

Personæ : Portraits indigènes et canadiens 1861–2020

Sur le terrain de « l'image », les spécialistes ont cherché de tout temps à définir ce qui constitue le sens, l'authenticité et la valeur. Cette quête inclut l'émergence, après l'arrivée d'Internet, du champ académique des études de l'image au sein duquel des spécialistes en histoire et en théorie de l'art ont commencé à se détourner des sujets traditionnels de la peinture, du dessin, de la photographie et de la gravure pour se pencher sur la vaste gamme d'images « non artistiques » issues de domaines comme la culture populaire, la science et la technologie. Selon les principes de ce nouveau champ, et de la multidisciplinarité en général, un « portrait » peut s'exprimer dans plusieurs formats, parfois inattendus. Même si *Personæ* ne réunit que des photographies et des dessins, les significations de ces œuvres ont changé maintenant que « l'art » et « l'information » convergent dans ce nouvel espace médiatique.

Malgré la portée suggérée par le titre de l'exposition, *Personæ* ne vise pas à devenir un chapitre dans une encyclopédie qui définirait la contribution du Canada à l'histoire du portrait, même si des artistes canadiens ont produit des œuvres reconnues dans ce domaine. Il serait plus juste de décrire l'exposition comme un instantané commissarial basé sur Internet, réunissant vingt photographies et deux dessins réalisés par dix artistes – un échantillon conçu comme la première exposition du Musée du portrait du Canada à venir – dans un format plus adapté aux rythmes d'Internet. *Personæ* rappelle toutefois, par ses attributs, une observation nationale réalisée par des photographes comme August Sander et Robert Frank. Sander a entamé en 1911 sa série monumentale intitulée *Hommes du 20^e siècle*. Dans cette série, créée dans l'esprit du mouvement allemand « Neue Sachlichkeit » (Nouvelle Objectivité) – de toute évidence dérangeante, considérant l'utilisation de la physionomie pour classer des « types » humains racisés –, il a documenté des sujets provenant d'un vaste pan de la société allemande qu'il a organisés en sept sections individuelles : le fermier, l'ouvrier qualifié, les femmes, les classes et les professions, les artistes, la ville et le dernier peuple. Toutefois, puisque Sander n'était pas intéressé à faire la promotion de soi-disant valeurs liées à la pureté raciale, au militarisme et à l'obéissance, son projet n'a pas reçu l'approbation des autorités nazies et, en 1936, des exemplaires de l'introduction à l'ouvrage *Hommes du 20^e siècle* ont été saisis et les plaques d'impressions ont été détruites. Pareillement, le Suisse Robert Frank publie *Les Américains* à Paris en 1957, puisque cet essai photographique révolutionnaire et radicalement complexe, documentant les États-Unis post-nucléaires, n'a pas trouvé au départ l'appui d'une maison d'édition américaine.

Le présent essai ne tentera pas de ramener tous les éléments disparates d'une singularité citoyenne dans une théorie unificatrice de la nationalité ni de déconstruire l'intoxication aux images des médias, mais avancera plutôt que l'individu est un constituant de première importance et en acceptera les approximations relatives comme autant d'indicateurs. *Personæ* rassemble les œuvres d'artistes accomplis comme Stephen Stober, Christine Fitzgerald, Wally Dion, Ruth Kaplan, Herbert Taylor, Karen Stentafor, Arnaud Maggs, Thaddeus Holownia, Peter Krausz, William Notman, et inclut même une œuvre de l'auteur du présent essai, l'artiste et commissaire Robert Tombs. Étant donné son titre, l'exposition est par nécessité inclusive et nécessairement incomplète. *Personæ*, le pluriel du mot latin *persona*, suggère les multiples visages des « moi » qui sont présentés aux autres, ou perçus par eux, et pourtant ... comment définir le moi ?

Un plus grand nombre de photographies sera pris à chaque minute en 2020 que ce ne fut le cas durant tout le 19^e siècle. Cette année-là seulement, 1,4 trillion de photos seront prises, surtout avec un téléphone portable, alors qu'environ 3,8 trillions de photos ont été prises depuis que Daguerre a éloquentement documenté le Boulevard du Temple il y a de cela 182 ans. Si faire un travail de montage à partir de cette archive citoyenne peut s'avérer le cauchemar d'un commissaire ou une formidable opportunité artistique, les photographies et les dessins – les images – de cette exposition contiennent des capsules de temps et d'espace si convaincantes en tant que mises en scène que le public ne s'attardera probablement pas au présent texte didactique. De plus, l'assemblage d'images fixes en un montage, comme le propose la présente exposition, suggère des aspects du montage au cinéma où les notions de véracité sont inévitablement perdues au profil d'un récit cumulatif. Qu'ils soient présentés seuls ou combinés, une image, une photographie, un dessin, voire le présent texte, ne peuvent qu'offrir une version approximative d'émotions et de perceptions complexes, même en étant rendus de manière convaincante.

Susan Sontag a écrit : « Il n'existe aucune manière de supprimer la tendance inhérente à toutes les images photographiques d'accorder de la valeur à leurs sujets » ; en révéler la valeur « réelle » est cependant autre chose. Dans le projet initial du Musée du portrait visant à identifier ce qu'est l'identité canadienne, il est peut-être ironique que la première photographie choisie soit *Unidentified woman, Montreal, QC* (1861), une épreuve aux sels d'argent réalisée par William Notman (1826–1891). C'est une image d'avant la Confédération, prise vingt-deux années seulement après la date convenue de l'invention de la photographie, soit 1839. Elle fonctionne ici comme une sorte de miroir poussiéreux issu des ruines du Temps, comme si elle posait la question : « Suis-je votre ancêtre ? ». Si vous n'êtes pas de descendance anglo-écossaise, elle ne l'est sans doute pas. Les cheveux à la raie impeccable de cette inconnue et sa robe en plaid MacGregor affirment avec fierté qu'elle a atteint un statut bourgeois. Bien que le rendu en gris de cette image suggère que sa robe de jour au col monté a été fabriquée dans un tissu

noir et blanc, les fils du tissu original MacGregor étaient noirs et rouges, alors que le motif se dégageait dans d'autres couleurs, incluant le mauve et un violet éclatant, après la création, en 1856, des colorants d'aniline. Devrait-on considérer cette Inconnue comme une pionnière féministe qui projette son « moi » à travers le temps et dans un brouillard d'anonymat ? Était-elle condamnée à être une femme ne méritant pas d'être identifiée ? Ou son absence d'identité n'est-elle que l'erreur cléricale d'un assistant de studio distrait ?

Cent-cinquante-six ans plus tard, les trois épreuves au platine-palladium de Christine Fitzgerald, choisies pour *Personæ* dans sa série de cinq images intitulée *Portraits in Time*, présentent des membres d'une distinguée famille mohawk : *Kaniehtí:io Horn* (2017), *Dr Kahente Horn-Miller* (2019) et leur mère, *Kahentínétha' Horn* (2019). Fitzgerald a rencontré Kaniehtí:io lors d'un voyage à bord du brise-glace *MV Polar Prince* sur le fleuve Saint-Laurent, en 2017, durant la résidence d'artistes Canada c3 Expedition, commanditée par la Students on Ice Foundation ; *Kaniehtí:io Horn* a été le premier portrait réalisé dans cette série. Fitzgerald a dit que c'était Kaniehtí:io qui avait d'abord abordé le sujet d'Edward Curtis et son épique, quoique controversé, projet de publication en photogravure : *The North American Indian*. Elle voyageait à bord du navire avec un jeu de cartes, chaque carte comportant la reproduction d'un portrait de Curtis, et elle a discuté avec Fitzgerald de ce qu'elle aimait et n'aimait pas des images individuelles.

Pour cette série, Fitzgerald a choisi le procédé au collodion humide, une technique datant des années 1850, pour réaliser des images contemporaines vibrantes. Ce procédé fait appel à une plaque d'aluminium ou de verre que l'on enduit de collodion comme support sensible. La plaque est ensuite placée, pendant qu'elle est encore humide, dans un porte-film adapté puis, peu de temps après, dans une chambre photographique et, enfin, exposée. Le processus est complexe et peut mener à l'erreur puisque les plaques photographiques conservent souvent des traces de doigts, des égratignures et autres imperfections. Avec le procédé au collodion humide qui confère une sorte de pictorialisme accidentel, Fitzgerald transforme une nécessité en vertu. Sa documentation picturale du monde d'aujourd'hui, axée sur les personnes, se compose de sujets « identifiés » regardant directement l'objectif, en habits contemporains, chacun et chacune constituant un remarquable portrait postcolonial issu d'une collaboration.

Du milieu jusqu'à la fin du 19^e siècle, les photographes se rendaient dans différentes communautés et y réalisaient des portraits au collodion humide de leurs *résidents*, en utilisant des chambres noires portatives avant de repartir dans l'esprit du colporteur rural. On peut voir un exemple très diffusé et peut-être quelque peu extravagant de ce type de chambre noire ambulante chez le

photographe américain Timothy O'Sullivan et son épreuve à l'albumine, *Sand Dunes, Carson Desert, Nevada, 1867*. Dans cette image, il a illustré, contre la toile de fond offerte par le désert Carson, son ambulance militaire tirée par un âne, qu'il avait transformée et qui était équipée de « boîtes de plaques de verre et d'un chariot plein de produits chimiques ». Le cliché a été pris alors qu'il était attaché, à titre de photographe, à l'exploration géologique du quarantième parallèle, la première étude de l'Ouest américain par le gouvernement des États-Unis.

S'inspirant de la tradition du photographe ambulant, Karen Stentafora a créé en 2013 le Photomatic Travelling Tintype Studio, utilisant comme chambre noire soit une cabane de pêche blanche converti, soit un coffre fait sur mesure pour son vus. Ces unités mobiles lui ont permis d'entrer plus directement en contact avec les communautés dans lesquelles elle travaille. Le studio Photomatic a démarré lors du World Wet Plate Day 2013, le 4 mai cette année-là, journée annuelle célébrant l'œuvre de revivalistes qui pratiquent la photographie au collodion humide. Avec la photographe et soudeuse Christie Lawrence, Stentafora a réalisé soixante-quatorze portraits au centre-ville de Sackville, au Nouveau-Brunswick, demandant cinq dollars par ferrotpe. L'idée était de rendre l'événement accessible à autant de gens que possible, tout en couvrant le coût des matériaux utilisés. Plus tard en 2013, alors qu'elle était artiste en résidence au sím à Reykjavík en Islande, Stentafora a élaboré un protocole basé sur l'échange, faisant que le temps et les connaissances du sujet qui posait étaient échangés contre un portrait unique, soit un ferrotpe fait à la main. Lors de cette collaboration entre sujet et photographe, elle réalise deux ferrotypes, l'un pour la personne participante et l'autre pour sa propre archive. Depuis, elle a installé différentes versions de son Photomatic Travelling Tintype Studio, au Nouveau-Brunswick, en Nouvelle-Écosse, à l'Île-du-Prince-Édouard, à Terre-Neuve, au Maine, dans le Vermont et, à nouveau, en Islande.

L'une des premières plaques de la série Photomatic, *Alex* (2013), documente une collègue artiste canadienne que Stentafora a rencontrée durant sa résidence au sím à Reykjavík, alors que *Inga* (2014) est le portrait d'une amie que la photographe connaît depuis 2005. Elle a réalisé *Vivian* durant une résidence en 2019 à la Beaverbrook Art Gallery, à Fredericton au Nouveau-Brunswick. Le ferrotpe *Vivian* s'inspire du tableau *Mona Dunn* (1915) de William Orpen qui fait partie de la collection du Beaverbrook. L'archive de ferrotypes de Stentafora, qui comprend à ce jour plus de deux cents plaques, constitue une éloquente sélection de portraits, aux tonalités magnifiques, de membres de différentes communautés.

Trois images du photographe torontois Stephen Stober sont présentées dans *Personæ* : deux utilisent le format carré de l'appareil mono-objectif Rolleiflex 6006 et la pellicule Plus-x, un film en noir et blanc de sensibilité moyenne, à usage

général, conçu pour donner des images nettes, au grain subtil, prisée autant des photojournalistes que des photographes de rue et des portraitistes. *Portrait of a Hasidic Rabbi, Toronto* (1990) est une image tirée de sa série sur le judaïsme hassidique à laquelle il se consacrait à l'époque. Dans le cadre de ce projet, il a découvert une *yeshiva*, ou centre d'étude dirigé par un rabbin, sur la rue Bathurst à Toronto : la Congregation Kahal Avreichim (la synagogue du bateau), dont le nom provient de la précédente fonction du lieu, une salle de montre pour bateaux. Stober a dû demander la permission du rabbin en chef de la *yeshiva* qui, après un long entretien, lui a accordé l'accès complet pour s'y rendre avec tout son équipement en éclairage et appareil photo, et photographier tout membre de sa congrégation qui accepterait de poser pour lui. Stober a passé presque une semaine à y prendre des photographies. Drapé de noir, les mains jointes et fixant intensément l'objectif d'un regard omniscient, le sujet de Stober affiche une attitude confiante. Le photographe a appris par la suite, de l'épouse du rabbin qui vivait en Israël, que son sujet était une certaine célébrité médiatique que *Playboy* avait même interviewée à propos de l'état des valeurs morales actuelles en Amérique !

Dans *Portrait of Gordon Kushner, Professor Royal Conservatory of Music* (1997), Stober saisit la personnalité de cet éminent pianiste, chef d'orchestre, professeur et ancien directeur et vice-directeur du Conservatoire royal de musique, à Toronto, de 1978 à 1991. Ce portrait a été pris sur place dans le cadre d'une série commandée à Stober par le service de marketing du conservatoire. Durant quelques jours, plusieurs des professeurs et étudiants connus de l'école ont pénétré dans son « studio » de fortune, une grande et vieille salle, avec un haut plafond et baignée de lumière naturelle. Stober se rappelle : « Kushner écoutait mes consignes et, peut-être inconsciemment, je pensais à Yousuf Karsh à ce moment-là parce que ce portrait a fini par être connu comme mon "hommage à Karsh". » Avec sa source de lumière diffuse, bien placée et la lumière ambiante directionnelle qui inonde son visage, l'image est très détaillée et empreinte d'émotion, allant du regard du sujet hors champ jusqu'à ses mains de musicien merveilleusement sculptées.

Stober s'écarte des sites familiers de Toronto dans sa troisième contribution à *Personæ*, offrant une image difficile. Dans *Self portrait, National Olympic Stadium, Phnom Penh, Cambodia* (2014), un égoportrait, Stober s'identifie comme un témoin de passage réfléchi dans un miroir abîmé, au sommet du Stade olympique national de Phnom Penh. Durant la guerre civile du Cambodge (1970–1975), ce stade a servi de charnier où ont été réunis et exécutés des milliers de résidents locaux qui n'endossaient pas l'idéologie marxiste des Khmers rouges. Les fêlures et les fissures du miroir, l'usure du tain, qui cadrent Stober du point de vue du stade, pourraient se lire comme une métaphore de l'effondrement de tout état normatif. Les visites à des sites de l'Holocauste, de génocide ou d'esclavagisme

ont vu le jour dernièrement, menées en partie par des blogueurs de voyage qui ont attiré l'attention sur des sites inscrits sur la liste du patrimoine mondial de l'UNESCO : entre autres, le camp de concentration et centre d'extermination d'Auschwitz Birkenau des Allemands nazis (1940–1945), en Pologne, et le projet de Musée du génocide Tuol Sleng (ancienne prison M-13) au Cambodge.

La série de portraits de Thaddeus Holownia intitulée *Headlighting 1974–1978*, sur le thème de véhicules avec moteur à combustion interne et leurs chauffeurs, est devenue encore plus provocante en cette ère de « l'après-pétrole ». C'est Allan Fleming, le réputé designer graphique canadien, qui a d'abord suggéré au photographe débutant, quand il lui présenta son portfolio à la University of Toronto Press en 1974, qu'il devrait peut-être considérer l'utilisation d'une chambre photographique. Holownia admet aisément que cette rencontre a changé sa vie. Peu après, il a entamé sa série *Headlighting* à Toronto avant de déborder vers le Midwest américain. Pour ce *road trip* avec son ami, guide et « chef machiniste » Lee Wright, il est équipé d'un appareil photo fabriqué par la Gundlach Manhattan Optical Co., vendu sous le nom de Korono Banquet, vers 1926. Son format est de 8 × 20 pouces. Comme l'objectif de l'appareil n'a pas d'obturateur, les expositions sont faites en soulevant le couvre-objectif et en exposant le négatif en papier photographique que Holownia utilise plutôt qu'une pellicule. Celui-ci a écrit que les « expositions étaient calculées en sentant la lumière, et variaient entre deux et vingt-cinq secondes ». Même si l'objectif couvrait à peine la largeur de vingt pouces du négatif, la combinaison de la qualité optique inégale et de l'interprétation par le négatif en papier de la tonalité a produit un certain caractère unique qu'il en est venu à apprécier.

Dans une des photos, un homme non identifié s'appuie contre la porte d'un coupé Oldsmobile 1967. Avec cet homme qui pose bras et jambes ouverts comme en réaction à la longue exposition exigée par Holownia, l'image est une puissante illustration de la force innée et acquise. Une deuxième image de cette série non titrée montre un conducteur barbu posant une jambe sur le marchepied de son camion-citerne White Western Star 1969, garé au parc de réservoirs de la Canada West Indies Molasses Company Limited, à Toronto. Créant ses images dans l'esprit du mouvement Nouvelle Objectivité, Holownia présente ses sujets trouvés « comme tels » dans divers cadres urbains, tout en annonçant sa carrière d'observateur de l'anecdotique.

Dans son essai de 1935 intitulé « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », Walter Benjamin écrivait avec prescience :

Avec [la photographie] pour la première fois, en ce qui concerne la reproduction des images, la main se trouva déchargée des tâches artistiques essentielles, lesquelles dorénavant furent réservées à l'œil fixé sur l'objectif. Mais, comme l'œil saisit plus vite que la main ne dessine, la reproduction des images put se faire désormais à un rythme si accéléré qu'elle parvint à suivre la cadence même des paroles.

Le dessin exécuté à la main par Peter Krausz et intitulé *Michael J.* (2012) évoque « l'antique industrie du Beau ». Le profil qu'il utilise n'est pas sans rappeler un style de portrait fréquemment adopté par les artistes italiens du 15^e siècle, dont Piero di Cosimo, Piero della Francesca et Filippo Lippi. Cet aplatissement du champ du tableau, probablement dérivé des représentations en creux des souverains sur les pièces de monnaie antiques, a connu un regain de popularité à la Renaissance. *Michael J.* fait partie d'une série de dessins à grande échelle des membres de la famille de Krausz, exécutés au crayon conté et gomme sur Mylar. Le Mylar, un film de polyester translucide, offre une surface lisse pour le dessin, ayant moins de « grain » que la plupart des autres supports pour dessin. Krausz y fait des marques et des traces, puis efface à répétition le Mylar lumineux de manière à obtenir une tonalité subtile, affirmant que cela « fonctionne très bien pour obtenir une texture de peau ». Diplômé en 1969 de l'Institut des beaux-arts de Bucarest en Roumanie, Krausz traduit ici ses nombreuses heures d'études académiques, incluant le dessin en perspective, l'anatomie, la peinture murale, l'histoire de l'art – voire le marxisme-léninisme –, en un portrait viscéral qui donne un rendu précis de la personnalité. Artiste multimédia, Krausz dessine peut-être merveilleusement bien, mais il travaille également dans d'autres formes d'expression comme la peinture, la gravure, l'installation et la photographie.

Sa photographie à la gélatine argentique intitulée *Montreal, the '70s (window shopping)* (v. 1970) agit comme un signe d'un tout autre ordre. Cette photographie, qui montre un homme inconnu (et inconscient d'être photographié) sur le boulevard Saint-Laurent, a une valeur documentaire par rapport à une histoire, un site et une personnalité. Krausz, maintenant devenu un flâneur – cet observateur de la vie dans les rues inventé par Baudelaire et repositionné par Benjamin –, cadre un homme à nouveau dans le style austère du quattrocento, tout en faisant appel à la philosophie de la photographie de rue privilégiant les rencontres aléatoires et les événements improvisés. Figé dans le temps en tant que consommateur, le sujet examine le contenu d'une vitrine de magasin. À l'arrière-plan, une enseigne au néon attire l'attention dans l'anglais montréalais des années 1970 : « Novelties », « Souvenirs », « Magic ».

Remarquable dessin à la mine de plomb de Wally Dion, *The Sleep of Reason Produces Monsters* (2020) est une autre œuvre d'art de cette antique industrie ; elle emprunte son titre, et une partie de son imagerie, à une eau-forte du même titre réalisée par le peintre et graveur espagnol Francisco Goya. Créée entre 1797 et 1799 pour le *Diario de Madrid*, l'œuvre de Goya est la quarante-troisième des quatre-vingts eaux-fortes qui composent sa suite de gravures satiriques *Los Caprichos*. On croit que l'artiste s'est illustré lui-même au beau milieu d'un cauchemar sur la dégradation de la société espagnole. Le cauchemar de Dion emprunte à Goya ses chauves-souris et ses chouettes, symboles de l'ignorance et de la déraison, mais il comprend également des loups entourant une femme

autochtone aux cheveux tressés, créée à partir de son modèle, la guérisseuse crie Rachel Yahyahkeekoot. En tant qu'artiste de descendance Saulteaux qui se préoccupe d'identité et de pouvoir, Dion, comme plusieurs Autochtones à travers le pays, vit la frustration au quotidien devant la situation de la réconciliation au Canada. Chez Dion, l'unité complexe d'un concept pénétrant et d'un art exquis produit un commentaire surréel qui évoque l'essence de la Déclaration des Nations Unies sur les droits des peuples autochtones adoptée en 2007. Cette déclaration, en application à divers degrés dans 148 pays dont le Canada, reconnaît « la nécessité urgente de respecter et de promouvoir les droits des peuples autochtones ». Le cauchemar de Goya illustre l'Espagne comme un État dément et corrompu. Son épigraphe pour le quarante-troisième *Caprice* se lit comme suit : « L'imagination sans la raison produit des monstres impossibles ». Issu de la tradition de la libre expression et de la protestation non violente, le cauchemar de Dion fait écho à celui de Goya. Dion écrit, à propos de son œuvre, qu'elle concerne « l'éveil des gens par la protestation, la perturbation » et qu'elle préconise « l'opposition face à l'oppression ».

Personæ propose également trois photographies très sensibles de Canadiennes en devenir réalisées par Ruth Kaplan, dont deux intitulées *Resident, Refugee Shelter, Toronto* (2018). Elles sont tirées d'une série consacrée aux résidents d'un abri pour réfugiés au centre-ville de Toronto. En explorant la vie de certains de ses résidents ainsi que l'atmosphère de la maison en tant qu'intermédiaire des figures qui y sont de passage, Kaplan crée des images qui confèrent en partie la vulnérabilité vécue par chaque demandeur d'asile. En effet, le processus bureaucratique qui attend la personne demandant l'asile est empli de paperasserie, d'anxiété et de déstabilisation. L'établissement d'une sorte de normalité avec ses sujets réfugiés a été, dès le départ, une dimension très importante du projet de Kaplan. Elle s'intéresse à la manière dont les réfugiés internalisent ces défis, tout en essayant de transcender des histoires personnelles traumatisantes et en travaillant dur à se créer une nouvelle vie.

Les femmes qui sont dans ces photographies ont donné à Kaplan la permission de passer du temps avec elles afin d'établir une relation de confiance avant de procéder à la prise d'images. Alors que la femme sur le balcon, *B*, est de l'Érythrée et souhaite poursuivre des études en droit, celle qui est seule dans sa chambre, *E*, est de l'Azerbaïdjan, où elle était médecin d'urgence, profession qu'elle espère poursuivre au Canada. Celle-ci est arrivée à l'abri avec l'un de ses fils ; quand sa situation sera plus stable, les autres membres de sa famille immigreront. Kaplan garde le contact avec ces femmes, et nous informe que *B* et *E* ont toutes deux quitté l'abri et ont maintenant leurs propres logements.

After Roxham Road (2019) est tirée d'une série en cours sur les chercheurs d'asile qui sont entrés au Canada par la frontière non officielle québécoise du chemin Roxham, près de Plattsburgh, dans l'État de New York. Ces sœurs sont d'une

famille nigériane qui, après être entrée au Canada, a d'abord vécu à Montréal avant de quitter pour Toronto, où elle s'est installée en attendant les résultats de sa demande d'immigration. La photographie de cette famille a été prise lors de sa première rencontre avec Kaplan dans son dernier lieu d'habitation à Montréal, quelques jours avant qu'elle ne parte pour Toronto. En tant que groupe qui se soutient, les membres d'une famille s'aident mutuellement dans les tâches quotidiennes aussi bien que dans l'avenir qu'ils se souhaitent. Les enfants apprécient le contact social à l'école et ont commencé à se faire des amis, à faire du sport, à prendre des cours de français par Zoom, et semblent moins affectés par l'instabilité de leur situation que leurs parents. Ceux-ci, en retour, essaient de créer une ambiance de bien-être et de normalité. Kaplan a décrit son rapport avec ses nouveaux appareils professionnels portatifs sans miroir de format moyen comme un retour à « la joie et à la simplicité » de la photographie, ce qui lui permet de réduire son empreinte d'intruse technologique.

Herbert Taylor (1928–2009) est représenté par *Portrait of a farmer with his son on his shoulders at Yamachiche, Quebec* (1957), qui met en avant l'essence même d'une relation familiale primaire. Le titre situe les sujets sur une ferme à Yamachiche, sur la rive nord du fleuve Saint-Laurent, près de Trois-Rivières. L'image a fort probablement été exposée avec un film inversible et son format carré a été obtenu avec un appareil photographique reflex bi-objectif ; elle figure dans la collection du Fonds Office national du film du Canada, Bibliothèque et Archives Canada. Photographe et cinéaste de l'Office national du film du Canada (ONF), Taylor a connu une longue carrière au cours de laquelle il a également travaillé pour Crawley Films, Grenada TV, L'UNESCO, CJON-TV et Spaulding Taylor Hall Films, qu'il a mis sur pied avec Tom Spaulding. L'ONF est depuis longtemps connue pour ses nombreuses productions primées, dans les catégories du documentaire, de l'animation et du long métrage. Plusieurs ignorent cependant l'existence du Service de la photographie de l'Office national du film, une unité qui avait reçu du gouvernement fédéral le mandat de documenter et de promouvoir le Canada. Ce service, qui passait parfois des commandes à Taylor, a créé environ 250 000 images fixes de gens, de lieux et d'activités à travers le Canada, lesquelles ont propagé une rhétorique nationaliste au pays et sur la scène internationale ; elles furent diffusées sous forme de séries accompagnées de textes, les Photomontages, ainsi que dans d'autres formes : imprimés, films et expositions.

Arnaud Maggs (1926–2012) est représenté ici par deux images choisies par sa conjointe, la sculptrice Spring Hurlbut. Ce diptyque à l'épreuve argentique intitulé *Leonard Cohen* (1977) a été créé lors de la sortie de l'album de Cohen, *Death of a Ladies' Man*, en 1977, co-écrit et produit par Phil Spector. Le magazine *Rolling Stone* a titré son compte rendu de l'album « Le cauchemar doo-wop de Leonard Cohen », faisant remarquer que « l'album donne l'impression, dans une trop grande mesure, que l'extroverti le plus flamboyant au monde a produit et

arrangé le travail de l'introverti le plus fataliste au monde ». On peut seulement se demander si l'apparence ébouriffée de Cohen a à voir avec son style de vie au milieu des années 1970. À propos des séances d'enregistrement avec Spector, Cohen a dit par la suite : « Ce n'était pas sûr. C'était le chaos, mais ça faisait partie de l'air du temps. C'était plutôt la drogue qui menait. »

Ayant pratiqué de multiples carrières à partir de la fin des années 1940 – en tant que lettré, designer graphique, illustrateur et photographe commercial –, Maggs est finalement venu à la photographie artistique après avoir été désabusé par les restrictions liées au travail à la pige. Son passage au cube blanc s'est d'abord exprimé dans une œuvre composite totalement nouvelle, *64 Portrait Studies (1976–78)*, dans laquelle Maggs a organisé en rangées, dans un style reprenant presque les portraits des « *most wanted* », trente-deux sujets photographiés de face et de profil. En rassemblant cette typologie et d'autres, dont Leonard Cohen, Maggs revendique une affinité avec les photographes allemands Hilla et Bernd Becher. Les études grand format des Becher ont commencé par la documentation de l'architecture industrielle allemande à la fin des années 1950. Leur esthétique était issue en grande partie du mouvement de la Nouvelle Objectivité, en particulier de la chronique de portraits de l'entre-deux-guerres d'August Sander sur le statut social en Allemagne. Maggs a élaboré son propre style d'objectivité intellectualisée, l'appliquant aux identités externes de proches et de personnages connus, dont Cohen, Joseph Beuys, Chris Burden, Yousuf Karsh et André Kertész.

After Nadar, Pierrot the Archivist (2012) de Maggs, sa dernière œuvre, évoque d'emblée *Two Comedians* (1966), le dernier tableau réalisé par l'artiste américain Edward Hopper (1882–1967). Dans les deux œuvres, à la manière d'un *memento mori*, les artistes s'illustrent sous les traits de Pierrot, le clown triste dans la tradition de la *commedia dell'arte* du 17^e siècle, comme s'ils faisaient leur dernier salut. L'image de Maggs emprunte plus directement à la remarquable épreuve sur papier salé de 1854 du photographe français Nadar, intitulée *Pierrot Photographe*, réalisée avec son frère Adrien Tournachon. Le sujet de l'image de Nadar et de son frère est le mime Charles Deburau du Théâtre des Funambules, qui avait été invité à poser pour une série de « têtes d'expression ». Dans l'image de Nadar, Deburau apparaît à côté d'un appareil photo qu'il semble actionner. Sa main gauche indique au modèle de regarder l'objectif, alors que, de la main droite, il retire un châssis à plaque. Cependant, le photographe est-il le sujet ou la méthode ? Avec *After Nadar, Pierrot the Archivist*, Maggs s'inscrit dans une boucle autoréférentielle similaire. Entièrement costumé, le visage en blanc et se tenant à côté de piles de boîtes d'archivage, Maggs cite Nadar tout en regardant un autoportrait antérieur, soulignant du coup son extraordinaire ambition photographique, la dimension performative de son œuvre et l'ultime tristesse d'en être arrivé à la fin de sa vie d'artiste.

La propre contribution photographique de l'auteur du présent essai à *Personæ* est un autoportrait à développement chromogène, de vingt-quatre par vingt pouces [60,9 x 50,8 cm], intitulé *Portrait of the Artist as Aubrey Beardsley (apologies to Frederick Evans)* (1985), première image d'une série intitulée *The History of Photography*. En 1991, l'auteur Michael Parke-Taylor a écrit de cette série qu'elle constituait « une histoire autre qui "dépeint l'histoire", encourageant une enquête sur le pouvoir autoritaire des images photographiques ». Alors que son inclusion dans *Personæ* pourrait être considérée comme un geste intéressé, sa présence ici sert simplement à souligner l'idée que les images sont des fictions essayant de se faire passer pour des faits. Le dernier exemple que représente cette série, *The History of Photography*, qui utilisait des titres et différentes stratégies pour mettre à mal les présumées vérités des images photographiques, nous mène finalement à l'idée de l'identification. Les titres des images de *Personæ* renvoient à des personnes de diverses manières, incluant l'impulsion occasionnelle de l'artiste à chercher des faux-fuyants. Certains sujets sont non identifiés sans explication, alors qu'on dit d'autres protagonistes qu'ils sont « une inconnue », « un fermier avec son fils », « une résidente », « un rabbin hassidique », « un autoportrait », « un artiste » ; qu'on les identifie par le prénom seulement, par le prénom et l'initiale du nom, par le nom au complet ou sous une autre identité. Cette variété d'approches soulève des enjeux d'auctorialité. Le coffre à outils de l'artiste confère du pouvoir de différentes manières, utilisant des compétences ou une technologie spécialisée qui suggèrent un privilège inhérent et qui supposent un accès. Mais jusqu'à quel point les sujets ont-ils ou elles été complices ? Dans *Personæ*, bien que la permission de reproduction ait été reçue pour chaque image, les questions éthiques soulevées à propos de l'identité des sujets restent peut-être encore en suspens. À titre d'exemple de l'importance aujourd'hui accordée à la correction du manque de respect à l'égard du sujet en train d'être documenté et de son agentivité, le projet « Un visage, un nom » a d'abord été conçu par le collègue, Nunavut Sivuniksavut alors une collaboration entre cet organisme, le gouvernement du Nunavut et Bibliothèque et Archives Canada. L'importance d'identifier les visages continuera à faire l'objet de discussions à travers le monde, alors même qu'Internet a augmenté la prolifération d'images de personnes non identifiées.

Personæ : Portraits indigènes et canadiens 1861–2020 est une exposition de portraits par les artistes Wally Dion, Christine Fitzgerald, Thaddeus Holownia, Ruth Kaplan, Peter Krausz, Arnaud Maggs, William Notman, Karen Stentafor, Stephen Stober, Herbert Taylor et Robert Tombs. Tout paysage où la langue, l'identité et le territoire sont contestés dans la mesure où il se situe au Canada renferme de nombreuses embûches pour tout commissaire tentant d'assembler un portrait collectif représentatif. *Personæ*, tout en avançant sur la proverbiale corde raide du portrait national, est ultimement une exposition du travail de dix artistes qui sont toutes et tous engagés, de manière différente, dans l'identité,

l'histoire, les processus et les caprices thématiques. Le public se rappellera, espère-t-on, que « l'art » est une scène et que ses représentations ici, qu'elles soient graphiques ou photographiques, devraient être examinées à travers un prisme critique, voire être remises en question. Au-delà de ces innombrables motivations et techniques, une question sans réponse persiste : Qui peut dire ce qu'est un Canadien ? Une Canadienne ? Après tout, nous sommes un peuple qui se définit par ce qu'il n'est pas.

–**Robert Tombs, commissaire invité**

Remerciements

Pour la permission de reproduire ces œuvres, le commissaire aimerait remercier les artistes Stephen Stober, Christine Fitzgerald, Wally Dion, Ruth Kaplan, Karen Stentaford, Thaddeus Holownia et Peter Krausz ; Spring Hurlbut, the Estate of Arnaud Maggs et la galerie Stephen Bulger ; le Musée McCord ; Bibliothèque et Archives Canada ; et le collectionneur Lawson Hunter, président du Musée du portrait du Canada.

Notes de fin

1. La convergence des médias, devenue inévitable avec la pénétration d'Internet à travers le monde, fait l'objet d'une étude dans James Elkins, *The Domain of Images*, Cornell University Press, 2001.
2. Amy Hobbs, *How Many Photos Have Ever Been Taken?*, 10 mars 2012, <https://fstoppers.com/other/stats-how-many-photos-have-ever-been-taken-5173>.
3. Susan Sontag, citée dans « Freak Show », *The New York Review of Books*, 15 novembre 1973. <https://www.nybooks.com/articles/1073/11/15/freak-show/>
4. La série de cinq images *Portraits in Time* présente les sœurs Kaniehti:io Horn, Waneek Horn-Miller, Dr Kahente Horn-Miller, Dr Ojistoh Horn, et leur mère, Kahentínétha' Horn.
5. « Timothy O'Sullivan, Explorer », balado sur la Guerre civile, 26 novembre 2012. <http://www.civilwarpodcast.com/2012/11/timothy-osullivan-explorer/>
6. Information issue d'un échange par courriel avec Karen Stentaford, le 4 septembre 2020.
7. Information issue d'un échange par courriel avec Stephen Stober, le 24 août 2020.
8. Stephen Stober a noté qu'il n'y a jamais eu de Jeux Olympiques au Cambodge. Information issue d'un échange par courriel avec Stober, le 25 août 2020.
9. Information issue d'un appel téléphonique avec Thaddeus Holownia, le 28 août 2020.
10. *Ibid.*
11. Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », dans *Essais 2. 1935-1940*, trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Denoël/Gonthier, 1971-1983, p. 89.
12. Paul Valéry, « La Conquête de l'ubiquité », cité dans *ibid.*
13. Information issue d'un échange par courriel avec Peter Krausz, le 25 août 2020.
14. *Ibid.*
15. Bijan Stephen, « In Praise of the Flâneur », *The Paris Review*, 17 octobre 2013. <https://www.theparisreview.org/blog/author/bstephen/>
16. Voir https://fr.wikipedia.org/wiki/El_sue%C3%B1o_de_la_razon_produce_monstruos.
17. Information issue d'un échange par courriel avec Wally Dion, le 27 août 2020.
18. Information issue d'un échange par courriel avec Ruth Kaplan, le 26 août 2020.
19. Carol Payne a procédé à un examen critique des Photomontages de l'ONF dans *The Official Picture: The National Film Board of Canada's Still Photography Division and the Image of Canada, 1941-1971*.
20. Richard Gehr, « Leonard Cohen dead at 82 », <https://www.rollingstone.com/music/music-news/leonard-cohen-dead-at-82-113302/>
21. *Ibid.*

22. Félix Nadar et Adrien Tournachon, *Pierrot Photographe*, épreuve sur papier salé, 1854, Musée d'Orsay, Paris, France. https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/recherche/commentaire_id/pierrot-photographe-9813.html.

23. Michael Parke-Taylor, « Double Identity and the History of Photography », *Robert Tombs: The History of Photography*, Sackville, Owens Art Gallery, 1991, p. 5.

24. Dans son livre d'artiste intitulé *Blue Book #8* et publié par Art Metropole en 1989, Greg Curnoe se définit lui-même négativement, notant 797 fois ce qu'il n'est pas, terminant avec « I AM NOT USUALLY PARANOID, GOD'S GIFT TO WOMEN, ILLITERATE, REFUNDABLE, UNDER WARRANTY, COOL, APPALLED, WISE, ALWAYS TRUTHFUL ». <https://aci-iac.ca/art-books/greg-curnoe/significance-and-critical-issues>.