

The Figure of the Photographer

Chuck Samuels - An interview

La figure du photographe

Chuck Samuels – une entrevue

Chuck Samuels

Numéro 87, hiver 2011

Séries
Series

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/63756ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)
1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

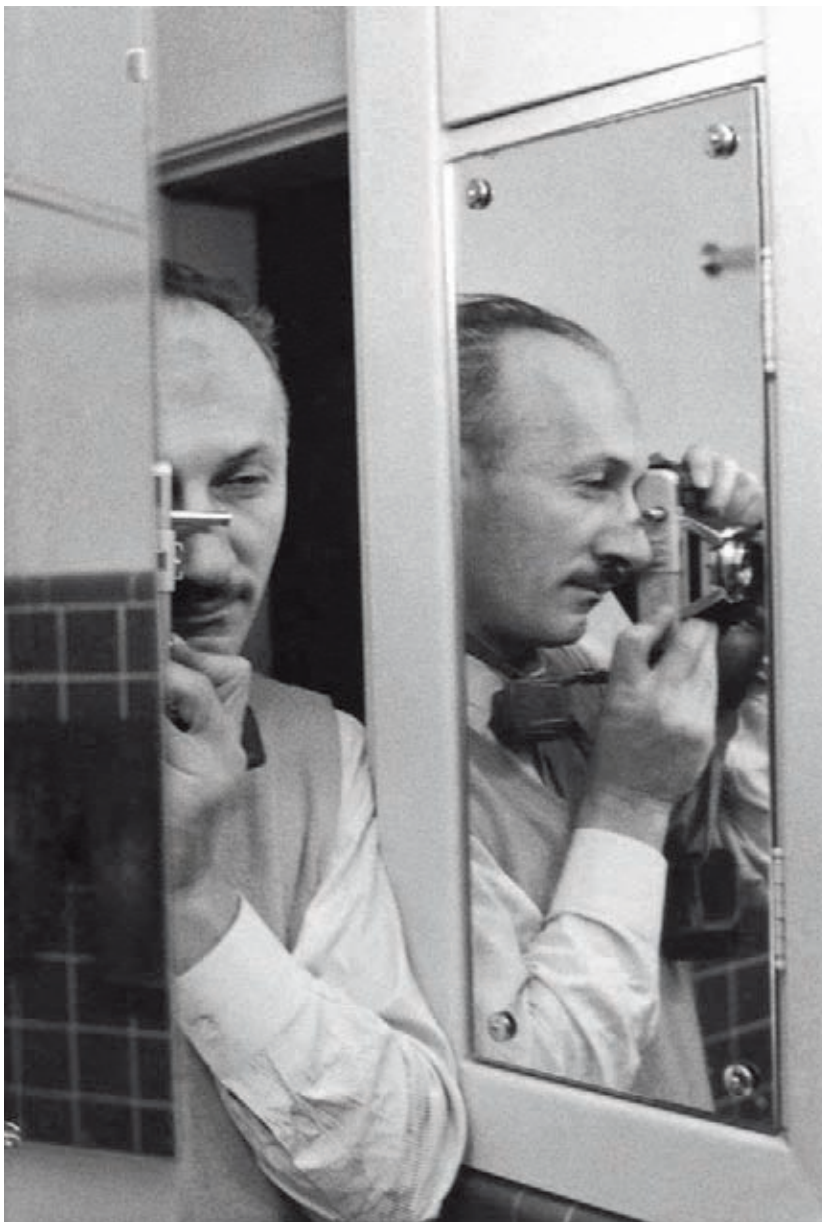
Samuels, C. (2011). The Figure of the Photographer: Chuck Samuels - An interview / La figure du photographe : Chuck Samuels – une entrevue. *Ciel variable*, (87), 30–38.



**Chuck Samuels
Before Photography**







Father, 2009, impression jet d'encre / inkjet print, 112 x 172 cm

Chuck Goes to the Movies

PAGES PRÉCÉDENTES / PREVIOUS PAGE : vue d'exposition / exhibition view, 2010, Dazibao, Montréal, photo : Pierre Blache
PAGES SUIVANTES : détails / details, 2009, impressions jet d'encre / inkjet prints, 20,3 x 25,4 cm ch/ea.





The Figure of the Photographer

Chuck Samuels – An interview

Chuck Samuels's photographs have been exhibited, published, and collected extensively in Quebec, Canada, and abroad. His installation and video works have been presented in various venues, including several Canadian film and video festivals, and his photographs are in numerous collections in Canada, France, Belgium and the United States. *Before Photography*, his most recent photo-and-video installation, has been presented at Dazibao, centre de photographies actuelles in Montreal and VU, centre de diffusion et de production de la photographie in Québec. Chuck Samuels is director general of Le Mois de la photo à Montréal, and he lives and works in Montreal.

CHUCK SAMUELS: *More than one critic, including myself, has noted that the distinction between the autobiographical and critical aspects of your work is often blurred. Can you address how these two components manifest themselves in Before Photography?*

CHUCK SAMUELS: Like much of my earlier work, *Before Photography* is primarily about my relationship with memory, photography, and cinema. As I began to work on this project, my daughter was in the midst of adolescence and the strains in our relationship sparked a reflection on my relationship with my own father and, more generally, on the ties and tensions between parent and child. This rumination provoked an epiphany: I realized that my father, a good amateur photographer, expressed his love for his family with his camera. And I suddenly understood why I became a photographer who frequently photographs himself. But why had my father taken up photography?

When I started working on *Before Photography* the project was meant to examine this particular question, but ultimately it became an exploration in which I quickly became hopelessly lost. I found myself wandering aimlessly among my own cinematic memories, the collective cinematic iconography of my father's generation, and what I could only imagine to be my father's memories. The project finally settled into a visual journey in the realm of the popular cinema and television of my father's era (prior to the moment in 1967 when he introduced me to the practice of photography) in an attempt to unearth what it was about photography that may have seduced my father. It also inspired me to create the other elements that make up *Before Photography*.

CS: *Yes, I've noticed that the presence of your father seems to haunt the entire project. Obviously this brings me back to the question of*

the autobiographical nature of the project.

CS: Before I summarily dismiss that notion, let me first say this. Some of my most cherished childhood memories involve standing with the back of my head against my father's belly looking through the viewfinder of his camera that hung from a brown leather strap from his neck. I can distinctly remember the musty animal smell issuing from the leather of the camera case, the autumn cold metal feel of the camera in my hands, and the irresistible allure of the shutter button. My father instructed me not to take any pictures, but I was unable to resist. I invariably pressed the shutter.

In 1967, during my induction into the practice of photography, my father gave me my first camera, a post-war Zeiss Super Ikonta, a wonderfully complex small camera with a large negative. I recall the leathery aroma emitted when the front of the camera was sprung open and the lens automatically slid down a rack, the bellows unfolding in hot pursuit. Using this camera, my father took a photograph of me just prior to handing it over, so the first shot on my first roll of film is this portrait of me. From the very beginning (if not before), my apprenticeship and practice of image making was linked to a fetishistic attachment to the camera.

But despite these nostalgic musings, I have to insist that *Before Photography*, like my previous work, is not based on a true story. In fact, insofar as it is relevant to my work, I could have just as easily invented everything I've just told you.

CS: *It's clear that the spectre of the camera can be felt in many, if not all, of your projects as an anchor to the self-referential aspect of your work. But never has the camera been more present than in Before Photography. In fact, it seems to be a character or characters in the project. Could the section Chuck Goes to the Movies, with its vast inventory of photographic paraphernalia and its play on the figure of the photographer, be considered the core of your exploration of the image?*

CS: In *Chuck Goes to the Movies*, I am the camera. I am the photographer. I am photography. And, of course, I am the subject. I am an actor who plays all those roles in a movie – in many movies, not all of them good. But to answer your question, no, it's not the core but it is probably the most delirious, compelling, and accessible of the four sections that make up *Before Photography*. *Chuck Goes to the Movies* and *Chuck's Home Movies* deal literally with my place in photography and cinema, while *Chuck's Family Photos* and *The Last Words on Photography* draw links between my family, my introduction to photography, and the importance this discipline plays in my





life. But there are also cross-references among all four components. For instance, the camera plays a significant role in each of the sections. The two video pieces share a kind of audio and visual cacophony; *The Last Words on Photography* echoes the impenetrable chaos of personal memories and their attempted reconstruction; *Chuck's Home Movies* resonates with the overpowering common memory of cinema. And, of course, I appear in all the sections.

CS: Yes, I noticed that. You have used yourself as model in many of your projects and insinuated yourself into the work of other artists.

How do you cope with the narcissistic connotations and the cult of personality that this self-representation and self-promotion may carry?

CS: I'm not sure I like that question, particularly coming from you. How did you come up with a question like that?

CS: It's an essential line of inquiry, even if it makes you uncomfortable. But we can both take comfort in knowing that if one can accept that *Zelig* was not Woody

The project finally settled into a visual journey in the realm of the popular cinema and television of my father's era (prior to the moment in 1967 when he introduced me to the practice of photography).

Allen's autobiography, it appears obvious that the act of photographing myself is to effectively turn the camera upon itself – to examine photography and, to a lesser extent, cinema, to see how it functions and how it doesn't function. You could say that I use myself as stand-in or a sort of stunt-double for photography and cinema.

Since my first exhibition in 1980, I have been making self-referential works – or works that question the medium – and in many of these projects I have photographed (and filmed) myself to better shift the spectator's gaze upon the very nature of photography and cinema. Using this approach, I have commented on the futility of the documentary impulse in *The Mission of Photography...* (1985), examined how viewers accept as normal certain photographic representations of the female nude in *Before the Camera* (1991), and meditated on how cinema presents the Other in *Psychoanalysis* (in collaboration with Bill Parsons, 1996).

CS: I see. If you are, as you claim, the incarnation of photography, then the period of time prior to you becoming a photographer – before 1967 – could be seen as "before photography." Have I stumbled on the *raison d'être* of the title?

CS: You're very clever. Why don't you try asking me a question that might trick me into admitting the fundamental autobiographical nature of the work that I have been adamantly denying?

CS: Okay. What did you learn by producing *Before Photography*?

CS: That I have much bigger ears than most Hollywood stars.

Chuck Samuels is a very occasional freelance critic with articles published in such Canadian contemporary arts magazines as *MIX*, *Fuse*, and *Vanguard* (co-written with Moira Egan). Samuels contributed a chapter to *Women and Men: Interdisciplinary Readings on Gender*, edited by Greta Hofmann-Nemiroff published by Fitzhenry-Whiteside in 1987.



La figure du photographe

Chuck Samuels – une entrevue

Les photographies de Chuck Samuels ont fait l'objet de nombreuses expositions, publications et acquisitions, tant au Québec et au Canada qu'à l'étranger. On a pu voir ses installations et ses œuvres vidéo à l'occasion d'événements incluant plusieurs festivals canadiens du film et de la vidéo, et ses photographies figurent dans de nombreuses collections au Canada, en France, en Belgique et aux États-Unis. Sa toute dernière installation associant la photo et la vidéo, *Before Photography*, a été présentée par Dazibao, centre de photographies actuelles, et VU, centre de diffusion et de production de la photographie à Québec. Chuck Samuels vit et travaille à Montréal, où il est directeur général du Mois de la photo.

CHUCK SAMUELS : Plus d'un critique, dont moi-même, avons remarqué que la distinction est souvent floue entre les aspects critique et autobiographique de votre travail. Pouvez-vous nous décrire la façon dont ces deux éléments se manifestent dans *Before Photography* ?

CHUCK SAMUELS : Comme beaucoup de mes œuvres antérieures, *Before Photography* porte essentiellement sur mon rapport à la mémoire, à la photographie et au cinéma. Lorsque j'ai commencé à travailler sur ce projet, ma fille était au milieu de l'adolescence, et les difficultés apparues dans notre relation ont déclenché une réflexion sur ma relation avec mon propre père, et plus généralement sur les liens et les tensions entre parent et enfant. J'ai alors eu une révélation : j'ai pris conscience que mon père, photographe amateur plu-



Dans *Chuck Goes to the Movies*, je suis l'appareil photo. Je suis le photographe. Je suis la photographie. Et bien sûr, je suis le sujet. Je suis un acteur qui joue tous ces rôles dans un film [...]

tôt doué, exprimait son amour pour sa famille par l'intermédiaire de son appareil. Et j'ai soudain compris pourquoi je suis devenu un photographe qui se photographie souvent. Mais pourquoi mon père s'est-il tourné vers la photographie ?

L'intention première de *Before Photography* était d'examiner cette question en particulier, mais progressivement je me suis retrouvé entraîné dans une exploration où, complètement perdu, j'errais sans

fin entre mes propres souvenirs de films, l'iconographie cinématographique collective de la génération à laquelle appartenait mon père et ce que j'imaginai être les souvenirs paternels. Le projet a finalement pris la forme d'un voyage visuel dans l'univers du cinéma populaire et de la télévision à l'époque de mon père (avant le moment où, en 1967, il m'a initié à la photo), par lequel je tente de faire apparaître en quoi la photographie l'a séduit. Cela m'a également inspiré pour la création des autres éléments qui composent *Before Photography*.

CS : Oui, j'ai le sentiment que l'ensemble du projet est hanté par la présence de votre père. Ce qui nous ramène inévitablement à la question de sa nature autobiographique.

CS : Avant d'expédier rapidement cette question, laissez-moi d'abord vous dire ceci. Parmi mes souvenirs d'enfance les plus chers figurent les instants où, debout, la tête appuyée contre le ventre paternel, je regardais à travers le viseur de son appareil photo qu'il portait accroché au cou par une courroie de cuir brun. Je me rappelle distinctement l'odeur animale et musquée émanant de l'étui en cuir, la sensation froide et automnale de l'appareil en métal dans mes mains, et l'appel irrésistible du déclencheur. Mon père me recommandait de ne prendre aucune photo, mais j'étais incapable de résister. J'appuyais invariablement sur le déclencheur.

En 1967, ayant entrepris de m'initier à la photographie, mon père m'a donné mon premier appareil, un Zeiss Super Ikonta d'après-guerre, merveilleux petit appareil complexe pour négatifs moyen format. Je me souviens de l'arôme de cuir émis lorsqu'il s'ouvrait d'un coup, libérant l'objectif qui s'avancait automatiquement sur ses rails, tandis que le soufflet se déployait précipitamment à sa suite. Mon père m'a photographié avec cet appareil juste avant de me le donner, si bien que la première image, sur mon premier rouleau de film, est ce portrait de moi. Dès le début (et peut-être même avant), l'apprentissage et la pratique de la photographie sont liés pour moi à un attachement fétichiste pour l'appareil photo.

Mais en dépit de ces considérations nostalgiques, je dois insister sur le fait que *Before Photography*, comme le reste de mon travail, n'est pas fondé sur une histoire vraie. En réalité, dans la mesure où cela concerne mon œuvre, je pourrais parfaitement avoir inventé tout ce que je viens de vous dire.

CS : Le spectre de l'appareil photo, nettement perceptible dans la plupart de vos projets, voire dans tous, sert de point d'ancrage à l'aspect autoréférentiel de votre travail. Mais l'appareil





Chuck's Home Movies, 2009, images tirées de la vidéo / video stills, 24,5 min

n'a jamais été aussi présent que dans ce projet, Before Photography. On a presque l'impression qu'il devient un personnage (ou des personnages) du projet. La section intitulée Chuck Goes to the Movies, avec son vaste assortiment d'équipements photographiques et son jeu sur la figure du photographe, pourrait-elle être considérée comme le cœur de votre exploration de l'image ?

CS : Dans *Chuck Goes to the Movies*, je suis l'appareil photo. Je suis le photographe. Je suis la photographie. Et bien sûr, je suis le sujet. Je suis un acteur qui joue tous ces rôles dans un film – dans beaucoup de films, qui ne sont pas nécessairement bons. Mais pour répondre à votre question, non, ce n'est pas le cœur du projet mais probablement la plus délirante, fascinante et accessible des quatre sections qui composent *Before Photography*. *Chuck Goes to the Movies* et *Chuck's Home Movies* traitent littéralement de ma place dans la photographie et le cinéma, tandis que *Chuck's Family Photos* et *The Last Words on Photography* établissent des liens entre ma famille, mon initiation à la photographie et l'importance de cette discipline dans ma vie. Mais il y a également un réseau de références croisées entre chacune des quatre composantes. Par exemple, l'appareil photo joue un rôle significatif dans chacune des sections. Les deux films vidéo ont en commun une sorte de cacophonie audionphonique et visuelle; *The Last Word on Photography* fait écho à l'impénétrable chaos des souvenirs personnels et des tentatives de reconstitution; *Chuck's Home Movies* laisse résonner l'ampleur de notre mémoire collective du cinéma. Et, bien entendu, j'apparais dans toutes les sections du projet.

CS : Oui, je m'en suis aperçu. Vous êtes votre propre modèle dans beaucoup de vos projets, et vous vous êtes insinué dans l'œuvre d'autres artistes. Comment parvenez-vous à gérer les connotations narcissiques et le culte de la personnalité que cette autoreprésentation et cette autopromotion peuvent véhiculer ?

CS : Je ne suis pas certain d'apprécier cette question, surtout de votre part. Pourquoi cette question au juste ?

CS : Il est essentiel d'approfondir cette notion ici, même si elle vous déstabilise. Mais nous pouvons, vous et moi, nous conforter dans l'idée que si l'on ne considère pas *Zelig* comme une autobiographie de Woody Allen, il devient évident que l'acte de me photographier revient à diriger l'appareil vers lui-même, à examiner la photographie, et dans une moindre mesure le cinéma, pour voir comment cela fonctionne, ou ne fonctionne pas. On pourrait dire que je m'utilise comme une doublure de la photographie ou du cinéma, ou comme une sorte de cascadeur.

Depuis ma première exposition en 1980, j'ai élaboré des œuvres autoréférentielles – ou des œuvres mettant en question le médium – et dans nombre de ces projets je me suis photographié (et filmé) pour mieux orienter le regard du spectateur sur la nature même de la photographie et du cinéma. En me basant sur cette approche, j'ai commenté la futilité de la pulsion documentaire avec *The Mission of Photography...* (1985), examiné la façon dont les specta-

teurs acceptent comme normales certaines représentations photographiques de la nudité féminine avec *Before the Camera* (1991) et médité sur la représentation de l'Autre au cinéma avec *Psychoanalysis* (en collaboration avec Bill Parsons, 1996).

CS : Je vois. Si vous êtes, comme vous le prétendez, l'incarnation de la photographie, alors la période qui précède celle où vous êtes devenu photographe – donc avant 1967 – pourrait être définie comme un temps « avant la photographie ». Ne serait-ce pas la raison d'être du titre, *Before Photography* ?

CS : Vous êtes très malin. Pourquoi n'essayez-vous pas de me poser une question qui pourrait m'obliger à admettre la nature fondamentalement autobiographique de l'œuvre, que je persiste à nier ?

CS : Très bien. Qu'avez-vous appris en produisant *Before Photography* ?

CS : J'ai des oreilles beaucoup plus grandes que celles de la plupart des vedettes de Hollywood. Traduit par Emmanuelle Bouet

Chuck Samuels, en tant que critique d'art indépendant, a rédigé très occasionnellement des articles pour des magazines d'art contemporain comme *Mix*, *Fuse* et *Vanguard* (en collaboration avec Moïra Egan). Il est l'auteur d'un essai paru dans *Women and Men : Interdisciplinary Readings on Gender*, dirigé par Greta Hofmann-Nemiroff, publié par Fitzhenry-Whiteside en 1987.