; et bien sûr *Surveiller et punir*, op. cit., pages 197-229.

iv Il s’agit de l’exposition collective ayant pour titre *Territoires urbains* qui eut lieu du 7 octobre 2005 au 8 janvier 2006. En plus de l’oeuvre de Léonard, l’exposition regroupait les oeuvres des artistes Christian Barré, Martin Désilets, Isabelle Hayeur, Pavel Pavlov, et Myriam Yates. Réal Lussier agissait comme conservateur.

v

Certaines de ces images furent publiées dans un journal tiré à 7000 exemplaires et distribué à Montréal lors de l’exposition *Du lien social* présentée dans le cadre du Mois de la Photo à Montréal (2001) ; d’autres donneront lieu à deux installations photographiques présentées à Montréal à la Galerie Vox en 2002 et à Toronto à Mercer Union en 2004.

vi Voir « La vérité et les formes juridiques » dans *Dits et Écrits*, tome 2, page 594.

vii Voir la présentation qu’en fait l’artiste en page couverture du catalogue *Emmanuelle Léonard - Un livre de photographies*, éd. Galerie Occurrence, Montréal, 2005. Texte de Nathalie de Blois.

viii “Ceci est une histoire d’amour...” Voir le texte de l’artiste dans *Territoires urbains*, catalogue d’exposition, Éd. Musée d’art contemporain de Montréal, 2005, page 36.