

ETC



Drama Queen Dreams

Eija-Liisa Ahtila, int. stage-day (int. scène-jour), DHC/ART,
Montréal, 29 janvier - 9 mai 2010

Eija-Liisa Ahtila, *Where is Wher?*, Fonderie Darling, 29 janvier -
9 mai 2010

Lyne Crevier

Number 92, February–March–April–May 2011

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/64269ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Crevier, L. (2011). Review of [Drama Queen Dreams / Eija-Liisa Ahtila, int. stage-day (int. scène-jour), DHC/ART, Montréal, 29 janvier - 9 mai 2010 / Eija-Liisa Ahtila, *Where is Wher?*, Fonderie Darling, 29 janvier - 9 mai 2010]. *ETC*, (92), 54–55.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 2011

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Drama Queen Dreams

Eija-Liisa Ahtila, int. stage-day (int. scène-jour), DHC/ART, Montréal,
29 janvier – 9 mai 2010; *Where is Wher ?*, Fonderie Darling,
29 janvier – 9 mai 2010

L'univers filmique de l'artiste finlandaise Eija-Liisa Ahtila est comme l'adjuvant nécessaire au soleil de minuit pour arriver à briller d'un éclat particulier. Celui propre à nous plonger dans un état second, proche des embruns de la grise Baltique. Cette « musique de la lumière » – si chère à Abel Gance – résonne chez Ahtila parmi au milieu des interstices et ellipses de ses œuvres qui sont en parfaite adéquation avec son temps et dont les thèmes ne le sont pas moins : limites floues entre l'être et le paraître; frontière ténue entre réalité et délire; divagations auditives; états émotifs en dents de scie; intercommunication en berne; éblouissements graciles. Le tout analysé à travers l'objectif de la caméra ou celui de l'appareil photo d'Ahtila, suivant un traitement de l'image qui lui est propre par le biais de ses installations à écrans multiples projetés très souvent sur divers panneaux divisant d'autant les temps du récit par fragments, par à-coups. Lesquels, *in fine*, sont gages de « choses éclatantes » (Proust).

Ainsi, ses « drames humains » à tendance existentielle s'alignent, dirait-on, sur ceux, fort denses, du cinéma d'Aki Kaurismäki ou encore du théâtre d'August Strindberg. Avec, à la clé, mystères du subconscient, rapports humains faisandés, sexualité ambivalente, exécution du désir, s'assortissant d'une dépravation du facteur réflexif, laissant par conséquent tout le champ libre à l'expérience brute, au rêve diurne.

« Or le cinéma, comme toute figuration (peinture, dessin) est une image d'image, mais comme la photo, c'est une image de l'image perceptive, et, mieux que la photo, c'est une image animée, c'est-à-dire vivante¹ ».

Dans les scénarios touffus d'Eija-Liisa, apparaît une multiplicité de voix individuelles qui atteignent cependant une dimension collective. Et si le privé entre sans heurts dans le domaine public, c'est pour mieux saisir l'aspect documentaire de ses œuvres qui ne manque pas, en revanche, de se métamorphoser en vision fictive, voire surréaliste.

Sorte de « démente comme paradigme de toute pensée² », paradigme entendu par ailleurs « Au sens le plus vaste, [celui-ci] n'est ni plus ni moins qu'un " réservoir " de ressources (langagières ou autres) dans lequel on puise pour produire différentes sortes de réalisations syntagmatiques³ ».

Mieux, dans les travaux sinueux d'Ahtila, « [...] la causalité simple est complètement éliminée au profit d'un temps elliptique tordu, fait de chevauchements, de simultanéité d'hallucination et de deuil⁴ ».

Or, cette absence de causalité chez Ahtila serait un maillon de la mécanique interne de l'objet filmique au dire de l'un des premiers véritables théoriciens du cinéma, Hugo Münsterberg, qui explora, au début du XX^e siècle, le phénomène de l'illusion représentative au cinéma et sa réception au plan psychologique que celle-ci induit dans l'inconscient du spectateur.

« Le film nous raconte l'histoire humaine en dépassant les formes du monde extérieur – savoir, l'espace, le temps et la causalité – et en ajustant les événements aux formes du monde intérieur, savoir, l'attention, la mémoire, l'imagination et l'émotion⁵ ».

Eija-Liisa Ahtila, native d'Helsinki (1959), appartient à la génération dite *vidéo* des années 1990, où les femmes s'illustrent comme Wearing, Moffatt, Neshat, Rist, Taylor-Wood et consorts. Ahtila appartient à cette frange marginale de l'art médiatique explorant langage et concepts d'après un point de vue nettement post-féministe. Elle est en outre pionnière de l'analyse d'images issues de la culture et de l'art contemporain qu'elle va s'appliquer dès lors à faire s'entrechoquer.

L'installation *Love is a Treasure* (2002) collige ainsi cinq portraits de femmes psychotiques, écho visuel – résolument féministe – des *Cinq psychanalyses*, chères à Freud. Or, si Ahtila manipule les théories du père de la psychanalyse, c'est aussi bien pour s'en saisir que pour s'en distancier. Et si son travail en est un de recyclage permanent d'images, leur recréation « s'auto-engendre ».

Today (1996-1997) prend les traits d'une schizo-analyse d'un travail de deuil, présentée sous forme d'installation vidéo en trois parties. Il s'agit ici de la mort du grand-père; il s'agit encore de la disparition de l'anti-héros : « Je n'aimais pas ce type », dit l'adolescente renfrognée, en guise d'épithète – lapidaire. Son père s'effondre. Elle ajoute : « ce n'est pas ce qu'il fait d'ordinaire ». Car, habituellement, il ne *fait* rien. Le verdict est sans appel : l'anti-Œdipe par excellence, l'héroïne règle son compte à l'instance paternelle qui à ses yeux « se liquéfie ». Il est aussi question ici d'un parricide, symbolique s'entend. « Il y a du rhizome chez Ahtila. Ses films ne sont pas linéaires. Mais spéculaires [relatifs au miroir]. Ils se renvoient sans cesse à eux-mêmes dans un procès constant de *réfraction*⁶ ».

Eija-Liisa Ahtila a également contribué à créer une nouvelle grammaire visuelle. Et le cinéma n'est-il pas né de cette nécessité d'établir un nouveau langage ? « Comme à la tragédie formelle du XVIII^e siècle, il faudra en effet assigner au film de l'avenir des règles strictes, une grammaire internationale⁷ », écrit Abel Gance, une sorte de « esperanto visuel⁸ ». Il avance encore, « le langage des images qui nous ramène à l'idéographie des écritures primitives n'est pas encore au point parce que nos yeux ne sont pas faits pour elles⁹ ».

Par ailleurs, dans les années 1930, Laszlo Moholy-Nagy relève déjà que dans toute projection cinématographique, la frontalité du procédé serait une réminiscence de la peinture dans son utilisation primitive de l'espace. Nombre de vidéastes des années 1960 permirent l'abstraction et la narration, rejetant celle-ci en la taxant d'obsoleète. L'aspect visuel l'emporta alors au détriment du langage. La génération d'artistes des années 1990, qui utilisèrent les multiples projections vidéo, adopta à nouveau des mécanismes visuels des mouvements d'avant-



Eija-Liisa Ahtila, *House*.

gardes des années 60 et 70 tout en changeant significativement la donne. Les œuvres de cette mouvance que l'on a appelées « films de la "déconstruction", [...] prétendaient "casser" le bon objet filmique, la transparence de la narration classique¹⁰ ».

Avec le moyen métrage *Where is Where* (2008), présenté à la Fonderie Darling, Ahtila se penche sur des considérations politiques, religieuses et historiques se rattachant à la guerre d'indépendance d'Algérie, au cours des années 1950. D'après un fait vécu, deux garçons du cru, engoncés dans le tumulte de l'époque, finissent par tuer leur camarade de jeu français. L'œuvre immersive relaie des images actuelles de Finlande et d'Algérie alors que d'autres, saisissantes, sont tirées d'archives.

Au final, pareil *document* conduit à une expérience physique et intellectuelle telle qu'elle nous rend perméables « au principe de la révolte », selon Deleuze, ou à tout insoumis que l'idée et surtout l'application du colonialisme rebuteront toujours.

Lyne Crevier

Après avoir reçu une formation en Études littéraires et en Scénarisation cinématographique (UQAM), **Lyne Crevier** a également fondé la revue *Scénarii*, dédiée aux scénarios inédits de courts métrages. À titre d'auteure, elle a publié des textes sur le théâtre et l'art contemporain. Journaliste, elle a collaboré aux pages culturelles du journal *Le Devoir* et a œuvré notamment à l'hebdomadaire *Ici*. Elle est rédactrice en chef adjointe de *ETC*.

Notes

- 1 Edgar Morin, *Le Cinéma ou le monde imaginaire*, Éditions de Minuit, Paris, préface, 1956.
- 2 John Zeppetelli, commissaire, DHC/ART, 2010.
- 3 André Gardies, Jean Bessalel, *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Éditions du Cerf, Paris, collection 7^e Art, 1995, p. 158.
- 4 John Zeppetelli, commissaire, DHC/ART, 2010.
- 5 Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, *L'Esthétique du film*, Éditions Fernand Nathan, collection Nathan-Université, Paris, 1983, p. 161.
- 6 Régis Michel, *L'œil-écran ou la nouvelle image. 100 vidéos pour repenser le monde*, Casino Luxembourg – Forum
- 7 *L'esthétique du film*, p. 112.
- 8-9-10 *Ibidem*.