

Chuck Samuels, *Before Photography*, Dazibao, Montréal, du 9 janvier au 13 février 2010

Virginie Doré Lemonde

Number 85, Summer 2010

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/63724ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Doré Lemonde, V. (2010). Review of [Chuck Samuels, *Before Photography*, Dazibao, Montréal, du 9 janvier au 13 février 2010]. *Ciel variable*, (85), 68–69.

par un document vidéo de Dmitry Vilensky. Dans un autre document vidéo, Marcelo Esposito et Nuri Villa rassemblent les différentes formes de protestation survenues durant les années 2000-2010 en Europe. La vidéo d’Oliver Ressler, commissaire de l’exposition, intitulée *Disobbedienti* réalisée en collaboration avec Dario Azzellini, présentait le mouvement des *Tutti Bianchi* qui s’est notamment illustré au sommet du G8 à Gênes en juillet 2001. Se réclamant de la désobéissance civile, ces *Disobbedienti* ont adopté pour ces manifestations une tenue complètement blanche, le corps revêtu d’une couche de mousse caoutchoutée et se protégeant avec des casques et des pneus également blancs.

Au-dessus de la carte de la région dont fait partie Gleneagles où a eu lieu un sommet du G8 en Écosse en 2005, John Jordan projetait sur plusieurs écrans des images d’une manifestation dont les protagonistes étaient déguisés en clowns. Intitulée *The Clandestine Insurgent Rebel Clown Army: Operation “HA HA HA”*, cette action met en scène une dissidence carnavalesque qui renverse l’ordre des choses. Construisant une autre figure de la différence, *The Archimedes Project* (2001) de ©RTMark réunissait quelques-uns des miroirs utilisés à Gênes en 2001 par les manifestants afin d’aveugler les policiers. Si dérisoire que soit cette « arme », l’allusion au miroir sert de prétexte et de riposte. Ce qui nous est renvoyé, c’est aussi le reflet de la brutalité d’un pouvoir qui perd ainsi de sa validité collective.

Une vidéo de Zanny Beggs et d’Oliver Ressler documentait sous forme d’interviews et de séquences documentaires l’action de protestataires s’éparpillant dans les



John Jordan, *The Clandestine Insurgent Rebel Clown Army: Operation “HA HA HA”*, 2005, installation

champs de Rostock lors du sommet de Heiligendamm tandis que toutes les routes sont bloquées. En signalant ainsi le déni de l’espace public, ce qui était visé c’était aussi l’opacité des discours des politiciens et des dirigeants qui négocient derrière des portes closes et dans un état de siège défendus par des policiers ou l’armée.

En s’alliant au politique, l’art de ces artistes crée son propre temps d’action et retrouve la force de l’événement. Leur action s’inspire tout autant de la performance, du théâtre, du cirque que des arts visuels. Ces manifestants-artistes posent autrement la question de « ce que peut l’art ». Cette attitude directe s’éloigne de ce qui inspirait nombre d’œuvres « politiquement correctes » des années 1990. Récupérées par le « sanctuaire » du musée, elles s’adressaient par comparaison à un

public déjà sensibilisé. Concrétisant et contextualisant leur combat, les artistes d’*Un monde...* refusent la distance et le confort de cette extraterritorialité. Travaillant sur le terrain réel du « spectacle » politique, ils développent en même temps une pensée critique et une pratique directe de l’intervention qui va au-delà des bonnes intentions.

Leur attitude surmonte également les écueils de ce que l’on a pu observer au début des années 2000. Plusieurs ont en mémoire l’exemple de la *Documenta* de Cassel de 2002 dominée par des vidéos dont la facture et les formats se rapprochaient du reportage télévisuel. L’argumentaire des commissaires de cette *Documenta* afin de justifier leur choix se basait sur l’efficacité de la conscientisation. Face à la supposée « inutilité » du langage et

des moyens de l’art à cet égard, pourquoi ne pas utiliser les moyens des médias qui bénéficient d’un meilleur impact sur le public? Réfléchissant sur les pouvoirs de l’image mais récusant la posture d’un documentariste « efficace », les artistes de l’exposition réitèrent leur confiance dans la capacité de dénonciation du langage artistique. Pour eux, l’important n’est pas tant de transmettre un message étalonné mais plutôt de structurer avec mobilité leurs interventions autour de ce qu’on pourrait appeler des micro-utopies, un peu comme le ferait un banc de montage alternatif.

Appréhendant autrement et déprogrammant certaines formes sociales et culturelles, insufflant de nouveaux scénarios, ces artistes contestent, sur le terrain même où se jouent les grandes rencontres politiques, le modèle décisionnel dominant tout autant que la façon dont les médias en rendent compte. Si l’économie mondialisée n’a ni corps ni visage, c’est aussi une certaine vision du pouvoir qu’ils tentent ainsi de dévoiler.

1 Cette exposition a auparavant été présentée à la Biennale de Taipei de 2008 en une version légèrement différente.

René Viau est journaliste et critique d’art. Il a collaboré à de nombreuses publications et à plusieurs quotidiens en France et au Québec. Il est l’auteur de plusieurs ouvrages sur des artistes québécois. Il a publié en 2006 un roman *Hôtel Motel Les Goélands* (Éditions Leméac, Montréal) à l’atmosphère proche du road movie.

Chuck Samuels

Before Photography
Dazibao, Montréal

Du 9 janvier au 13 février 2010

«Where have you been? Inside the camera.»

Before Photography, de Chuck Samuels, clôt une série d’expositions d’œuvres dans lesquelles l’artiste se questionnait sur l’image et ses représentations, sur la récupération et la reproduction d’images, sur la citation, la référence, l’intertextualité. Dans cette exposition, l’artiste explore également l’importance du lien qui l’unit à son père, en ce qui a trait, entre autres, aux connaissances que ce père lui a transmises. Il y est beaucoup question de photographie, puisque le père a photographié ses proches toute sa vie. Pour le fils, cette discipline, utilisée par le père pour démontrer son attachement à son enfant et créer un lien avec lui, a pris une importance considérable et est à la base du questionnement qui l’habite en tant qu’artiste. En réalité, le fait que l’enfance de Chuck Samuels se retrouve entièrement sur pellicule l’a visiblement porté à interroger la

nature de l’image, et par ricochet la nature du lien qui l’unissait à son père. Il a ainsi « revisité ses archives familiales, ses souvenirs personnels et l’iconographie dans laquelle a baigné son père ».¹

L’exposition, divisée en trois sections, débute par d’immenses photographies des parents de l’artiste, sorte d’hommage au père, premier « homme à la caméra » dans la vie de l’artiste. Cette caméra, pour l’enfant qu’il était, représentait une façon d’appréhender le monde extérieur, une sorte de filtre entre lui et le monde, entre son histoire personnelle et la vie en général dont les événements un jour feraient partie de l’Histoire.

La seconde partie, nommée *Chuck Goes to the Movies*, est la plus importante de l’exposition. L’artiste y présente 108 photos de films qui ont marqué l’histoire du cinéma. Toutes ces photos évoquent une scène de film mettant au premier plan quelqu’un qui prend une photo. Samuels a remplacé le visage de chacun des personnages par le sien.

Il s’agit d’abord d’une étude de la façon dont était introduit le personnage du photographe dans le cinéma populaire des années 1900 à 1970. C’est la représenta-



Chuck Samuels, *Untitled*, de la série *Chuck Goes to the Movies*, 2009, installation photographique, épreuves numériques, 108 photographies, 20,3 x 25,4 cm ch.

tion du représenté, la déconstruction du mythe cinématographique. En effet, les personnages regardent l’objectif, comme s’ils s’apprêtaient à prendre les spectateurs en photo, déstabilisant ainsi ces der-

niers, qui ne s’attendent pas à être pris à partie. On brise alors totalement les mécaniques d’identification aux personnages car le médium et son artificialité sont mis à l’avant-plan.

En se mettant toujours à la place de la personne qui tient l'appareil, l'artiste récupère donc l'image mythique associée à des classiques du cinéma et se l'approprie : « Il a cette volonté de s'imbriquer dans l'histoire du cinéma des années 1900 à 1970, façon peu commune de faire partie de l'histoire de son père ».² À la manière de Zelig dans le film de Woody Allen, l'artiste réussit non seulement à l'imbriquer dans les plus grands moments de l'histoire cinématographique, mais il exerce son don d'ubiquité en photographiant le spectateur. Il s'immisce ainsi dans l'histoire du film, dans celle de son père, mais aussi dans l'histoire personnelle de chacun, car il nous regarde regarder.

En fait, l'artiste réalise le plus grand des fantasmes associés au cinéma. Il se représente lui-même. Pour une fois, il ne s'identifie pas au personnage à l'écran, il le personnifie. Il est au centre de l'histoire. Il n'est plus un spectateur passif. Plutôt, il se ballade dans les grands classiques, devenant tantôt le photographe de *Blow Up* d'Antonioni, tantôt un personnage de *Sunset Boulevard* de Billy Wilder.

Nous pourrions également voir dans cette attitude une réflexion sur le voyeurisme au cinéma, cette idée selon laquelle nous sommes tous voyeurs, puisqu'en tant que spectateurs, nous prenons plaisir à être témoins des plus intimes comportements humains. Nous vivons des émotions complexes, tout en étant à l'abri, dans une salle obscure. Les cinéastes ont d'ailleurs souvent fait état du thème du voyeurisme en utilisant la photographie. Dans *Persona* par exemple, Ingmar Berg-

man expose cette théorie par la photographie que l'héroïne jouée par Liv Ullmann prend « de nous ». Il y a également *Rear Window* d'Alfred Hitchcock, où un photographe blessé se met à épier ses voisins, ou le célèbre *Blow Up* d'Antonioni encore, dans lequel le personnage principal, qui est photographe, découvre un meurtre en agrandissant l'une de ses photos. Tous des films cités par Chuck Samuels...

Ainsi, dans un véritable hommage à l'âge d'or du cinéma japonais, au génie italien et aux grandes années du film noir américain, cette installation photographique suscite chez le visiteur un sentiment général assez particulier, mélange de malaise et de fascination. Car la réappropriation de ces images par l'artiste élimine inmanquablement l'aura de supériorité et d'intouchabilité propre à cette forme d'art qu'est le cinéma, aura que possédait la photographie avant l'invention du cinématographe.

Dans la dernière partie de l'exposition, nommée *Chuck's Home Movies*, Samuels présente des extraits de tous les films présents sur les photos. Mais au lieu de remplacer le visage des personnages par le sien, il superpose littéralement son image à celle des comédiens. Il semble également prendre plaisir à nous regarder et à nous parler, à nous spectateurs.

En fait, Samuels dévoile la profonde artificialité des deux médiums. En explorant la relation qu'il entretient avec l'image, il tente de comprendre la relation qu'il a entretenue avec son père. Mais ce faisant, il met les visiteurs de l'exposition devant leurs propres contradictions et



Chuck Samuels, *Untitled*, de la série *Chuck Goes to the Movies*, 2009, installation photographique, épreuves numériques, 108 photographies, 20,3 x 25,4 cm ch.

nous démontre que parfois il peut être assez facile de confondre la réalité et la fiction, ou l'image que l'on se fait de l'une et de l'autre.

Mais la philosophie qui inspire l'exposition ne semble pas dénonciatrice. En effet, même si nos souvenirs peuvent parfois être biaisés par une construction mnémotique fictive, et que des souvenirs de notre enfance ne restent finalement que des images figées dans le temps, il n'en reste pas moins que nous nous sommes appropriés ces images, elles nous appartiennent. Nous sommes, du moins, au centre du film de notre vie.

-
- 1 http://www.dazibao-photo.org/img/presse/chuck_samuels/dossier_de_presse_samuels.pdf
 - 2 http://www.dazibao-photo.org/img/presse/chuck_samuels/dossier_de_presse_samuels.pdf
-

Virginie Doré Lemonde a une maîtrise en Études cinématographiques portant sur la représentation de l'artiste moderne au cinéma. Au printemps 2009, elle a participé à l'organisation du festival de films de La Rochelle. Elle collabore également aux revues ETC et Ciel variable.

Eija-Liisa Ahtila

INT. SCÈNE-JOUR

DHC/ART et Fonderie Darling, Montréal
Du 29 janvier au 9 mai 2010

Présentée dans les deux espaces de DHC (John Zeppetelli, commissaire) ainsi qu'à la Fonderie Darling, l'exposition *INT. SCÈNE-JOUR* d'Eija-Liisa Ahtila offre une matière dense. Si nous avons eu l'occasion de voir quelques œuvres d'Ahtila dans le cadre du Mois de la Photo à Montréal en 2007 (sous la direction de Marie Fraser qui a également agi comme commissaire à la Fonderie Darling) et ailleurs, le regroupement de huit travaux proposé par DHC fait particulièrement ressortir certains enjeux thématiques, en plus des stratégies narratives (dislocation du temps et de l'espace, entre autres) qui ont fait la réputation de l'artiste.

Ahtila articule ses propos troublants, qui relèvent de la hantise, de l'obsession et de la psychose, dans des productions raffinées et complexes, dont la mise en espace vise à engager notre réflexion en fragmentant notre perception. Ainsi fragilisés par le dispositif, nous nous trouvons en situation de sentir les états d'être et d'âme des protagonistes. Pourtant, les œuvres d'Ahtila sont terriblement maîtrisées, à l'op-



Eija-Liisa Ahtila, *Where Is Where?*, 2008, installation vidéo (HD) pour six écrans, © Crystal Eye – Kristallisilmä Oy, permission de Marian Goodman Gallery, New York et Paris, photo : Marja-Leena Hukkanen

posé non seulement de ses personnages en proie à une perte de contrôle, mais aussi de notre malaise. Cette dichotomie se poursuit dans les décors et les costumes : leur sobre élégance ne laisse rien paraître du désordre qui agite la vie intérieure d'êtres éperdus aux sens exacerbés, voire déséquilibrés. En fait, Ahtila nous montre les symptômes du mal.

The House (2002) est peut-être l'installation la plus emblématique du volet présenté à DHC/ART. Une jeune femme dans une maison de campagne perd peu à peu ses repères. En effet, elle imagine que son auto se déplace toute seule, entend des bruits venant d'extrêmement loin, devient obsédée par certains détails, l'extérieur et son monde intérieur devenant ainsi dan-

gereusement poreux, de sorte qu'elle finit par vouloir les séparer et isoler les sons en opacifiant les fenêtres. Elle fait l'annonce suivante : « Dehors, un nouvel ordre s'installe, un ordre qui est présent partout. » D'ailleurs, un petit réveil sur une com-mode semble indiquer que le temps s'est arrêté : il est toujours 13 h 50. On ne connaîtra pas la source de son trouble et, de l'extérieur, rien n'y paraît comme en témoignent les images placides de la fin. Dans *Today* (1996-1997), un fils vit le deuil douloureux (coupable ?) de son père, mais c'est la petite-fille qui en témoigne avec un désintéressement typiquement adolescent, qui exprime justement l'incapacité de dire la douleur. L'installation *The Present* (2001) propose, sur des moniteurs individuels, cinq portraits de femmes souffrant de différentes psychoses qui se manifestent par l'anti-conformisme, l'hallucination ou la rage.

Le chien est plus qu'un figurant dans l'univers d'Eija-Liisa Ahtila. On le retrouve dans *Consolation Service* (1999) où la thérapie d'un couple en instance de divorce passe par une séance d'aboiements, *The Hour of Prayer* (2005) où il tient le rôle principal et, bien sûr, *Dog Bites* (1992-1997), œuvre étrange où sont croisés la femme et le chien, dans une sorte de rituel obsessionnel.

Composée de six écrans, *Where Is Where?* (2008), l'installation présentée à la Fon-