

Chuck Samuels, Devenir la photographie. Expression, centre d'exposition de Saint-Hyacinthe (27.02.2021 — 25.04.2021). Plein sud, centre d'exposition en art actuel à Longueuil (13.03.2021 — 24.04.2021)

Chuck Samuels, Becoming Photography

Sylvain Campeau

Number 118, Fall 2021

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/97174ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Campeau, S. (2021). Review of [Chuck Samuels, Devenir la photographie. Expression, centre d'exposition de Saint-Hyacinthe (27.02.2021 — 25.04.2021). Plein sud, centre d'exposition en art actuel à Longueuil (13.03.2021 — 24.04.2021) / Chuck Samuels, Becoming Photography]. *Ciel variable*, (118), 93–94.

Tous droits réservés © Les Productions Ciel variable, 2021

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/>



Before Photography, photo : Guy L'Heureux

Chuck Samuels

Devenir la photographie

Expression, centre d'exposition de Saint-Hyacinthe

27.02.2021 — 25.04.2021

Plein sud, centre d'exposition en art actuel à Longueuil

13.03.2021 — 24.04.2021

Projet déployé en deux lieux et une monographie, *Devenir la photographie* regroupe des corpus réalisés entre 1991 et 2020. Le volet présenté à Plein sud combine des séries déjà vues, parmi les moins récentes de tout ce qui est exposé. Ce n'est pas une surprise, mais il est intéressant d'en tenir compte. Cela permet de mieux comprendre le pari pris par Chuck Samuels. Plus encore, on mesure combien cette mise en abîme de la photographie, opérée de concert avec l'autoportrait comme enjeu, a évolué dans le temps. Car les images à Plein sud ont été réalisées dans un autre paradigme, dirait-on. C'est l'époque où Cindy Sherman venait perturber nos aises, montrant des reconstructions d'images connues, issues du cinéma et de la photographie, exhibant le caractère stéréotypé des présences féminines au sein des médias. On s'interrogeait alors sur l'originalité de l'œuvre d'art quand celle-ci, photographique en l'occurrence, peut être infiniment et impunément dupliquée.

Au fur et à mesure que Chuck Samuels élaborait ses séries et développait son approche, il a choisi de s'aventurer ailleurs. Puisant dans les références de son enfance, au sein des médias connexes que sont la télévision et le cinéma, il a commencé à constituer une sorte d'anthologie d'images de photographes, de la figure du photographe. L'air du temps a mué et il s'est peu à peu distancié des questions d'originalité de l'œuvre. Cela ne pouvait se produire que sous l'empire de cet univers de résonances infinies et de ces renvois perpétuels que permettent la toile et ses acolytes de tout acabit, les médias sociaux. On vit maintenant au sein

d'un cosmos aux ramifications sans fin, où les images répondent aux images et gommement le référent initial dont toute photographie est issue.

Il y a en effet une certaine distance, de temps et de nature, entre les images que l'artiste a choisi de solliciter. Lorsqu'il porte son attention sur les photographes de toutes les époques, comme dans la série *The Photographer*, c'est une chose. Il plaque son visage sur les autoportraits connus et révévés de Nadar, Bayard, Beaton, Molinier, Mapplethorpe. Prendre les traits de la photographie s'avère dès lors un jeu où l'on s'octroie les corps de ses illustres devanciers, en s'appropriant ainsi un peu de leur réputation.

C'en est une autre lorsqu'il reprend en vidéo la prestation elle-même vidéo-graphique d'Eve Sussman réalisée à partir du tableau *Les Ménines* de Diego Velázquez. Il copie alors la copie, il est celui qui reprend la reprise. Il refait l'exercice avec *After Van Sant*, alors qu'il incarne Anne Heche et Vince Vaugh pour tenir les rôles principaux du remake de *Psycho* d'Alfred Hitchcock, exécuté de manière maniaque par Gus Van Sant. Tout est quelque peu ramené au même niveau : images de films et de séries télévisées, autoportraits de photographes. Insolent et indigne, en apparence, l'exercice conteste la hiérarchie des gens et des genres, d'autant plus lorsque Samuels s'incruste dans le sillage critique et théorique, en se mettant dans la peau d'éminents penseurs de la photographie, les Barthes, Sontag, Foucault, Benjamin et Szarkowski. Son entreprise semble sans limites. Il se permet de reproduire même les pages de *The Complete Photographer*, magazine des années 1940,

dans lequel il loge son visage partout, jusqu'à se représenter en bébé joufflu.

Dans l'ouvrage qui accompagne cette double exposition, on trouve des réponses à notre ébahissement. Joan Fontcuberta, lui-même cible de Samuels, rappelle que les débuts de cet engagement coïncident avec l'arrivée sur le marché d'un logiciel qui changera totalement notre rapport avec le photographique : PhotoShop. Cela arrive en même temps, ou presque, que la chute du mur de Berlin et, comme le suggère Francis Fukuyama, que la fin de l'histoire et des idéologies. Ceci explique que cette aventure, commencée dans le questionnement de l'originalité de l'œuvre et du caractère de véracité de la photographie, se conclut par une virée endiablée au sein de tout ce que la photographie a pu générer comme contenu et effets. Elle illustre aussi la dissolution de la barrière entre les médias, aujourd'hui tous de

nature semblable, puisque numériques.

Chuck Samuels a manifesté son intention de façon claire : devenir la photographie. Il le fait en intégrant les images que d'autres ont produites, en s'immisçant en leur sein même. C'est une étape, nécessaire. Puis, il pousse plus loin l'expérience. C'est tout son appareil critique, pédagogique, philosophique qui est investi, de même que, dans son sillage, le cinéma, proche parent, issu d'une même fonction analogique de reproduction du réel. Mais, plus encore, ce désir de devenir la photographie, qui s'échelonne sur trois décennies, se déploie au moment même où cela ne pouvait déboucher que sur une fin de non-recevoir.

Ce qu'a été la photographie, dans sa spécificité, est maintenant confronté à une sorte de noyade au sein du numérique. Le « devenir » est mis en berne, alors que la parenthèse indicielle s'est refermée et que plus rien ou presque ne distingue les médias de nos jours. Mona Hakim, dans le texte qu'elle signe dans la publication, rappelle ce que disait Philippe Dubois sur l'autoportrait, cette affaire de double dédoublé, aboutissant sur un ratage, attestant au final que l'image ne peut recouvrir l'être montré. La convulsion de la représentation se joue là. Or, l'enjeu qu'affronte l'entreprise bien particulière de Chuck Samuels appartient plutôt à un régime qui consacre la représentation et ses excès. Parcourir les possibles de la photographie et son territoire circonscrit dans un temps révolu de l'image telle que nous l'avons jusqu'à présent connue, Chuck Samuels l'éclate et l'affole.

Sylvain Campeau collabore à de nombreuses revues. Il est aussi l'auteur des essais *Chambres obscures : photographie et installation*, *Chantiers de l'image et Imago Lexis*, de même que de sept recueils de poésie. Il a aussi dirigé des ouvrages collectifs en arts visuels et en littérature. En tant que commissaire, il a réalisé une quarantaine d'expositions.



After, photo : Paul Litherland



After, photo : Paul Litherland



Chuck Samuels Devenir la photographie

A project deployed in two venues and one monograph, *Becoming Photography* brings together corpuses produced between 1991 and 2020. At Plein sud are series that have been exhibited before, among the least recent of all the works on display. They therefore hold no surprises, but it's interesting to take a look at them, as they make it easier to understand Chuck Samuels's position. Furthermore, we can see the extent to which this photographic *mise en abyme*, performed in concert with the device of the self-portrait, has evolved over time, for the images at Plein sud were produced, one could say, in another paradigm. It was the era when Cindy Sherman had just shaken us out of our complacency by showing reconstructions of well-known images from film and photography that highlighted the stereotyped nature of female presences in the media. Sherman led us to wonder about the originality of the artwork when that

artwork – a photograph in this case – could be duplicated infinitely and with impunity.

As Samuels built his series and developed his approach, he chose to venture elsewhere. Drawing on references from related media – television and movies – from his childhood, he began to compose a sort of anthology of images of photographers, of the figure of the photographer. As times changed, he gradually drew away from questions about the originality of the artwork. This could happen only within the universe of infinite resonances and perpetual references existing in the empire of the web and its many and various acolytes known as social media. The world in which we now live involves unending ramifications, as images respond to images and erase the initial referent from which every photograph comes.

Indeed, the images that Samuels chooses to call upon are somewhat distanced, in time and in nature. When he turns his attention to photographers of various periods, as in the series *The*

Photographer, it's one thing. He grafts his face onto known and revered self-portraits of Nadar, Bayard, Beaton, Molinier, Mapplethorpe. Taking on the features of photography is now a game in which he grants himself the bodies of his illustrious forebears, thus appropriating a bit of their reputation.

It's another thing when he takes up, in video, Eve Sussman's performance, itself videographic, produced from Diego Velázquez's painting *Las Meninas*. He copies the copy, reprises the reprise. He repeats this exercise in *After Van Sant*, in which he embodies Anne Heche and Vince Vaughn starring in the remake of Alfred Hitchcock's *Psycho*, directed maniacally by Gus Van Sant. Everything is, in a sense, brought to the same level: images from films and TV series, photographers' self-portraits. Seemingly disrespectful and dishonourable, these works in fact contest the hierarchy of people and genres, especially because Samuels embeds himself in the critical and theoretical current by "becoming" eminent thinkers of photography: Barthes, Sontag, Foucault, Benjamin, Szarkowski. His enterprise seems limitless. He even reproduces pages from *The Complete Photographer*, a 1940s magazine, in which he ensconces his face everywhere, including representing himself as a chubby baby.

In the book that accompanies the double exhibition, there are responses to our bafflement. Joan Fontcuberta, himself one of Samuels's "targets," recalls that the artist's early works coincided with the arrival on the market of Photoshop – which would forever change our relationship with things photographic – as well as the fall of the Berlin wall and, as Francis Fukuyama suggested, the end of history and ideologies. That explains why this adventure, which started with questioning of the originality of the artwork and the nature of the photograph's veracity, concluded with a frenzied exploration of everything that photography has generated in terms of content and effects. It also illustrates the dissolution

of barriers among media: today, because they're digital, they're all the same.

Samuels clearly manifested his intention: becoming photography. He did so by integrating himself into images that others produced, introducing into them. It was a step, a necessary one. Then, he pushed the experiment further: his entire critical, pedagogical, and philosophical apparatus also became involved in film, a close relative, issuing from the same analogic function of production of the real. But, even more, this desire to become photography, which endured over three decades, was deployed at the very moment when it could provoke only out-and-out rejection.

The previous specificity of the photograph was doomed to a sort of drowning in digital media. The "becoming" was put in abeyance, as the indicial interlude ended; today, we can no longer – or barely – tell the different media apart. In her essay in the book, Mona Hakim reminds us of what Philippe Dubois said about the self-portrait, the making of the doubled double: in the end it fails, attesting to the fact that the image cannot fully account for the person being shown. It plays out the "convulsion of representation." Yet, the issue confronted by Samuel's very specific undertaking belongs, rather, to a regime that sanctions representation and its excesses. As he surveys the possibilities of photography and its domain, circumscribed to a bygone era of the image as we had known it up to now, Samuels explodes and smashes it. Translated by Käthe Roth

Sylvain Campeau contributes to many Canadian and European magazines. He is also the author of the essays Chambres obscures : photographie et installation, Chantiers de l'image, and Imago Lexis, as well as seven collections of poetry. He has also edited books on visual arts and literature. As a curator, he has organized some forty exhibitions.



On Photography, photo : Paul Litherland