

**Eija-Liisa Ahtila, *Int. scène-jour*, DHC/ART et Fonderie Darling,
Montréal, du 29 janvier au 9 mai 2010**

Colette Tougas

Numéro 85, été 2010

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/63725ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)

1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Tougas, C. (2010). Compte rendu de [Eija-Liisa Ahtila, *Int. scène-jour*, DHC/ART et Fonderie Darling, Montréal, du 29 janvier au 9 mai 2010]. *Ciel variable*, (85), 69–70.

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 immanquablement 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 Goodmann 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 comode 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-

derie Darling, nous situe dans un monde écartelé entre la Finlande et l'Algérie, où l'inscription dans le temps et l'espace s'avère difficile. Une poétesse finlandaise est visitée par la Mort. Interprétée par un homme, cette apparition (clin d'œil au *Septième Sceau* du Suédois Bergman?) parle d'abord en français : « après que quelqu'un ait frappé à la porte ». On comprendra plus tard que cette phrase renvoie à une nuit, pendant la guerre d'Algérie dans les années 1950, durant laquelle des soldats français ont frappé aux portes des maisons pour réunir hommes, femmes et enfants, et les exécuter. À ces deux espaces-temps différents s'ajoute une tragédie (contemporaine?) : deux garçons algériens assassinent un gamin français, leur ami, parce qu'ils estiment qu'aucun Français n'a jamais été puni pour le meurtre des Algériens. Ils ont donc décidé de se faire justice. L'histoire devient un cas de conscience pour la poétesse qui en parle à sa pasteur. En parallèle, les en-

fants sont interrogés par des pédagogues et un psychanalyste, et c'est par cet interrogatoire (extrait d'un ouvrage de Frantz Fanon) que le récit défile.

Les personnages (souvent des femmes) d'Ahtila sont hantés, comme si être vivants signifiait être habités par la vie. Ce serait elle qui ferait ramper, léviter et hurler. Comme une entité, elle nous parviendrait, par le truchement parfois trompeur des sens, s'infiltrerait en nous, dans nos rêves, notre réalité et notre conscience. Ainsi, c'est en démultipliant le mental et le réel, comme dans un prisme, que l'artiste nous entraîne vers une réflexion sur la plus grande des oppositions, celle qui existe entre la vie et la mort.

—
Colette Tougas est traductrice, réviseuse et éditrice. Elle a collaboré à diverses revues, a agi comme commissaire d'exposition et a été membre de différents conseils d'administration et comités consultatifs.
 —



Eija-Liisa Ahtila, *Where Is Where?*, 2005, installation vidéo (HD) pour six écrans, © Crystal Eye – Kristallisilmä Oy, permission de Marian Goodman Gallery, New York et Paris, photo : Marja-Leena Hukkanen

Nelson Henricks

VOX, centre de l'image contemporaine, Montréal

Du 7 novembre au 19 décembre 2009

Au cœur de l'exposition de Nelson Henricks se trouve une question profonde : qu'est-ce que la voix? D'ailleurs, la plus vaste des quatre installations vidéo présentées a pour titre *Les Sirènes / The Sirens*, en référence aux voix sublimes mais meurtrières qu'Ulysse seul eut le courage d'entendre.

Premier constat étonnant : nulle part dans la galerie ne résonne la voix de l'artiste, qui souvent, en off, a été la matière première de ses œuvres. On n'y entend dans toute l'exposition que deux voix humaines (de femmes), et cela, quelques secondes à peine. L'une d'elles, celle de Jane Birkin, répète de façon sensuelle, presque extatique : « Nelson ». On reconnaît tout de suite *Melody Nelson*, la chanson de Serge Gainsbourg dont l'artiste a échantillonné un tout petit extrait pour que résonne son prénom. On sourit de cette facétie qui, en fait, n'en est peut-être pas une, puisqu'elle met en jeu d'intéressantes questions identitaires. Par cet extrait, l'artiste pose en même temps la question de l'origine (d'où vient mon nom?), de l'identité sexuelle (puis-je, moi, m'approprier un nom de femme?), du désir (qui est cette femme qui m'appelle?) mais aussi du rapport au père (mon nom ne peut-il advenir qu'en faisant disparaître un patronyme?).

La vidéo énigmatique où l'on retrouve ce passage se présente d'ailleurs en intertitre comme un projet de portrait. On y voit l'artiste, muet, se languir, se cacher de façon ridicule derrière des meubles, danser maladroitement et se raser les jambes, puis la barbe. Malgré la rareté des paroles, dans cette œuvre qui se présente comme « mineure » (ne serait-ce que par son titre :

Échec/Failure), on retrouve la « voix » Henricks. Bakhtine définit le roman comme une polyphonie où se rencontrent et dialogent plusieurs discours. Dans les vidéos de Henricks, ce dialogisme advient à l'intérieur même des soliloques. Par ses images comme par son texte qui défile à l'écran, il nous entraîne d'une tonalité à une autre, parfois comique et d'autres fois grave, autoréflexif puis lyrique, toujours en mouvement, insaisissable. À l'écoute de nos propres zones d'incertitude, on suit cette voix qui se cherche.



Nelson Henricks, *Les Sirènes / The Sirens*, 2008, installation multimédia, dimensions variables

Dans l'émouvante installation *Les Sirènes / The Sirens*, à quatre écrans et trois haut-parleurs, on retrouve le jeu des tonalités. Tour à tour scientifique, anecdotique, romantique et philosophique, l'artiste explore le thème de la voix humaine en donnant à celle-ci une signification presque hors de portée. Il évoque d'abord la voix par son absence, présentant, par exemple, l'image silencieuse d'un vumètre à l'aiguille qui oscille. Les voix affolantes de sirènes, nous ne les entendrons pas. Plutôt, l'artiste, dans des cadrages souvent serrés, présente des objets qui, manipulés, émettent des bruits par moments à la limite du supportable : un doigt tourne sur le bord d'une coupe en verre, un couteau rebondit

sur les cordes d'une guitare électrique.

Par le son comme par l'image, Henricks nous plonge dans un mutisme dense où ses mots, projetés sur l'écran comme dans un film muet, nous saisissent. Il écrit : « Lorsqu'on entend la voix, on entre dans un lieu où les mots sont absents ». C'est l'inverse qu'il nous fait vivre dans son œuvre : en nous donnant ses mots à lire, il nous éloigne du lieu de la voix afin d'en faire sentir toute l'importance.

Cette voix, qu'il décrit comme hors du temps, il l'imagine dans un étonnant

portée dans *L'ombilic et la voix* : « En cette rupture instauratrice du sujet et de l'Autre, de l'identité et de l'altérité, la voix se trouve être à l'origine des catégories de temps et d'espace : elle sépare l'ici du là-bas, l'avant de l'après. [...] Dans son rapport constant à la voix, la parole maintient ouverte la question de l'origine, comme lieu de surgissement du sujet. »¹

Toute l'exposition, muette, nous ramène à cette question de l'origine en interrogeant, non sans humour, notre rapport au désir, au temps et à l'identité.



continuum des sens : « Si tu chantes plus haut que la note la plus haute, cela devient lumière. Plus bas que la note la plus basse, cela devient toucher. » Ainsi, partout où la voix n'est pas, elle y est presque : dans ce rayon de lumière sur le disque vinyle, par exemple, ou sous la piqûre de l'acupuncteur.

Si la voix n'est nulle part mais partout, c'est qu'elle donne accès à l'expérience la plus intense qui soit. Celui qui chante, dit l'artiste, éprouve du bien-être parce qu'il se sent lié au monde : « Lorsque je sens le monde entier en moi, je sais que je chante bien. » Cette relation entre le sujet et l'Autre rendue possible après la coupure créée par la voix, Denis Vasse en montre la

En sortant de la galerie, on ressent un vertige délicieux, à la fois léger et très ample. C'est, entre autres, ce que produit depuis 25 ans la voix de cet artiste.

—
 1 Denis Vasse, *L'ombilic et la voix*, Paris, Seuil, 1974, p. 216.

—
Charles Guilbert est titulaire d'une maîtrise en études littéraires. Artiste multidisciplinaire, il écrit, dessine, chante et réalise des vidéos.
 —