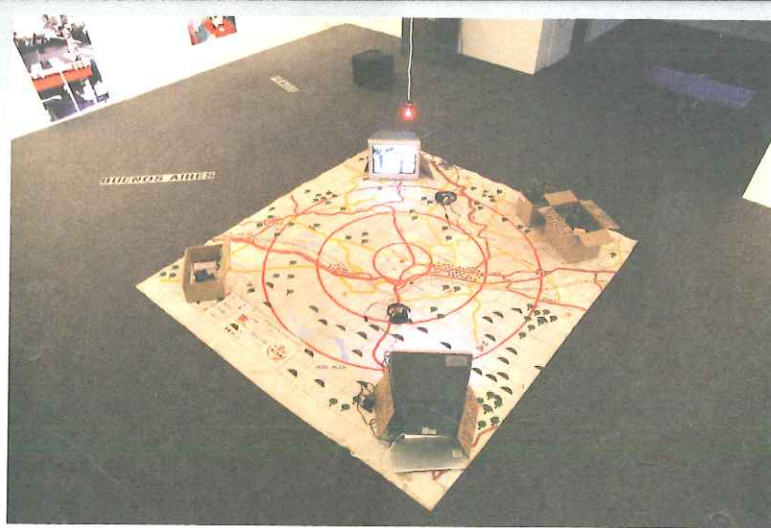


par un document vidéo de Dmitry Vilensky. Dans un autre document vidéo, Marcelo Esposito et Nuri Villa rassemblent les différentes formes de protestation survenues durant les années 2000-2010 en Europe. La vidéo d'Oliver Ressler, commissaire de l'exposition, intitulée *Disobbedienti* réalisée en collaboration 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*, 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 Taïpei 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'approprièrent 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.