

/ NO. 0004 / 0012 / 0017

**FAIT DIVERS, 2004**

Documents anonymes d'un fait divers, cette irruption dans la rue d'un drame intime. Avec les interdits de plus en plus nombreux qui restreignent la prise de vue dans l'espace public — paradoxalement sous couvert du droit à la protection de la propriété privée ou vie privée devenues synonymes — il ne reste que des témoins par accident ou des rues vides...

5 PHOTOGRAPHIES COULEUR, 220 X 172 CM  
ET 69 X 46 CM

/ NO. 0005 / 0006 / 0010

**LES MARCHEURS, 2004**

6 h 30 du matin, rue De Gaspé, les employés des manufactures de textile arrivent. Durant un mois, postée tel un paparazzi se détournant de son sujet classique, pour ne pas céder le terrain aux seules caméras de surveillance. L'objectif guette ce regard plongé dans un corps luttant contre le froid, se déplaçant dans le dernier quartier industriel en plein cœur de la ville de Montréal.

4 PHOTOGRAPHIES COULEUR, 75 X 50 CM (CHACUNE)

/ NO. 0007 / 0022 / 0025

**LES TRAVAILLEURS, 2002**

110 photographies réalisées par 45 travailleurs sur les lieux de leur travail composent ce documentaire. Représentant les divers secteurs de l'emploi au Québec (selon les données de 1999) ainsi que des métiers non répertoriés dans ce contexte statistique (femme au foyer, prostituée, chômeur, etc.), ces images donnent à voir des lieux vidés de présence humaine. Un transfert d'auteur qui permet de pénétrer des lieux clos au regard étranger. Ici, pas de portraits de visages, mais de regards.

YVES LEMELIN, AFFICHEUR / CONRAD TREMBLAY, POMPIER / JEANNETTE ET MARCEL LÉONARD, FERMIERS  
PHOTOGRAPHIES COULEUR, 40 X 25 CM

/ NO. 0009

**LES TRAVAILLEURS DE L'ÉGLISE  
SAINTE-RITA, NICE, 2003**

Les six travailleurs de l'église catholique Sainte-Rita de Nice tiennent la pose. Youcef Ben-Mohamed, Marie-Thérèse Caruana, Père Normandin, Joseph Paletta, Julien Pauliau, Roxana Ponchier-Alforo. Chacun dans son cadre, tous dans le même décor situé au 1, rue de la Poissonnerie à Nice.

6 PHOTOGRAPHIES N.B., 50 X 50 CM (CHACUNE)

/ NO. 0011 / 0018

**MEETING, TCA, LOCAL 1163,  
GM (THE END), #3, 2004**

Au croisement de traditions, réunion syndicale mensuelle des anciens travailleurs de GM, local 1163 des TCA, dans leurs locaux situés à Boisbriand. Cela, malgré la fermeture de l'usine de Sainte-Thérèse après une trentaine d'années d'activité, mettant un terme à l'industrie automobile au Québec.

3 PHOTOGRAPHIES N.B., 75 X 75 CM (CHACUNE)

/ NO. 0013

**LAST CARS, GM (THE END), 2004**

Le stationnement ou les dernières automobiles Impala en dépôt. Seule vue offerte sur la production, puisqu'il fut impossible d'accéder au lieu de fabrication. Nous sommes à l'extérieur et nous y resterons, l'usine étant maintenant démantelée.

PHOTOGRAPHIE COULEUR, 90 X 70 CM

/ NO. 0014 / 0016

**LE STADE DU RAY, 2003**

Le stade du Ray est voué à la démolition. Selon l'ancien modèle de construction, la foule est placée près du terrain, provoquant une certaine nervosité parmi le personnel du service de sécurité. Ici, le stade est debout et le match se poursuit au vif plaisir du public.

2 TIRAGES JET D'ENCRE, 125 X 100 CM (CHACUN)

/ NO. 0015 / 0028

**WORKING PATHS, 2004**

Toujours au petit matin, rue De Gaspé. Le vent s'engouffre dans le corridor créé par les buildings. À proximité, le terrain vague est marqué de chemins tracés par les travailleurs, indiquant une entrée de métro, de grandes artères, un chemin de fer, des arrêts d'autobus.

2 PHOTOGRAPHIES COULEUR,  
75 X 75 CM (CHACUNE)

/ NO. 0019

**THE END, 2004**

Un projecteur présente une boucle (noir/blanc) d'une trentaine de secondes, filmée en Super 8; un vieil homme nous fait énergiquement au revoir de la main. Adieu film amateur, vestige du 20<sup>e</sup> siècle. Le film étant muet, la parole est biffée.

/ NO. 0020 / 0027

**KILL THE DRUNK WOMAN  
(PORTRAITS), 2004**

Autoportraits à la ressemblance ambiguë, série de tableaux tirés de l'image de synthèse Kill the Drunk Woman. L'auteur est modélisée pour tenir

/ LÉGENDES

le rôle de l'héroïne douteuse d'un jeu vidéo à l'action classique; une mise à mort ici suspendue.

PHOTOGRAPHIE COULEUR, 50 X 60 CM

4 PHOTOGRAPHIES COULEUR, 75 X 75 CM (CHACUNE),  
AVEC LA PARTICIPATION D'ALEXANDRE BRUNEL,  
INFOGRAPHE 3D

/ NO. 0021 / 0024

**STATISTICAL LANDSCAPE, 2004**

Il a été demandé à 20 travailleurs de photographier leur lieu de travail, représentant les 20 secteurs de l'emploi de Toronto (source: Statistique Canada). La taille de chaque image correspond au nombre de travailleurs dans le secteur d'emploi qu'elle représente. Le temps d'une prise de vue, on ne produit que des images. Une affiche gratuite donne l'information sur le photographe et le secteur. Un projet en collaboration avec Mercer Union Gallery, Toronto.

CHRIS MACALLUM, THÉRAPEUTE INSTRUCTEUR,  
PHOTOGRAPHIE COULEUR, 91 X 60 CM

SEAN REUTHER, MANUFACTURING  
PHOTOGRAPHIE COULEUR, 115 X 75 CM

/ NO. 0023

**DANS L'ŒIL DU TRAVAILLEUR, 2001**

Un journal publié à 7000 exemplaires et distribué gratuitement avec l'aide de camelots, dans la rue et autres lieux, présente les résultats de la banque d'images réalisées par les travailleurs. Rien à vendre d'autre que des coups d'œil sur le théâtre du gagne-pain...

ANNICK, ESCORTE, P. 9.

JOURNAL DE 28 X 38 CM, 12 PAGES. 44 PHOTOS DE  
33 TRAVAILLEURS, LES CRÉDITS INCLUANT NOMS ET  
MÉTIER SONT ATTRIBUÉS EN PAGE 12 DU JOURNAL.

/ NO. 0029

**UN ÇA, UN OURS ET LE TONNEAU  
DES DANAÏDES, 1998**

Une boîte noire trône au creux d'une grotte artificielle. Il s'agit à la fois de documenter un mythe et de bâtir une réalité en ciment et contre-plaqué. À l'évidence, une grotte artificielle est-elle davantage une grotte qu'un cube est un ours (non terminé)? Jeu entre ce que l'on croit voir, ce que l'on veut voir et ce que l'on peut voir.

PHOTOGRAPHIE COULEUR, 140 X 170 CM

/ NO. 0031

**KILL THE DRUNK WOMAN, 2004**

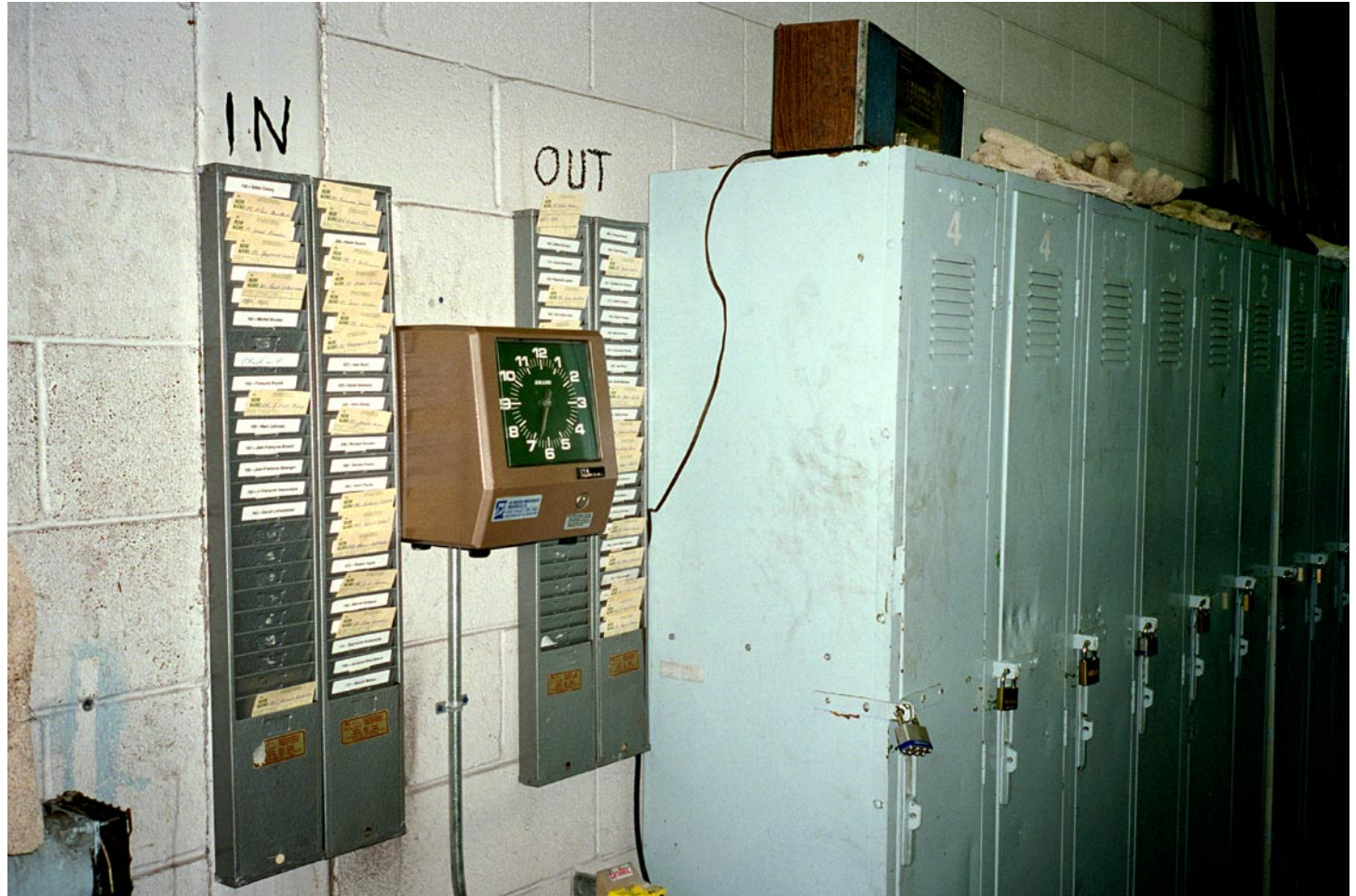
Scène de genre contemporaine sous la forme d'un extrait de jeu vidéo. Ici, l'image ne requiert aucune autorisation, ne revendique aucune crédibilité.

Reste que ce témoignage d'une débauche commune et sans drame est authentique.

PHOTOGRAPHIE COULEUR, 155 X 120 CM,  
AVEC LA PARTICIPATION D'ALEXANDRE BRUNEL,  
INFOGRAPHE 3D

.....  
*EMMANUELLE LÉONARD — UN LIVRE DE PHOTOGRAPHIES*  
.....





























## SOI, L'AUTRE ET LE TÉMOIN

ME PEIGNANT POUR AUTRUI, JE ME SUIS PEINT EN MOI DE COULEURS PLUS NETTES QUE CELLES QUE N'ÉTAIENT LES MIENNES PREMIÈRES. JE N'AI PLUS FAICT MON LIVRE QUE MON LIVRE M'A FAICT.

MONTAIGNE, *ESSAIS*

« C'est moi que je peins », écrivait Montaigne dans ses *Essais*. Quel que soit le sujet abordé, le but ultime de la création artistique — et finalement de tout projet de vie — n'est-il pas la connaissance et la reconnaissance de soi, l'expression de sa subjectivité, de son jugement ?

C'est dans cette ligne de pensée que travaille et crée Emmanuelle Léonard. Son travail photographique interroge à la fois le statut de l'image — en tant que représentation du *réel* —, l'information dont elle est porteuse et la façon dont elle est rapportée. Ce faisant, l'artiste tire un fil invisible autour de préoccupations récurrentes : la relation entre le privé et le social, entre la réalité et la fiction, le rôle de l'auteur et les procédés de la photographie de « style » documentaire.

L'ambivalence du document photographique relève à la fois des circonstances de production comme de la perception et de l'interprétation. En ce sens, le « réalisme photographique » demeure une conception privée de sens, un fait de discours. C'est le paradoxe de la photographie documentaire. Elle crée des fictions là même où elle cherche à témoigner, toute représentation impliquant un choix, un point de vue, et ne pouvant être que relativement objective. Poser son regard sur quelqu'un ou sur un objet demeure un acte individuel et invariablement solitaire, sans doute un des actes les plus intimes et les plus singuliers qu'il nous soit donné d'expérimenter. Léonard invite à dépasser la détermination, la description de l'image pour appréhender cette construction qui n'existe que par le regard — tant celui du sujet photographiant que celui du regardant — et dont la diversité trahit l'artifice.

En 1998, Emmanuelle Léonard présente à Québec, à la galerie VU, la pièce intitulée *Un ça, un ours et le tonneau des Danaïdes*. Par sa triple désignation, cette photographie allait soulever une question centrale qui traverse l'ensemble de son œuvre, celle de la crédibilité de l'image. La photographie est un médium qui se donne instantanément, mais se donne-t-elle d'emblée comme une preuve du réel ? Ne s'ouvre-t-elle pas, au contraire, sur un « tonneau des Danaïdes » ? En quoi une boîte noire dans une grotte artificielle serait-elle moins un ours *en devenir* que la construction qui l'abrite une grotte ? Sur quoi s'ouvre donc l'image, sinon sur un puits sans fond d'interprétations qui, comme le suggère l'artiste, aboutit

## SELF, THE OTHER, AND THE WITNESS

(TRANSLATION)

DRAWING MY SELFE FOR OTHERS, I HAVE DRAWNE MY SELFE WITH PURER AND BETTER COLOURS THAN WERE MY FIRST. I HAVE NO MORE MADE MY BOOKE THEN MY BOOKE HATH MADE ME.<sup>1</sup>

MONTAIGNE, *ESSAYS*

“It is myselve I portray,” wrote Montaigne in his essays. Ultimately, isn't the goal of artistic creation — and indeed of any project, no matter the subject — knowledge and recognition of oneself, the expression of one's subjectivity, of one's judgment?

This line of thought informs all of Emmanuelle Léonard's creative work. Her photography interrogates the image's value as representation of the real, the information it bears, and the way it is conveyed. In so doing, the artist draws an invisible thread around recurring preoccupations — the relationship between private and social life, between reality and fiction, the author's role, and the process of documentary photography.

The ambivalence of the photographic document lies as much in the circumstances of its production as in perception and interpretation. In this sense, “photographic realism” bears little meaning, it is a form of speech, and as such becomes the paradox of documentary photography. It creates fictions even as it attempts to bear witness, every representation implying choice, a point of view, its objectivity being only relative. To look upon a person or an object remains an individual and invariably solitary act, no doubt one of the most private and singular acts one can perform. Léonard invites us to go beyond the definition or description of the image in order to apprehend the construction that exists only through

1. FROM JOHN FLORIO'S TRANSLATION OF MONTAIGNE'S *ESSAYS* (1603).



toujours à un « petit jeu avec ce que l'on croit voir, ce que l'on peut voir et ce que l'on veut voir? ».

Plutôt que de statuer sur le discours de l'œuvre, Léonard laisse flotter le sens. Ce faisant, elle propose une réflexion sur la valeur d'évidence de l'image, détournant le *ça a été* barthésien pour interroger l'écran de la représentation en attisant le désir du regardant sur une *vérité* inapparente. Ce que laisse délibérément en suspens cette œuvre — le sens — est caractéristique de l'ensemble de la production ultérieure de l'artiste. À la fois limpide et problématique, le travail de Léonard place le sujet — qu'il soit auteur, modèle ou regardant — dans une position ambiguë où il est appelé à départager par lui-même ce qu'il croit, de ce qu'il peut et veut voir.

Le problème de la représentation que soulève *Un ça, un ours et le tonneau des Danaïdes* conduit Léonard à travailler plus avant la notion de portrait, laquelle englobe la question du point de vue du sujet regardant et celle du point de vue de l'auteur. Cette recherche donnera lieu d'abord aux *Pantomimes* (1999), série de photographies mettant en scène des individus de qui elle cherche moins à donner une image conforme à leur identité qu'une image où ils semblent étrangers à eux-mêmes. Puis, à l'ambitieuse œuvre *Les travailleurs* (2002) suivie de *Statistical Landscape* (2004) dans lesquelles elle oriente sa réflexion sur les façons particulières d'investir des territoires où se chevauchent l'individuel et le collectif tout en soulevant un questionnement sur la part de soi, en tant qu'auteur, que véhicule toute représentation.

L'ÉBLOUI, ISSUE DE LA SÉRIE LES PANTOMIMES,  
PHOTOGRAPHIE COULEUR, 68 X 68 CM, 1999.



the gaze — as much that of the photographer-subject as the viewer's — and whose diversity betrays the artifice.

In 1998, at VU gallery in Québec City, Léonard presented a piece titled *Un ça, un ours et le tonneau des Danaïdes* — or “an it/id, a bear, and the Danaides' jar.” With its triple designation, this photograph raised a question that is central to all her work, that of the image's credibility. Photography is a medium that makes itself instantly available; but is it necessarily proof of the real? Does it not rather open onto “the Danaides' jar”? In what is a black box in an artificial cave less a bear *in the process of becoming* than the construction that harbours it is a cave? On what does the image then open, if not on a leaky jar of interpretations, which, as the artist suggests, always lead to a “little juggling act with what one believes one saw, what one can see, and what one wants to see”?

Rather than dictate what the work is about, Léonard lets the meaning hover undetermined. In doing so, she proposes a reflection on the image's factual value, forgoing the Barthesian *ça a été* (“it has been”) to examine the screen of representation, arousing the viewer's attention by drawing it toward a non-obvious *truth* — meaning, which, as in all the artist's subsequent work, is left deliberately in suspension. Straightforward and problematic at once, Léonard's work places the subject — whether author, model, or viewer — in the ambiguous position of having to decide between what he thinks he sees, what he can see, and what he wants to see.

The problem of representation raised in *Un ça, un ours et le tonneau des Danaïdes* leads Léonard to further develop the notion of portraiture, encompassing the question of both the viewing subject's and the author's points of view.

STATISTICAL LANDSCAPE, GALERIE MERCER UNION, TORONTO, 2004.



## DANS L'INTERSTICE DU CORPS SOCIAL : UN PORTRAIT

Dans le processus de réalisation des *Travailleurs* et de *Statistical Landscape*, Léonard demande à des travailleurs appartenant à différents corps de métier — sélectionnés d'après les données de Statistique Canada — de photographier leurs lieux de travail, vides de toute présence humaine. En se retirant au profit des participants dans le processus de l'œuvre et en laissant à chacun d'eux pleine liberté de prise de vue et de cadrage, elle les invitait à s'approprier ces espaces — jusque-là considérés sans intérêt pour plusieurs — d'une manière inhabituelle, par le biais de l'objectif. Cette stratégie leur a permis de trouver leur propre « regard ». Et ce faisant, l'artiste les rendait à leur solitude<sup>1</sup>.

Par le processus de l'œuvre, Léonard se joue également des attentes du regardeur, placé devant plusieurs points de vue singuliers. Relativité des perceptions, éclatement, formulations multiples font que l'auteur ne construit pas une « vérité » mais propose diverses apparences potentiellement contradictoires. En mêlant la perception de ses sujets à sa propre vision, elle procède à une déstructuration du portrait en une multitude de fragments pour en reconstituer un profil, mais en faisant la lumière sur sa valeur subjective. La pluralité des points de vue suggère que « l'artiste photographe » ne serait peut-être pas doué d'un regard garant d'une véracité plus grande que celui de tout autre photographe, qu'il soit artiste ou amateur. Elle fait éclater la position centrale de l'auteur en tant que référent unique, au profit de la dispersion et de la fragmentation.

Ces images qui décrivent une présence non repérable et non identifiable constituent les paysages de nos constructions sociales. Cherchant à mettre en correspondance divers éléments de manière à ce que l'un (le représentant) répète l'autre (le représenté), elles définissent la fonction de l'altérité au moyen de regards croisés. Comment rendre compte de l'autre, cet étranger, qui est aussi mon semblable? Cet autre qui me constitue autant que je le constitue. Comment s'établit la correspondance entre ces deux éléments, ces deux mondes?

Le diptyque *Le stade du Ray, Nice* (2003), représentant un stade de football, haut lieu de rassemblement

1. À PARTIR D'UNE SÉLECTION DES PHOTOGRAPHIES QUI LUI ONT ÉTÉ CONFIEES, LÉONARD A RÉALISÉ UNE ÉDITION SPÉCIALE D'UN JOURNAL INTITULÉ DANS L'ŒIL DU TRAVAILLEUR. TIRÉ À QUELQUE 7000 EXEMPLAIRES, CE JOURNAL A ÉTÉ DISTRIBUÉ GRATUITEMENT DANS PLUSIEURS POINTS DE LA VILLE DE MONTRÉAL PAR DES CAMELOTS BÉNÉVOLES (ÉVÈNEMENT DU LIEN SOCIAL, LE MOIS DE LA PHOTO À MONTRÉAL, 2001).

PAGE COUVERTURE DU JOURNAL DANS L'ŒIL DU TRAVAILLEUR, 2001.

## DANS L'ŒIL DU TRAVAILLEUR

Le journal illustré des  
travailleurs-photographes

numéro gratuit  
2001

This line of enquiry first gives rise to the *Pantomimes* (1999), a series of photographs featuring individuals for whom she seeks less to give an image matching their identity than to offer one in which they seem strangers to it. It then leads to the ambitious *Les travailleurs* (2002), followed by *Statistical Landscape* (2004), in which she guides her reflections toward peculiar ways of investing territories, where the individual and the collective overlap, while also taking a good hard look at how much of oneself, as author, any representation conveys.

## INTERSTICES OF THE BODY SOCIAL: A PORTRAIT

In producing *Travailleurs* and *Statistical Landscape*, Léonard asked employees belonging to various fields of activity (as determined from data provided by Statistics Canada) to take snapshots of their workplace, but with no one present. By taking a back seat to the participants in the creative process,

de l'ère contemporaine, et la série *Les travailleurs de l'église Sainte-Rita* (2003) partent du même principe, à la différence que l'artiste reprend ici en main l'appareil photo. Cette dernière œuvre, qui emprunte le modèle de la sérialité, présente six personnages auréolés d'une lumière diffuse, souriants et semblant de connivence, le regard rivé sur l'objectif, tous adoptant une même pose « dans un même décor, sous l'œil de Marie ». Tout, dans ces portraits, concourt à niveler les individualités au profit du reflet du social. En effet, le corps, la corporéité ne se révèle pas ici déterminante. Elle a davantage valeur de métonymie. Elle soutient la mise en jeu d'une forme d'identité collective.

Le rapport existant entre la conscience de la solitude inhérente à tout individu et l'incontournable lien qui le lie à l'Autre, à la société, constitue l'un des enjeux principaux de l'œuvre de Léonard. Ce questionnement sur la frontière qui sépare la sphère du collectif de celle de l'individuel persiste également dans la série *Les marches* (2004). Plusieurs jours durant, l'artiste s'est tenue près de l'entrée d'une manufacture de Montréal et elle a pris sur le vif des portraits de travailleurs marchant au petit matin dans le froid hivernal. Prises à la dérobée, ces images fixent des yeux qui regardent sans voir, des regards introspectifs et distants, coupés de tout, occupés que sont ces gens à lutter contre les éléments. L'œuvre soulève par ailleurs la question de la place de plus en plus délicate du photographe dans l'espace public en cette époque où l'on observe une prééminence de l'individualisme et de la protection de la propriété privée aux dépens des besoins liés à la vie collective.

Les œuvres d'Emmanuelle Léonard jusqu'ici évoquées concernent une partie de son travail que l'on peut associer à une certaine réactivation du conceptualisme photographique des années 1970 fortement imprégnées de

PAGES 8 ET 9 DU JOURNAL DANS L'ŒIL DU TRAVAILLEUR, 2001.



allowing them free rein as to framing and point of view, she invited them to appropriate these spaces — until then generally considered of no interest — by the novel approach of the camera's eye. This strategy allowed them to find their own “way of looking” and, in so doing, to reclaim their solitude.<sup>2</sup>

In the process, Léonard also plays with viewers' expectations, placing them before several disparate points of view. With the perceptual relativity, the dispersion, the multiple articulations, the author does not construct a “truth” so much as propose various potentially contradictory appearances. By mixing her subjects' perceptions with her own vision she initiates the portrait's structural breakdown into myriad fragments, then reconstitutes a profile, but one that sheds light on its subjective underpinnings. The plurality of points of view suggests that the “photographer artist”'s gaze may not be endowed with greater truthfulness than that of any other photographer, whether artist or hobbyist. She explodes the author's central position as sole referent in favour of dispersion and fragmentation.

These images describe an un-locatable and unidentifiable presence; they constitute the landscapes of our social constructions. Attempting to tie various elements together, such that one (representing) echoes the other (the represented), their intersecting gazes define the function of otherness. How to acknowledge the other, the stranger who is also my double? That other who makes me and whom I make. How do these two elements, these two worlds relate?

2. FROM A SELECTION OF THE PHOTOS THAT WERE PUT UNDER HER CHARGE, LÉONARD PRODUCED A SPECIAL ISSUE OF A JOURNAL ENTITLED DANS L'ŒIL DU TRAVAILLEUR. PRINTED IN 7000 COPIES, THE JOURNAL WAS FREELY DISTRIBUTED FROM SEVERAL VENUES IN MONTREAL BY VOLUNTEER PAPER CARRIERS (DU LIEN SOCIAL, AN EVENT THAT WAS PART OF LE MOIS DE LA PHOTO À MONTRÉAL, 2001)

LES TRAVAILLEURS, GALERIE VOX, MONTRÉAL, 2002.



AFFICHE PRÉSENTANT LES NOMS ET MÉTIERS, LES TRAVAILLEURS, 2002.



questions sociales et valorisant le modèle documentaire, la photographie amateur, voire les formes anti-esthétiques. Ces réalisations retiennent particulièrement l'attention en ce qu'elles englobent dans le projet artistique la particularité de l'esthétique documentaire — sa simplicité, son style impersonnel — par des stratégies de recherche originales repoussant les limites du champ d'action de la photographie.

### LES PARADOXES DU SOI

Le corps tient lieu de référent le plus lointain de ces identités auxquelles s'intéresse Emmanuelle Léonard. Ce n'est pas tant le corps propre, le corps de chair, qui attire son attention que le corps que la sociologie et la psychanalyse envisagent comme un espace imaginaire où se construit le rapport à soi-même et à autrui. Mise à distance, effacement de soi dans l'autre ou sensibilité narcissique? L'œuvre de Léonard détourne le regard pour mieux se pencher sur soi-même. Sans faire irruption dans l'image, sa présence y est toujours manifeste, en filigrane. Elle s'y s'infiltre en amont et en aval. Elle y est cette présence omnisciente qui, comme l'écrivait Flaubert en 1852 : « doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible

The diptych *Le stade du Ray, Nice* (2003) — representing a soccer stadium, the ultimate social gathering of the modern era — and the series *Les travailleurs de l'église Sainte-Rita* (2003) begin from the same premise, with the difference that here the artist reaffirms control of the camera. This last work, borrowing the serialized pattern, presents six characters in a halo of diffuse light, smiling and apparently complicit, staring at the lens, each adopting the same pose, “in the same decor, under Mary's eye.” Everything in these portraits contributes to levelling individualities in favour of reflecting social reality. Indeed, the body, or corporeality, is not a determining factor here. It serves rather as a metonymy. It helps put into play a form of collective identity.

The relationship between the awareness of solitude inherent to all individuals and the undeniable bond that ties one to the Other, to society, constitutes one of the main themes in Léonard's work. This interrogation of the border line separating collective from individual spheres also runs through the *Les marches* (2004) series. For several days, the artist stood next to the entrance of a Montreal factory and took candid shots of employees walking in the cold of an early winter's morning. These surreptitious images capture eyes that look without seeing, introspective and distant gazes, cut off from everything, their owners preoccupied with their struggle against the elements. The work also raises the question of the photographer's ever-more precarious role in public space, at a

nulle part» (*Lettre à Louise Colet*, 15 avril 1852). D'où la célèbre formule : « Madame Bovary, c'est moi ».

« Il n'y a rien d'autre à apprendre que soi dans la vie. Il n'y a rien d'autre à connaître », écrit le romancier Christian Bobin. « On n'apprend pas tout seul bien sûr. Il faut passer par quelqu'un pour atteindre au plus secret de soi.<sup>2</sup> » Dans la figure de l'Autre s'insinue toujours la présence de soi, toute représentation impliquant une prise de conscience de sa propre existence, de son ego. Ainsi, tout document photographique peut revendiquer la valeur d'un acte autobiographique, pour peu qu'il pose une interrogation sur le monde et témoigne de l'existence de son auteur.

### J'APPELLE L'INQUISITION (AUTO PORTRAITS)

*Je t'aime* (2003) montre un doigt rongé érigé au centre de l'image. Le regard se pose précisément sur l'épaisseur charnelle du « corps » écorché, sur l'identité scarifiée, dans cette œuvre qui offre un véritable contrepoids à celles précédemment citées. Ouvrant la voie à une expression chargée d'affects, cette image, qui évoque la souffrance, la blessure psychologique, énonce un aspect plus ouvertement intimiste de la production de l'artiste.

Le travail récent de Léonard mêle avec ironie l'arbitraire et l'acharnement. Jouant sur les codes, les procédés, et multipliant les références, *Fait divers* (2004) et *Kill the Drunk Woman* (2004) figurant dans l'exposition *J'appelle l'inquisition (autoportraits)* (Occurrence, janvier 2005) forment une sorte d'injonction au jugement, à l'expression d'une autorité sur la Vérité. Posant le thème de l'autoreprésentation davantage comme problème que comme renvoi à un vécu personnel, ces œuvres réitèrent le questionnement de l'artiste sur la valeur de preuve de l'image et jouent ouvertement sur les effets de réalité. Ainsi, au problème du réalisme qui traverse son œuvre se joint ici la question de la crise de la vérité, conséquence des révolutions technologique et médiatique ayant marqué le cours du siècle dernier.

*Fait divers* renvoie au photoreportage à scandale qui se nourrit du spectacle de la vie privée, de nouvelles dérisoires, ordinaires ou spectaculaires, destinées à un public avide d'information et de « sensations ». Cette œuvre a

2. CHRISTIAN BOBIN, UNE PETITE ROBE DE FÊTE, FOLIO-GALLIMARD, PARIS, 1996.

time when individualism and the protection of private property prevail over needs connected to collective life.

The pieces we've mentioned so far concern a part of Léonard's work that we can view as a kind of revival of 1970s conceptualist photography: strongly imbued with social concerns, favouring the documentary model, amateur photography, even an anti-aesthetic. These productions are of particular interest in that their artistic endeavour encompasses qualities of documentary aesthetic — its simplicity, its impersonal style — by means of original strategies that extend photography's field of action.

### THE PARADOXES OF SELF

The body is only a peripheral referent among the identities Emmanuelle Léonard is concerned with. It isn't the body itself, the body of flesh and blood, that draws her attention so much as the body that sociology and psychoanalysis conceives as an imaginary space in which one establishes a relationship to oneself and to the other. Setting at a distance, self-effacement in the other, or narcissist inclination? Léonard's work turns away to better examine oneself. Without showing up in the image, her presence is ubiquitous, though implicit. She's upstream and downstream. She's that omniscient presence that — as Flaubert wrote — “must be like God in the universe, present everywhere, yet visible nowhere” (letter to Louise Colet, April 15, 1852). Whence the famous quip, *Madame Bovary, c'est moi*.

“Apart from oneself, there's nothing to learn about in life. There's nothing else to know,” writes novelist

PHOTOGRAPHIE ISSUE DU PROJET FAIT DIVERS, 69 X 46 CM, 2004.



pour sujet principal une femme nue en pleine rue, dirigeant un revolver sur sa tempe. Adoptant l'esthétique *trash* des tabloïds, ces images successives figent le déroulement de la tragédie humaine. Par l'expression d'une situation angoissante pour le regardant, mis dans l'attente de l'innommable, *Fait divers* présente une forme de pathos existentiel. De cette théâtralisation de la mort imminente naît une jouissance qui, en gagnant peu à peu en intensité, se cristallise dans le regard. Le flou pixellisé de ces images démesurément agrandies, transformant des événements de la vie privée en événements public, leur ajoute un caractère de voyeurisme et de sensationnalisme. Ces scènes dramatiques acquièrent du coup un surcroît de réalité. Avec toute la puissance des actes pris sur le vif, cette démonstration d'une réalité violente et saisissante engendre la sensation d'un réel extraordinaire — souvent pathétique — qui agit comme un palliatif à la morosité du quotidien. Ces images trahissent la tension entre

JE T'AIME, AFFICHE 120 X 200 CM, ÉDITIONS LE BLEU DU CIEL, BORDEAUX, GALERIE CLARK, MONTRÉAL, 2003.



Christian Bobin. “One doesn't learn by oneself of course. One has to go through someone else to reach one's own most hidden recesses.”<sup>3</sup> One's presence will always insinuate itself in the figure of the Other, as every representation implies the realization of one's own existence, one's ego. Every photographic document may thus claim the significance of autobiography, in as much as it examines the world and testifies to its author's existence.

### J'APPELLE L'INQUISITION (AUTO PORTRAITS)

*Je t'aime* (2003) shows a chafed finger erected in the centre of the image. Our gaze falls precisely on the fleshy substantiality of the distressed “body,” the sacrificed identity in this work, truly a counterpoint to those cited previously. Opening the way to expressions charged with emotion, evoking physical and psychological pain, the image articulates a more openly intimate aspect of the artist's production.

Léonard's recent work creates an ironic mix of relentlessness and the arbitrary. Playing on codes and procedures and multiplying references, *Fait divers* (2004) and *Kill the Drunk Woman* (2004), both in the exhibition *J'appelle l'inquisition (autoportraits)* (Occurrence, January 2005), form a sort of injunction to judgment, to the expression of an authority on Truth. Positing the theme of self-representation as an issue rather than as personal experience, these works reiterate the artist's examination of the image's evidentiary value, and openly play on realistic effects. Thus, coupled with the problem of realism running through her work, is the question of the crisis of truth, a consequence of the revolutions in media and technology in the last century.

*Fait divers* recalls the scandal sheets that feed off the spectacle of private life — gaudy, trivial, or everyday headlines targeted at audiences hungry for information and “sensations.” Its main subject is a naked woman in the middle of the street, pointing a gun at her temple. These images use the trashy aesthetic of tabloids to crystallize the unfolding of human tragedy. Faced with the expression of a frightening situation, the viewer must expect the unspeakable. *Fait divers* presents a form of existential pathos. A kind of ecstasy emerges from this theatricalization of imminent death, gradually gaining

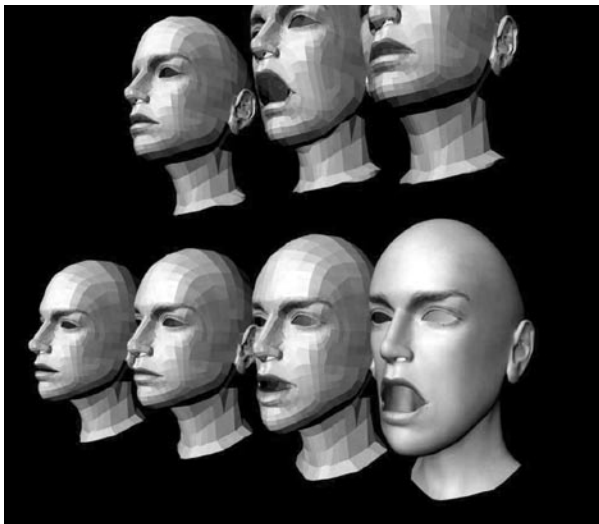
3. CHRISTIAN BOBIN, UNE PETITE ROBE DE FÊTE, FOLIO-GALLIMARD, PARIS, 1996.

ce que l'on peut et ce que l'on souhaiterait voir. Ici, la pitié, l'horreur, le dégoût sont un plaisir trouble mais délicieux, une sorte de pari entre le visible et l'invisible, entre le tolérable et l'insupportable.

Dans cette œuvre se rencontrent les jeux du mensonge et de la vérité. Fait d'un photographe anonyme, témoin accidentel du psychodrame — l'artiste, servant ici de modèle, ne revendique pas le crédit des images de *Fait divers* —, ces photographies cherchent, au-delà des questions du vrai et du faux, à mettre tout en place pour qu'advienne l'adhésion du regardant au discours de l'œuvre. Ces images visent à éluder la question de l'auteur proprement dit, dans la mesure où celui-ci se trouve relayé par la relation directe et sans ambiguïté aux choses vues montrant avec exactitude le qui, le quand, le où et le comment de l'événement en train de se produire. Une fois de plus, le regardant se voit circonvenu par une auteure revendiquant le paradoxe de sa position, et se retrouve devant le problème de l'« impression de réalité ».

*Kill the Drunk Woman* renouvelle cette problématique sous l'angle d'un questionnement sur la matérialité. Ouvrant sur un monde parallèle d'une inquiétante étrangeté, l'œuvre représente un salon-bar typique au décor « générique », un de ces temples de l'alcool et du jeu foisonnant dans tous les quartiers de nos villes et villages. Dans ce décor sinistre au sein duquel plane un climat de désolation et d'ennui, se dénoue, en quelques scènes autonomes, une sorte de drame sans héroïsme : assise seule à une table, une femme mystérieuse, visiblement abattue, boit. Ailleurs, elle fume, s'appuie maladroitement sur le dossier de sa chaise, vomit

ÉPREUVE DE TRAVAIL, *KILL THE DRUNK WOMAN*, 2004.



in intensity and solidity in one's gaze. The pixelated flow of exaggeratedly enlarged images that transform the events of private life into public events lends them a voyeuristic and sensationalist aspect; dramatic scenes acquire an additional charge of reality. With all the power of live-action shots, this demonstration of violent, gripping actuality engenders the sensation of an extraordinary — often pathetic — reality that alleviates the gloominess of everyday life. These images betray the tension between what one can see and what one would like to see. Pity, horror, disgust blend here into a troubled though delicious pleasure, a kind of wager between the visible and the invisible, between the tolerable and the unbearable.

This body of work becomes the scene for the play of truths and lies. Here is the act of an anonymous photographer, accidental witness to the drama. The artist serves as model, and takes no credit for the images in *Fait divers*. Beyond questions of true and false, these photographs attempt to put everything into play to bind the viewer with the topic. They eschew the question of the author as such, to the extent that the latter is conveyed in a direct, unambiguous relationship to seen things, showing exactly the who, when, where, and how of occurrences. Once again, sidestepped by an author affirming the paradox of her position, the viewer faces the problem of an "impression of reality."

*Kill the Drunk Woman* renews this theme by way of interrogating materiality. Opening onto an uncanny parallel world, the work represents a typical lounge-bar with its "generic" decor, one of those havens of drink and gaming that proliferate in every quarter of our cities and towns. In a few isolated scenes, whose grim setting is steeped in a desolation and ennui, a kind of un-heroic drama unfolds: a table, and a mysterious, obviously downcast woman drinking. Elsewhere, she smokes, leans awkwardly on the back of a chair, vomits profusely. Everything in this contemporary tableau — whose evocative title recalls the violent and seductive universe of RPG-type video games, like *Max Payne* — depicts the spectacle of our contemporary era, as depressing as it is playful. While the intention here is informed by parody, the effect is fully realistic.

In *Kill the Drunk Woman*, the simulation — the play of appearances based on modelling techniques — isn't immediately obvious. From afar, this sweeping contemporary panorama leaves us wondering. Is this photography, or hyper-realist painting? Léonard chooses to throw viewers' expectations off.

Here, as in *Fait divers*, Léonard leaves nuanced psychology behind to touch on the spectacular and the fantastic. Testifying to progress made in imaging technology,

copieusement. Tout dans cette fresque contemporaine — dont le titre évocateur renvoie à l'univers violent et séduisant des jeux vidéo du genre RPG (Role Playing Game) comme *Max Payne* — dépeint le spectacle aussi déprimant que ludique de l'état mental de notre époque. Si l'intention est ici parodique, l'effet se veut réaliste.

La simulation, ce jeu des apparences à la base du procédé de modélisation utilisé pour réaliser *Kill the Drunk Woman*, ne se révèle pas d'emblée. À distance, cette grande fresque contemporaine laisse perplexe. A-t-on affaire à une

she uses modelizations of her body to produce a set of computer-generated images that borrow from video game aesthetics. This scene and the detailed close-ups of her downtrodden heroine are carefully designed. One sees an amusing array of kitschy items: cattle horns hung on a plywood wall of imitation wood panelling, a pin-up, a cigarette vending machine, etc., all infused with lighting whose colours are simultaneously pop and baroque. Mixing pictorial and naturalistic photography, this piece contrasts, both technically and stylistically, with Léonard's previous production. In fact,

EXTRAIT DE *KILL THE DRUNK WOMAN*, PHOTOGRAPHIE COULEUR, 85 X 85 CM, 2004.



photographie? Ou à une peinture hyperréaliste? Le parti pris de Léonard vise à dérouter le regardant dans son attente.

Ici, comme dans le cas de *Fait divers*, Léonard s'éloigne d'une psychologie nuancée, pour toucher au spectaculaire et au fantastique. Témoignant du progrès des techniques de l'image, elle réalise, en utilisant son corps modélisé, un ensemble d'images de synthèse empruntant l'esthétique des jeux vidéo. Cette scène et les plans détaillés de son héroïne déchue se caractérisent par une invention précise. On y observe en effet avec amusement une foule d'éléments clichés : des cornes de bœuf suspendues à un pan de mur en contre-plaqué imitant des planches de bois, une affiche de pin up, une distributrice de cigarettes, etc., le tout nimbé d'un éclairage aux couleurs à la fois pop et baroques. Cette œuvre, dans laquelle se mélangent le pictural et le naturalisme photographique, contraste techniquement et stylistiquement de manière radicale avec l'ensemble de la production antérieure de Léonard. De fait, ce travail qui implique l'utilisation des nouvelles technologies numériques rappelle l'attitude des pictorialistes du XIX<sup>e</sup> siècle qui tentèrent, par la photographie, de mettre en forme une réalité par des compositions allégoriques qui imitaient la peinture. La question se pose à nouveau aujourd'hui, quoique légèrement transposée, de savoir si la représentation par images de synthèse consiste en une déréalisation du monde ou si elle s'impose comme une formulation nouvelle de la réalité. Un portrait découlant de complexes calculs mathématiques et fait de millions de polygones est-il moins *vrai*, moins *authentique* qu'un portrait rendu par cellules photosensibles ou par la touche habile du peintre? Voilà l'épreuve que nous impose *Kill the Drunk Woman* d'Emmanuelle Léonard.

\*\*\*\*\*

Les explorations et essais photographiques de cette artiste se nourrissent de détours et d'entrecroisements qui ne se contentent pas d'un seul discours mais interrogent continuellement le *sens donné* par celui qui énonce, et le lieu *d'où* il s'énonce. Dans son œuvre se rejoignent les faisceaux divergents de l'individuel et du collectif dans un dialogue constant entre les genres et les procédés de l'image. Si cette démarche étonne par la diversité et les contrastes qu'elle véhicule, on y décèle néanmoins une unité incontestable dans

the utilization here of new digital technologies recalls the 19th-century pictorialists who attempted, with photography, to produce a reality through allegorical compositions that imitated painting. The question resurfaces today, though slightly inverted, as to whether representation through computer-generated images constitutes a de-realization of the world, or whether it comprises a new articulation of reality. Is a portrait derived from complex mathematical calculations made of millions of polygons less *real*, or *authentic*, that one rendered by means of photo-sensitive cells or through the deft touch of a painter? Such is the challenge presented to us by Emmanuelle Léonard's *Kill the Drunk Woman*.

\*\*\*\*\*

Léonard's explorations and photographic essays are fuelled by detours and intersections that are not satisfied with a single argument, but constantly examine the *meaning given* by the one who utters, and the locus *from which* it is uttered. In her work, the divergent strands of the individual and the collective come together in a constant dialogue between genres and imaging techniques. And while her work stands out by the diversity and the contrasts that it conveys, one can nonetheless discern an undeniable unity in Léonard's critical and ceaselessly reiterated interrogation of the evidential nature of photography and the gaze.

Emmanuelle Léonard produces visions that are interiorized yet objective. Whether she dwells on an expression of intimate concern or on the individual's relationships to society, her work betrays no complacency, it seeks truth, evidence of a revolution that is never completed, must always be renewed. Her work forms an enigma that is never entirely resolved, and leads to disparate representations that respond to one another, while leaving a wholesome ambiguity in their wake.

NATHALIE DE BLOIS  
TRANSLATED BY RON ROSS

le questionnement critique et incessamment réitéré sur le caractère d'évidence de la photographie et du regard.

Emmanuelle Léonard réalise des visions intériorisées et pourtant objectives. Qu'elle s'attache à une expression de l'intime ou à la relation de l'individu à la société, il n'y a pas trace de complaisance dans son travail, mais la recherche d'une vérité, l'évidence d'une révolution toujours inachevée, toujours à recommencer. Son œuvre forme une énigme qui n'est jamais complètement résolue et mène à des représentations éclatées se répondant les unes les autres, tout en laissant planer une saine ambiguïté.

NATHALIE DE BLOIS

**EMMANUELLE LÉONARD**

Née en 1971, Emmanuelle Léonard détient une maîtrise en arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal. Depuis 1996, elle a présenté une vingtaine d'expositions individuelles et collectives au Canada et à l'étranger, entre autres à la Mercer Union (Toronto, 2004), à la Galerie Pari Nadimi (Toronto, 2004), à la Casa Vallarta (production de VOX dans le cadre de la *Saison du Québec au Mexique*, Guadalajara, 2003), à la Galerie Glassbox (Paris, 2002), à l'Espace VOX (Montréal, 2002), au Mois de la photo à Montréal (2001), à la Galerie Plein sud (Longueuil, 1999), au Centre VU (Québec, 1998) et au Musée d'art contemporain de Montréal (1997). En 2003, elle a bénéficié du programme de résidences d'artistes, *Les inclassables*, à la Villa Arson (Nice). En 2005, elle réalise une exposition individuelle à la galerie Occurrence (Montréal), elle participe à une exposition collective au Neuer Berliner Kuntsverein (Berlin) et à l'événement TRAFIC Inter/nationale d'art actuel en Abitibi-Témiscamingue.

**NATHALIE DE BLOIS**

Historienne de l'art et commissaire indépendante, Nathalie de Blois a réalisé plusieurs expositions depuis 1997. Elle a entre autres effectué des recherches approfondies sur le travail de quelques artistes qui ont participé à l'émergence de la modernité au Québec dans les années 1950. Ses recherches ont donné lieu aux expositions *Mémoire objective, mémoire collective. Photographies de Maurice Perron* (1998) et *Denis Juneau. Ponctuations* (2001). Depuis 2001, elle oriente davantage ses activités et ses recherches vers des pratiques actuelles. Au printemps 2004, elle était commissaire du volet montréalais à la 11<sup>e</sup> Biennale des arts visuels de Pancevo (Serbie et Monténégro). Elle a réalisé deux publications — *Citizen Clark* (2002) et *Best Before...* (2004) — en collaboration avec le Centre d'art et de diffusion CLARK dont elle est membre active. Ses textes ont paru dans plusieurs revues et catalogues d'exposition. Depuis l'automne 2003, elle fait partie du comité de rédaction de la revue *ESSE arts + opinions*.

**EMMANUELLE LÉONARD***(TRANSLATION)*

Born in 1971, Emmanuelle Léonard holds a master's degree in visual and media arts from Université du Québec à Montréal. Since 1996, she has exhibited in over twenty solo and group shows in Canada and abroad, including such venues as Mercer Union (Toronto, 2004), Pari Nadimi Gallery (Toronto, 2004), Casa Vallarta (a VOX production as part of the *Saison du Québec au Mexique*, Guadalajara, 2003), Glassbox (Paris, 2002), Espace VOX (Montreal, 2002), the Mois de la photo à Montréal (2001), Galerie Plein sud (Longueuil, 1999), Centre VU (Québec, 1998), and the Musée d'art contemporain de Montréal (1997). In 2003, she enjoyed a residency program, "Les inclassables", at Villa Arson, in Nice, France. In 2005, Léonard is producing a solo exhibition at Occurrence (Montreal), and participating in a group show at the Neuer Berliner Kuntsverein (Berlin) and in the event *TRAFIC Inter/nationale d'art actuel en Abitibi-Témiscamingue*.

**NATHALIE DE BLOIS**

An art historian and independent curator, Nathalie de Blois has produced several exhibitions since 1997. Among other things, de Blois has pursued in-depth studies of the work of some artists who took part in Quebec's burgeoning modernity in the 1950s. Her work has led to the exhibitions *Mémoire objective, mémoire collective. Photographies de Maurice Perron* (1998) and *Denis Juneau. Ponctuations* (2001). Since 2001, she has paid greater attention to current practices. In spring 2004, she curated the Montreal section of the 11th Biennial of Visual Art in Pancevo (Serbia and Montenegro). And, with Centre d'art et de diffusion CLARK — of which she is an active member —, she jointly produced two publications: *Citizen Clark* (2002), and *Best Before...* (2004). Her texts have appeared in several magazines and exhibition catalogues. Since fall 2003, she has been a member the editorial board of the review *ESSE arts + opinions*.

Texte **Nathalie de Blois**

Traduction **Ron Ross**

Conception graphique **Annie Lachapelle de l'Atelier Chinotto**

Révision du français **Micheline Dussault**

Impression **Caractéra**

Distribution **ABC Livres d'art Canada**

372, rue Sainte-Catherine Ouest, espace 230

Montréal (Québec) Canada H3B 1A2

Téléphone : (514) 871-0606, sans frais 1 (877) 871-0606

Télécopieur : (514) 871-2112

www.ABCartbookscanada.com

*CETTE PUBLICATION A ÉTÉ RENDUE POSSIBLE GRÂCE AU SOUTIEN DU CONSEIL  
DES ARTS ET DES LETTRES DU QUÉBEC ET D'OCCURRENCE.*

Tous droits réservés — Imprimé au Canada

© Emmanuelle Léonard, Nathalie de Blois, Occurrence

Dépôt légal — Bibliothèque nationale du Québec, 2005

Dépôt légal — Bibliothèque nationale du Canada, 2005

ISBN : 2-9803353-7-1

*Un livre de photographies est publié à l'occasion de l'exposition*

*J'appelle l'inquisition* présentée à Occurrence.

*DU 22 JANVIER AU 26 FÉVRIER 2005*

**OCCURRENCE, ESPACE D'ART ET D'ESSAI CONTEMPORAINS**

Directrice **Lili Michaud**

460, rue Sainte-Catherine Ouest, espace 307

Montréal (Québec) Canada H3B 1A7

Téléphone : (514) 397-0236

Télécopieur : (514) 397-8974

occurrence@vif.com

*EMMANUELLE LÉONARD REMERCIE LE CONSEIL DES ARTS ET DES LETTRES DU  
QUÉBEC POUR L'APPUI FINANCIER QUI A PERMIS LA RÉALISATION DE CETTE  
EXPOSITION. ELLE REMERCIE ÉGALEMENT ALEXANDRE BRUNEL POUR SON  
TRAVAIL PATIENT, NATHALIE DE BLOIS, JEAN-PIERRE AUBÉ ET LILI MICHAUD.*

Conseil des arts  
et des lettres

Québec

*CE LIVRE, COMPOSÉ EN TRADE GOTHIC ET BERTHOLD CITY, A ÉTÉ ACHÉVÉ  
D'IMPRIMER EN DÉCEMBRE 2004 SUR LES PRESSES DE CARACTÉRA À QUÉBEC,  
CANADA. LA RELIURE A ÉTÉ EXÉCUTÉE PAR VÊTEMENT DU LIVRE.*

/ NO. 0004 / 0012 / 0017

**FAIT DIVERS, 2004**

Anonymous recording of a news item, the eruption of private drama on the street. With the growing number of restrictions on recording in public space — paradoxically under the guise of rights to privacy and private property, now become synonyms — we're left with accidental witnesses or empty streets...

5 COLOUR PHOTOGRAPHS, 220 X 172 CM &amp; 69 X 46 CM

/ NO. 0005 / 0006 / 0010

**LES MARCHEURS, 2004**

Six thirty a.m., De Gaspé Street, the textile factory employees are arriving. For one month, posted like a paparazzo ignoring his usual subjects, not to be outdone by the surveillance cameras. The lens spies the look of one ensconced in a body struggling against the cold in the last industrial neighbourhood in the heart of the city.

4 COLOUR PHOTOGRAPHS, 75 X 50 CM (EACH)

/ NO. 0007 / 0022 / 0025

**LES TRAVAILLEURS, 2002**

Making up this documentary are 110 photographs that 45 workers took of their workspaces. Representing various sectors of employment in Quebec (according to 1999 data), including vocations not indexed in these statistics — women at home, prostitutes, unemployed, etc. —, these images show places devoid of human presence. A transfer of authorship that allowed access to places closed to strangers. Here we have portraits not of faces but of gazes.

YVES LEMELIN, BILLSTICKER / CONRAD TREMBLAY, FIREMAN / JEANNETTE &amp; MARCEL LÉONARD, FARMERS

COLOUR PHOTOGRAPHS, 40 X 25 CM

/ NO. 0009

**LES TRAVAILLEURS DE L'ÉGLISE  
SAINTE-RITA, NICE, 2003**

The six workers of the Sainte-Rita Catholic church in Nice strike a pose: Youcef Ben-Mohamed, Marie-Thérèse Caruana, Father Normandin, Joseph Paletta, Julien Pauliau, Roxana Ponchier-Alforo. Each in his or her frame, all in the same setting located at 1 Rue de la Poissonnerie, Nice.

6 BLACK &amp; WHITE PHOTOGRAPHS, 50 X 50 CM (EACH)

/ NO. 0011 / 0018

**MEETING, TCA, LOCAL 1163, GM  
(THE END), #3, 2004**

At the crossroads of traditions, a monthly union meeting of former GM employees, TCA local 1163, in their spaces in the town of Boisbriand — despite the plant's closing, bringing thirty years' operation and Quebec's automotive industry to an end.

3 BLACK &amp; WHITE PHOTOGRAPHS, 75 X 75 CM (EACH)

/ NO. 0013

**LAST CARS, GM (THE END), 2004**

The parking lot storing the last Impalas, the only view one has of the production as access to the manufacturing premises was denied. We're on the outside, and that's where we'll stay, the factory having been torn down.

COLOUR PHOTOGRAPH, 90 X 70 CM

/ NO. 0014 / 0016

**LE STADE DU RAY, 2003**

Ray stadium is slated for demolition. In the old-style construction, the crowd is placed close to the field, causing a little skittishness among security personnel. Here, the stadium stands and the game goes on to the hearty cheer of the fans.

2 INK JET PRINTS, 125 X 100 CM (EACH)

/ NO. 0015 / 0028

**WORKING PATHS, 2004**

Still in the early hours, on De Gaspé. Wind tunnels through between the buildings. Close by, employee footpaths marking a vacant lot point to the vicinity of a metro station entrance, main thoroughfares, a railroad, bus stops.

2 COLOUR PHOTOGRAPHS, 75 X 75 CM (EACH)

/ NO. 0019

**THE END, 2004**

A projector presents a black-and-white, 30-second loop, shot with a Super-8 camera; and old man waves energetically at us. Bid adieu to analogue amateur film, relic of the 20th century. Being a silent movie, the words have been erased.

/ NO. 0020 / 0027

**KILL THE DRUNK WOMAN  
(PORTRAITS), 2004**

Self-portraits of ambiguous likeness, a series of prints derived from *Kill the Drunk Woman*, a computer-generated image that breaks the action down into fragments. A modelization of

/ CAPTIONS

the author playing the role of dubious heroine in classic video game action; suspended death blow.

COLOUR PHOTOGRAPH, 50 X 60 CM

4 COLOUR PHOTOGRAPHS, 75 X 75 CM (EACH)  
COLLABORATION: ALEXANDRE BRUNEL,  
3D GRAPHIC DESIGNER

/ NO. 0021 / 0024

**STATISTICAL LANDSCAPE, 2004**

Twenty employees were asked to take pictures of their workspace, such as to represent 20 sectors of employment in Toronto (source: Statistics Canada). The size of each image is keyed to the number of workers in the sector it represents. For the time of the shoot, these spaces only produce images. A freely distributed poster gives information on the photographer and the sector. Jointly produced with Mercer Union Gallery, Toronto.

CHRIS MACALLUM, INSTRUCTIONAL THERAPIST,  
COLOUR PHOTOGRAPH, 91 X 60 CMSEAN REUTHER, MANUFACTURING  
COLOUR PHOTOGRAPH, 115 X 75 CM

/ NO. 0023

**DANS L'ŒIL DU TRAVAILLEUR, 2001**

A magazine presenting the image bank produced by the employees. 7,000 copies are freely distributed by paper carriers on the street and at other venues. Nothing to sell but a glance at on the bread-winning theatre.

ANNICK, ESCORT, P. 9.

28 X 38 CM MAGAZINE, 12 PAGES. 44 PHOTOGRAPHS  
BY 33 EMPLOYEES, CREDITS ON PAGE 12 INCLUDE  
NAME AND JOB TITLE.

/ NO. 0029

**UN ÇA, UN OURS ET LE TONNEAU  
DES DANAÏDES, 1998**

A black box presides in the hollow of an artificial cave. It is a question of at once documenting a myth and building a reality out of cement and plywood. Is an artificial cave in fact more a cave than a cube is a(n unfinished) bear? Juggling between what one believes one sees, what one wants to see, and what one can see.

COLOUR PHOTO, 140 X 170 CM.

/ NO. 0031

**KILL THE DRUNK WOMAN, 2004**

Contemporary genre scene in the form of an excerpt from a video game. Here, the image requires no authorization, and claims no credibility. Nevertheless, the chronicle of this shared and un-traumatic debauchery is authentic.

COLOUR PHOTO, 155 X 120 CM  
COLLABORATION: ALEXANDRE BRUNEL,  
3D GRAPHIC DESIGNER