

L'espace comme récepteur de la personnalité artistique :
Une analyse comparative des portraits d'artistes de Sam Tata et Gabor Szilasi

Adeline Paradis-Hautcoeur

Mémoire

Présenté

au

Département d'Histoire de l'art

comme exigence partielle au grade de maîtrise ès Arts (Histoire de l'art)

Université Concordia

Montréal, Québec, Canada

Septembre 2014

© Adeline Paradis-Hautcoeur, 2014

UNIVERSITÉ CONCORDIA

École des études supérieures

Nous certifions par les présentes que le mémoire rédigé

par Adeline Paradis-Hautcoeur

Intitulé L'espace comme récepteur de la personnalité artistique :
Une analyse comparative des portraits d'artistes de Sam Tata et Gabor Szilasi

et déposé à titre d'exigence partielle en vue de l'obtention du grade de

Maîtrise ès Arts (Histoire de l'art)

est conforme aux règlements de l'Université et satisfait aux normes établies pour ce qui est de l'originalité et de la qualité

Signé par les membres du Comité de soutenance

_____ Président

_____ Examinatrice

Dr. Cynthia Hammond

_____ Examinatrice

Dr. Loren Lerner

_____ Directrice

Dr. Martha Langford

Approuvé par :

Dr. Alice Ming Wai Jim, Directrice du programme d'études supérieures

_____ 2014

Catherine Wild, Doyenne de la Faculté

RÉSUMÉ

L'espace comme récepteur de la personnalité artistique :
Une analyse comparative des portraits d'artistes de Sam Tata et Gabor Szilasi

Adeline Paradis-Hautcoeur

Les représentations d'artistes ont produit une image mythique dans laquelle la vie et l'œuvre sont intrinsèquement liées. Cette idéalisation de l'artiste s'applique-t-elle au contexte canadien? Ce mémoire se base sur une comparaison entre deux séries réalisées par Sam Tata (1911-2005) et Gabor Szilasi (né en 1928). Les photographes, qui ont fait de Montréal leur ville d'adoption, ont respectivement produit *A Certain Identity – 50 Portraits by Sam Tata*, diffusés sous la forme d'une publication (1983), et *Portraits/Intérieurs*, présentée en 1979 au Musée d'art contemporain de Montréal. Ces séries se composent de portraits d'artistes canadiens réalisés dans leur résidence privée. Les photographes ont dû utiliser l'espace afin de signifier le statut particulier de leurs sujets, mais comment y sont-ils pris? Les deux photographes ont représenté le milieu environnement de manières complètement différentes, ce qui permet d'interpréter leurs photographies comme des approches divergentes à la figure de l'artiste. Gabor Szilasi présente une vision plus matérialiste de la créativité alors que Tata reprend les codes de l'artiste romantique. Des initiatives contemporaines témoignent de la fascination toujours vivante du public pour la vie privée des artistes de renom. Conséquemment, une étude des cas de figure précédents la tendance actuelle permet de donner un point de vue plus local sur un phénomène mondial.

Remerciements

Je tiens à souligner l'appui financier offert par l'Université Concordia, le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et le Fonds de recherches en sciences humaines du Québec. Ces bourses sont grandement appréciées et mes années de maîtrise n'auraient pas été aussi enrichissantes et passionnantes sans celles-ci, merci. Je souhaite également remercier M. Gabor Szilasi de m'avoir accordé du temps et répondu à mes nombreuses interrogations, ainsi que les membres du département d'histoire de l'art de l'Université Concordia; Professeure Martha Langford pour ses précieux conseils, Professeure Loren Lerner pour ses judicieuses suggestions, Professeure Cynthia Hammond pour son écoute et ses brillantes remarques. Finalement, merci à ma chère famille; maman, papa, Jade, mère-grand, merci d'avoir toujours cru en moi malgré tous mes doutes. Merci à mes amies qui m'ont épaulée au cours des deux dernières années; Jezabel, merci pour ton sens de la relativité, Martine, merci pour ta passion, Léane, pour nos discussions, Bérénice, pour avoir partagé avec moi le milieu de l'art en dehors des livres, et surtout David, merci d'être une source intarissable d'encouragements, d'amour et de sourires.

Table des matières

Liste des figures	vi
Introduction	1
Chapitre 1 : Contextualisation des séries	7
1.1 A Certain Identity – 50 Portraits by Sam Tata (1983).....	7
1.2 Portraits/Intérieurs par Gabor Szilasi (1979).....	11
1.3 La question photographique	14
Chapitre 2 : Le défi de la représentation	17
2.1 Le portrait	17
2.2 L'autofiction.....	21
2.3 Le mythe de l'artiste.....	23
Chapitre 3 : Mises en tensions autour du théâtre	29
3.1 Relation entre l'image et le spectateur	29
3.2 Rapport entre le sujet avec son environnement	34
3.3 Perméabilité entre l'art et la vie	37
3.4 Valse entre Fried et Bourdieu.....	44
Chapitre 4 : Mise en branle du mythe	46
4.1 : Connotation de l'image.....	46
4.2 : La narration dans l'image	49
4.3 : La construction du mythe.....	54
Conclusion	57
Bibliographie	62
Figures	69
Annexe 1 – Liste des portraits publiés dans A Certain Identity (Sam Tata)	91
Annexe 2 – Liste des portraits inclus dans Portraits/Intérieurs (Gabor Szilasi)	93

Liste des figures

1. Hans Namuth, *Jackson Pollock at work in his studio*, East Hampton, 1950. Photographie gélatine argentique noir et blanc, image : 37,8 cm x 30,5 cm, feuille : 50,3 x 40,2 cm, National Portrait Gallery, Smithsonian Institution; don de la succession Hans Namuth.
2. Arnold Newman, *Portrait de l'artiste Pablo Picasso*, 11 septembre 1956, Cannes, France. Matériel et taille inconnus. Fonds Arnold Newman, Centre Harry-Ransom, Université du Texas, Austin. Collection en ligne de Getty Images, page consultée le 28 juillet 2014.
3. Couverture de Sam Tata, *A Certain Identity – 50 Portraits by Sam Tata*, Toronto Deneau, 1983, 23 cm x 22,7 cm, 72 pages, 50 images.
4. Gabor Szilasi, *John Max, Montréal, Québec*, 1979. Épreuve à la gélatine argentique, 29,8 cm x 23,8 cm, et épreuve couleur à développement chromogène (Ektacolor), 23,3 cm x 23,3 cm, montées sur carton formant un diptyque, acheté en 1980 par le Musée Canadien de la photographie contemporaine, collection du Musée des beaux-arts du Canada.
5. Gabor Szilasi, *Cheryl Fleming, Westmount, Québec*, 1979. Épreuve à la gélatine argentique, 29,8 cm x 23,8 cm, et épreuve couleur à développement chromogène (Ektacolor), 23,3 cm x 23,3 cm, montées sur carton formant un diptyque, acheté en 1980 par le Musée Canadien de la photographie contemporaine, collection du Musée des beaux-arts du Canada.
6. Gabor Szilasi, *Clara et Ludwig Flancer, Côte Saint-Luc, Québec*, 1978. Épreuve à la gélatine argentique, 29,8 cm x 23,8 cm, et épreuve couleur à développement chromogène (Ektacolor), 23,3 cm x 23,3 cm, montées sur carton formant un diptyque, acheté en 1980 par le Musée Canadien de la photographie contemporaine, collection du Musée des beaux-arts du Canada.
7. Sam Tata, *Marie-Paule Archambault, Montreal*, 1973. Photographie gélatine argentique, reproduction de 12,6 cm x 18,8 cm dans Sam Tata, *A Certain Identity – 50 Portraits by Sam Tata*, Toronto : Deneau, 1983, 23 cm x 22,7 cm, 72 pages, 50 images, p. 46.
8. Gabor Szilasi, *Harry Barash, Montréal*, 1979. Épreuve à la gélatine argentique, 29,8 cm x 23,8 cm, et épreuve couleur à développement chromogène (Ektacolor), 23,3 cm x 23,3 cm, montées sur carton formant un diptyque, collection personnelle de l'artiste.
9. Sam Tata, *Trevor Payne, Montreal*, 1974. Photographie gélatine argentique, reproduction de 12,6 cm x 18,8 cm dans Sam Tata, *A Certain Identity – 50 Portraits by Sam Tata*, Toronto : Deneau, 1983, 23 cm x 22,7 cm, 72 pages, 50 images, p. 34.

10. Gabor Szilasi, *Raymond Pharand, Montréal, 1979.*

Épreuve à la gélatine argentique, dimensions matérielles inconnues, et épreuve couleur à développement chromogène (Ektacolor), dimensions matérielles inconnues, montées sur carton formant un diptyque, collection personnelle de l'artiste.

11. Sam Tata, *Claude Jutra, Montreal, 1971.*

Photographie gélatine argentique, reproduction de 12,6 cm x 18,8 cm dans Sam Tata, *A Certain Identity – 50 Portraits by Sam Tata*, Toronto : Deneau, 1983, 23 cm x 22,7 cm, 72 pages, 50 images, p. 65.

12. Sam Tata, *Seymour Segal, Montreal, 1973.*

Photographie gélatine argentique, reproduction de 18,8 cm x 12,6 cm dans Sam Tata, *A Certain Identity – 50 Portraits by Sam Tata*, Toronto : Deneau, 1983, 23 cm x 22,7 cm, 72 pages, 50 images, p. 51.

13. André Le Coz, *La Charge de l'original épormyable*, présentée au Théâtre du Nouveau Monde en 1981.

Photographie noir et blanc, reproduction dans l'article écrit par Martine Dumont et Simon Harel, « Du corps et de la voix dans "La charge de l'original épormyable" » Dans *Jeu : revue de théâtre* 4, no 21 (1981) : 174.

14. Sam Tata, *Daryl Hine, Montreal, 1958.*

Photographie gélatine argentique, dimensions matérielles inconnues, reproduction de 12,6 cm x 18,8 cm dans Sam Tata, *A Certain Identity – 50 Portraits by Sam Tata*, Toronto : Deneau, 1983, 23 cm x 22,7 cm, 72 pages, 50 images, p. 22.

15. Sam Tata, *Paul Bochner, Montreal, 1973.*

Photographie gélatine argentique, reproduction de 18,8 cm x 12,6 cm dans Sam Tata, *A Certain Identity – 50 Portraits by Sam Tata*, Toronto : Deneau, 1983, 23 cm x 22,7 cm, 72 pages, 50 images, p. 22.

16. Gabor Szilasi, *Paul Bochner, Montréal, Québec, 1979.*

Épreuve à la gélatine argentique, 29,8 x 23,8 cm, et épreuve couleur à développement chromogène (Ektacolor), 23,3 x 23,3 cm, montées sur carton formant un diptyque, acheté en 1980 par le Musée canadien de la photographie contemporaine, collection du Musée des beaux-arts du Canada.

17. Sam Tata, *Norman McLaren, Montreal, 1972.*

Photographie gélatine argentique, dimensions matérielles inconnues, reproduction de 12,6 cm x 18,8 cm dans Sam Tata, *A Certain Identity – 50 Portraits by Sam Tata*, Toronto : Deneau, 1983, 23 cm x 22,7 cm, 72 pages, 50 images, p. 65.

18. Sam Tata, *Pauline Julien, Montreal, 1972.*

Photographie gélatine argentique, dimensions matérielles inconnues, reproduction de 12,6 cm x 18,8 cm dans Sam Tata, *A Certain Identity – 50 Portraits by Sam Tata*, Toronto : Deneau, 1983, 23 cm x 22,7 cm, 72 pages, 50 images, p. 47.

19. Marcel Duchamp, *Porte-bouteilles (Séchoir à bouteilles ou Hérisson)*, 1914 (1964).
Porte-bouteilles en fer galvanisé, 64,2 x 42 cm (diamètre)
Centre Pompidou-Musée national d'art moderne, Paris
Original datant de 1914, réplique réalisée sous la direction de Marcel Duchamp en 1964 par la Galerie Schwarz, Milan
Achat en 1986 par le Centre Pompidou-Musée national d'art moderne, Paris
Photographie reproduite sur le site du Centre Pompidou-Musée national d'art moderne, <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ens-dada/popup01.html>, page consultée le 15 mars 2014.

20. Gabor Szilasi, *Sans titre – portrait de Pauline Julien et de Gérald Godin dans leur appartement montréalais*, 1969.
Négatif sur pellicule noir et blanc, dimensions matérielles inconnues, série de 24 photographies numérisées sur le site du Fonds du Ministère de la Culture, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, http://pistard.banq.qc.ca/unite_chercheurs/description_fonds?p_anqid=201406011552424473&p_centre=06M&p_classe=E&p_fonds=6&p_nu_munide=844276, page consultée le 25 avril 2014.

21. Gabor Szilasi, *Sans titre – portrait de Gérald Godin dans son appartement montréalais*, 1969.
Négatif sur pellicule noir et blanc, dimensions matérielles inconnues, série de 24 photographies numérisées sur le site du Fonds du Ministère de la Culture, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, http://pistard.banq.qc.ca/unite_chercheurs/description_fonds?p_anqid=201406011552424473&p_centre=06M&p_classe=E&p_fonds=6&p_nu_munide=844276, page consultée le 25 avril 2014.

22. Walter Curtin, *Roxolana Roslak in rehearsal at Toronto's Massey Hall, for a performance of Leonard Bernstein's Symphony No. 3 Kaddish, in 1973*, 1973.
Photographie gélatine argentique, dimensions matérielles inconnues, reproduction de 20 cm x 30 cm dans Walter Curtin, *Curtin Call – A Photographer's Candid View of 25 Years of Music in Canada*, Toronto : Exile Editions Limited, 1994, 134 pages, p. 68.

23. Sam Tata, *Gilles Vigneault, Montreal*, 1972.
Photographie gélatine argentique, dimensions matérielles inconnues, reproduction de 18,8 cm x 12,6 cm dans Sam Tata, *A Certain Identity – 50 Portraits by Sam Tata*, Toronto : Deneau, 1983, 23 cm x 22,7 cm, 72 pages, 50 images, p. 31.

Introduction

Depuis l'apparition des biographies d'artistes à la Renaissance, les représentations écrites ou peintes des artistes sont à l'origine d'une codification où le corps est empreint d'une force à l'origine de son génie créatif. L'arrivée de la photographie change tout : si les représentations peintes ou écrites sont sujettes aux excès d'imagination des peintres ou auteurs, les portraits photographiques sont considérés comme « authentiques » dû au processus mécanique de l'appareil. Si bien que très rapidement l'image corporelle de l'artiste devient l'objet d'études morphologiques. Par exemple, le corps en mouvement de Jackson Pollock a fait l'objet de plusieurs photographies par Hans Namuth [fig. 1]. Dans cette série, intitulée « Jackson Pollock at Work » (1950), Namuth a capturé l'artiste peignant de manière énergétique une toile étendue sur le sol de son studio d'East Hampton. Dans l'article intitulé « Hans Namuth's Photographs of Jackson Pollock as Art Historical Documentation » (1979), Francis V. Connor explique qu'avant d'être des œuvres d'art, les photographies de Namuth sont les symboles de l'esthétique particulière de l'école américaine de l'Action Painting.¹ Ces images ne représentent donc pas seulement un homme agitant son pinceau dans une grange, mais elles capturent l'origine d'un mouvement qui aura transformé l'art américain.

Namuth s'est concentré sur l'artiste, sur son corps en état de création, sans toutefois s'étendre sur l'endroit de création. Si un espace est à même d'influencer une interprétation, un lieu peut-il avoir une incidence sur l'œuvre? Après son exposition solo intitulé « Artists Look Like This » présentée au musée des beaux-arts de Philadelphie en 1945, le photographe américain Arnold Newman (1918-2006) fut considéré comme un des pionniers du portrait environnemental. L'une de ses photographies couleur datant de 1956 présente un autre monstre sacré de l'art du XX^e siècle : Pablo Picasso [fig. 2]. L'artiste se présente dans son studio à Cannes, en simple chemise et culottes courtes assorties. Malgré ses babouches d'intérieur, ses pieds sont fermement plantés au sol et ses bras sont croisés devant son torse bombé. Cigare à la main, Picasso regarde fixement l'objectif avec un air de défi et de fierté. Le studio ressemble en fait à un salon issu du XVIII^e siècle, les hauts plafonds, les moulures aux murs et la marqueterie

¹ Francis V. O'Connor, « Hans Namuth's Photographs of Jackson Pollock as Art Historical Documentation » *Art Journal* 39, no. 1 (Automne 1979), pp. 48-49, 48.

au sol offrent contrastent avec l'accumulation d'œuvres d'art reflétant le style particulier de Picasso. L'espace est en fait encombré de toiles s'appuyant les unes sur les autres, d'assiettes et de vases de céramiques et de croquis. Contrairement au portrait de Pollock, Picasso n'est pas en train de peindre, il n'est pas présenté lors d'un moment de transcendance artistique, mais bien en train de confronter son public, prenant à témoin le nombre important de ses œuvres et médiums. Si Namuth a représenté l'artiste Pollock dans un état de « je crée », Newman a préféré la formule « j'ai créé » à un artiste dont la renommée n'est plus à faire ni à contester.

Jackson Pollock et Pablo Picasso ne sont que des exemples parmi d'autres personnalités dont les portraits ont été largement diffusés (Picasso, Andy Warhol, Marcel Duchamp, etc.). La multiplication de portraits au sein d'une communauté n'est pas un processus innocent. Un regroupement des figures culturelles importantes sous une même bannière, comme c'est le cas au Panthéon de Paris, peut forger un sentiment de fierté et d'appartenance servant à l'identification d'une identité nationale cohérente. Ainsi, l'entrée au Panthéon de Paris est une consécration ultime dédiée aux personnalités ayant marqué la culture et l'histoire françaises. L'accumulation et la collection de noms et de visages précis sont à la base d'un procédé utile pour identifier et baliser une certaine culture.

D'un point de vue historique, Montréal a connu différentes vagues de colonisation. En effet, au cours du XVIII^e siècle, le Québec a vécu le passage d'un régime colonial français à un régime tout aussi colonial britannique. La Confédération de 1867 devait mettre une fin à cette situation en célébrant l'union du Canada français au Canada anglais.² Malgré cet acte, et comme l'explique l'historienne Sherry Simon dans l'ouvrage *Traverser Montréal* (2008), l'ambiance coloniale persiste, particulièrement du côté francophone et sur le territoire montréalais. Cette situation particulière alimente un sentiment d'inégalité culturelle et économique, et ce, jusqu'à tard dans les années 1980.³

Depuis les années 1980, beaucoup d'eau a coulé sous les ponts et Montréal s'est peuplée par différentes vagues d'immigrations n'ayant de prime abord rien n'à voir avec la France ou la

² Sherry Simon, *Traverser Montréal – Une histoire culturelle par la traduction* (Montréal : Fides, 2008), 47.

³ Simon, *Traverser Montréal*, 47.

Grande-Bretagne. Si bien que l'idéologie nationale, se nourrissant d'une tension entre Français et Anglais, ne correspond plus du tout au quotidien de la métropole. « Ni les positions des nationalistes francophones, ni l'opposition des anglophones, ne reflétaient la vie quotidienne de Montréal » commente Sherry Simon.⁴ Les communautés culturelles se diversifient et ne se classent plus dans les catégories historiques « françaises » ou « anglaises ». Si la métropole n'est plus aussi franchement divisée entre anglais et français, quel est le visage de Montréal? Si l'on garde en tête l'exemple de Jackson Pollock cité plus haut, est-il possible de créer un sentiment d'appartenance en se basant sur les personnalités qui forment la culture montréalaise? Si une telle entreprise est considérée, quels seraient les moyens entrepris pour signifier à un large groupe de la population le caractère artistique de chacune de ces personnalités?

Ces questions seront explorées au moyen d'une analyse comparative entre deux séries photographiques. Au tournant des années 1970-80, Sam Tata (1911-2005), né à Shanghai (Chine) de parents indiens, et Gabor Szilasi, né en 1928 à Budapest (Hongrie), ont chacun produit une série de portraits, la plupart étant de personnalités de la scène culturelle montréalaise.⁵ Il s'agit respectivement de l'ouvrage intitulé *A Certain Identity – 50 Portraits by Sam Tata*, publié en 1983, et d'une série nommée *Portraits/Intérieurs*, montée pour la première fois au musée d'art contemporain de Montréal en 1979, dans le cadre d'une rétrospective intitulée « Gabor Szilasi : photographies récentes. »⁶

Dans le contexte politique québécois, idéologiquement divisé entre deux cultures, mais plutôt formé de cultures hybrides polyglottes,⁷ ces séries réalisées par des photographes ayant immigré au pays permettent un regard moins influencé par un historique personnel canadien-anglais ou canadien-français : les deux photographes ont circulé dans un milieu artistique où le bilinguisme, sinon le multilinguisme semblent être de mise. Sans avoir la prétention encyclopédique d'un August Sanders (1876-1964), ce photographe allemand ayant dédié plus de quarante années de sa vie à prendre des clichés de la population allemande au début du XX^e

⁴ Simon, *Traverser Montréal*, 28.

⁵ Sam Tata, *A Certain Identity : 50 Portraits by Sam Tata* (Toronto : Deneau Publishers, 1983).

⁶ Gabor Szilasi, entrevue menée par Adeline Paradis-Hautcoeur (étudiante à la maîtrise en histoire de l'art, Université Concordia), 5 mars 2014, Montréal.

⁷ Simon, *Traverser Montréal*, 29.

siècle,⁸ ces images sont la représentation des acteurs culturels à un moment et un lieu précis. Toutefois, afin que les rôles de leurs sujets soient reconnaissables pour le plus grand auditoire possible, il est primordial que ces photographes aient suivi certains codes visuels de représentation. L'espace environnant et la pose de leur sujet deviennent donc matière à connotation, mais comment?

Ainsi, ce mémoire se compose d'une analyse comparative entre ces deux séries pour déterminer par quelles stratégies les photographes ont employé l'espace afin de représenter la personnalité artistique de leur sujet. L'hypothèse suivante est formulée d'emblée : l'utilisation de l'espace se fait différemment chez les deux photographes, si bien que leurs rapports aux canons et au mythe de l'artiste divergent.

Dans l'introduction de l'ouvrage *Legends, Myths and Magic in the Image of the Artist – A Historical Experiment* (1934), l'historien d'art Ernst Kris et le psychologue Otto Kurz font référence au mythe de l'artiste par « the riddle of the artist »⁹, c'est-à-dire le mystère, l'énigme et la magie émanant de l'artiste. Contrairement au commun des mortels, un être artistique a la capacité exceptionnelle, que certains comprennent comme le « talent », de produire des œuvres d'art qui « plaisent » à une majorité. L'origine de ce talent est mystérieuse. Provient-il d'une plus grande sensibilité? D'une sensibilité à quoi, à qui? Est-ce le résultat d'une plus forte connexion à la nature? Si ce n'est à Dieu, l'inspiration artistique serait le produit de quelque chose de plus « grand », quelque chose qui dépasse la simple nature humaine. Cette capacité extraordinaire partagée par peu ferait des artistes des êtres géniaux, mais souvent incompris et marginaux. Issus d'une longue succession de personnages les plus marquants de l'histoire des arts, de Michel-Ange à Andy Warhol, en passant par Léonard Da Vinci, Mozart et Van Gogh, ces stéréotypes entourent la figure de l'artiste. Intrigués, Kris et Kurz qui ont voulu trouver les origines de ces

⁸ À l'aide de portraits photographiques, August Sanders souhaitait créer une archive de la population allemande de la République de Weimar. À l'origine, plus de cinq cents portraits auraient été divisés selon certaines catégories d'occupations et auraient été publiés sous le titre *Menschen des 20. Jahrhunderts (Les hommes du XXe siècle)*. Finalement, en préparation à cette grande entreprise, Sanders publie en 1929 soixante de ces portraits sous le titre *Antlitz der Zeit (Le visage de ce temps)*, qui devint un incontournable de la photographie à caractère sociologique. Finalement, *Menschen des 20. Jahrhunderts* fut publié en 1981 à titre posthume et ne représente qu'un fragment des négatifs de Sanders. (Claudia Bohn-Spector, « Introduction », *August Sander: Photographs from the J. Paul Getty Museum*, Los Angeles : J. Paul Getty Publications, 2000, 143 pages.)

⁹ Ernst Kris et Otto Kruz, *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist* (New Haven ; Londres : Yale University Press), 1.

stéréotypes en se basant sur les légendes écrites, les anecdotes, retrouvées dans les biographies d'artistes, plus particulièrement de l'Antiquité à la Renaissance. Contrairement à la méthode employée par Kris et Kurz, le présent mémoire s'appuie sur des documents visuels, c'est-à-dire sur des photographies d'artistes. Ces images seront considérées individuellement, comme un objet singulier de la culture visuelle, ainsi que comme étant un élément faisant partie d'une série complète, dans le cas présent soit de *Portraits/Intérieurs* de Szilasi ou bien d'*A Certain Identity : Fifty Portraits by Sam Tata* de Tata.

Toutefois, quels sont les domaines de « l'art »? La classification et la définition des arts et de l'esthétisme furent les objets de recherches de plusieurs philosophes. Au XIX^e siècle, le philosophe allemand Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) a classé les formes d'arts d'après deux pôles : l'expressivité et la matérialité. Allant du plus matériel au plus expressif, l'architecture tient la première place, la sculpture suit, viennent la peinture, la musique et la poésie détient finalement la 5^e place.¹⁰ En 1969, dans l'ouvrage intitulé *La Correspondance des arts, Éléments d'esthétique comparée*, le philosophe français et spécialiste de l'esthétique Étienne Souriau divise les formes d'arts en sept catégories et chacune de ces classes peut produire une forme d'art sur deux niveaux, soit présentatif ou représentatif. Ainsi, la sculpture s'allie à l'architecture, le dessin à l'arabesque, la peinture figurative à la peinture abstraite, la musique dramatique à la musique pure, le pantomime à la danse, la littérature à la poésie, et enfin le cinéma et la photographie s'allient à l'éclairage de projection lumineuse.¹¹ La place dans le classement que détient chacune des formes artistiques a ici peu d'importance, la précédente énumération illustre plutôt que le terme « artiste » est compris dans un sens très large et réfère à toute personne qui évolue dans le milieu des arts, que ce soit le théâtre, le cinéma, la photographie, la peinture, la sculpture, la musique, l'architecture, la danse ou la littérature.

Dans *Symbol, Sight and Society : An Inquiry into the Social Conditioning of Art* (1977), l'auteure Jennifer Todd affirme que les normes visuelles sont sociologiquement et

¹⁰ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique* (Paris : Le livre de Poche, collection Les classiques de la philosophie, 1997), 19-22.

¹¹ Étienne Souriau, *La Correspondance des arts, Éléments d'esthétique comparée* (Paris : Flammarion, 1969).

historiquement constituées.¹² Ainsi, pour comprendre la signification d'une image, il est primordial d'examiner le contexte social dans lequel elle a été produite et les institutions sociales qui conditionnent la production d'une telle image.¹³ La présente recherche s'inspire de cette idée et consiste en quatre principaux chapitres formulés sur la base de sources primaires, telles que les photographies d'origine et une entrevue avec Gabor Szilasi, ainsi que des sources secondaires, incluant des articles et des concepts théoriques. La première section comprend une description et une contextualisation des deux séries. Le second chapitre traite de la question du portrait photographique et inclut les enjeux du portrait en tant que tel, de l'autofiction et l'influence du mythe de l'artiste sur le sujet. Le troisième volet discute du portrait comme d'une mise en scène théâtrale et traite donc des divers rapports qu'entretient l'individu avec son environnement, de même que le spectateur avec le portrait et le style de vie où le geste anodin passe pour une performance artistique. La quatrième partie se concentre sur les aspects sémiologiques, c'est-à-dire sur les différents moyens de connotation de l'image qui peuvent produire une narrativité menant à une forme de construction d'une figure mythique, lorsque le simple nom inspire une idée plus grande que la nature humaine de l'individu. La grande quantité d'images produites par Szilasi et Tata au cours de leur carrière respective au Canada leur a procuré une certaine renommée au pays. Les deux étaient des photographes professionnels ayant beaucoup d'expérience. Ils étaient au fait de la scène artistique montréalaise et de l'histoire de l'art. Ainsi, il est fort probable qu'aucun de leurs portraits d'artistes inclus dans leur série n'ait été « croqué sur le vif » de manière tout à fait innocente : ils ont tous été minutieusement sélectionnés et alimentent tous l'aura artistique du sujet.

¹² Jennifer Todd, *Symbol, Sight and Society: An Inquiry into the Social Conditioning of Art* (Boston: Boston University Graduate School, 1977) 247.

¹³ Todd, *Symbol, Sight and Society: An Inquiry into the Social Conditioning of Art*, 247.

Chapitre 1 : Contextualisation des séries

1.1 A Certain Identity – 50 Portraits by Sam Tata (1983)

En 1911, au moment où la Chine se développe comme une nation moderne, Sam Tata naît à Shanghai au sein d'une famille indienne à la tête d'une importante entreprise textile.¹⁴ Profitant d'une situation familiale enviable, Sam Tata passe une enfance paisible et obtient une bonne éducation, même s'il ne démontre aucun intérêt à prendre les rênes de l'entreprise familiale. Durant les premières décennies du XX^e siècle, la Chine vit une situation politique difficile. En 1937, au moment où les Japonais envahissent la Chine, Sam Tata découvre le photojournalisme en même temps que la photographie via le Camera Club de Shanghai.¹⁵ Cette introduction à la photographie au sein d'une métropole aussi importante que Shanghai aurait possiblement donné à Tata un certain goût pour la photographie vernaculaire. En effet, dans l'ouvrage intitulé *Visualising China, 1845-1965 - Moving and Still images in Historical Narratives* (2013), le professeur d'histoire contemporaine Christian Henriot décrit les rues de Shanghaï pré-révolutionnaire comme étant un « vascular network of imagination. »¹⁶ Étant donné les conditions d'habitation difficiles, le journalier n'avait d'autres choix que de vivre et de travailler dans les rues durant la journée. Ainsi, les rues de la cité étaient au cœur de la vie économique et sociale de la population de la métropole chinoise. La rue devenait l'extension du foyer ainsi que le lieu de travail. Cette effervescence d'activités alimentait l'intérêt des photographes à capturer sur film toutes les curiosités de la rue.¹⁷ Tant et si bien que les photographies des rues de Shanghai ont formé un genre à part.¹⁸ Durant ces premières années de photographie amateur, Tata se distingue déjà par sa facilité à composer avec le corps humain en explorant le photojournalisme, le pictorialisme ainsi que le portrait plus académique.

¹⁴ Pierre Dessureault, *L'époque Tata* (Ottawa : Musée canadien de la photographie contemporaine, 1988), 6-7.

¹⁵ Dessureault, *L'époque Tata*, 8.

¹⁶ Christian Henriot, « Street Culture, Visual Fragments and Everyday Life: Narrating Peddlers in Shanghai Modern, » *Visualising China, 1845-1965 - Moving and Still Images in Historical Narratives* (Leiden, Boston: Brill, 2013), 112.

¹⁷ Henriot, « Street Culture, Visual Fragments and Everyday Life: Narrating Peddlers in Shanghai Modern, » 120.

¹⁸ Henriot, « Street Culture, Visual Fragments and Everyday Life: Narrating Peddlers in Shanghai Modern, » 120.

En 1946, Tata emménage en Inde où il se taille une place sur la scène locale du pictorialisme et du portrait « de salon ». ¹⁹ En 1947, le photographe présente une exposition principalement composée de portraits de personnages influents indiens, autant des artistes que des notables. Dans une entrevue réalisée en 1979, Tata décrit ses portraits exposés comme étant « very academic [with] the dark background, [and] the 45° Rembrandt lighting » et il affirme plus loin que « [with] all these preconceived norms, they were very artificial ». ²⁰

Cette même année, au moment où le pays déclare son indépendance de l'Empire britannique, Tata fait la connaissance du photographe français Henri Cartier-Bresson (1908-2004), envoyé par le magazine *Life* afin de photographier Gandhi au sommet de sa popularité et la nouvelle nation indienne. ²¹ Cartier-Bresson est reconnu pour son ouvrage intitulé *Images à la sauvette* (1952), dans lequel le photographe explique sa conception d'une photographie. Selon lui, une photographie doit être composée comme un instantané : en une fraction de seconde, le spectateur doit simultanément reconnaître la signification de l'évènement ainsi que la configuration précise des éléments qui donnent toute son importance à l'action, la photographie doit capturer cet « instant décisif ». ²² De cette rencontre, Tata retient un intérêt marqué pour cette nouvelle conception de la photographie et délaisse le minutieux pictorialisme pour retrouver le style du photojournalisme qui avait marqué ses premières explorations photographiques. ²³

De plus, dans la composition d'une image se voulant être « l'instant décisif », tous les éléments compris dans le cadre, incluant l'arrière-plan, prennent une importance capitale, ce pour quoi Cartier-Bresson conseille à Tata de toujours inclure l'environnement dans ses portraits. ²⁴ En effet, au cours de cette même entrevue réalisée en 1979, Tata affirme qu'à partir de sa rencontre avec Cartier-Bresson, son attitude concernant le portrait s'est radicalement distancée de ses précédents portraits de « salon ». ²⁵ Selon lui, puisqu'il ne connaissait que très

¹⁹ Sam Tata, entrevue menée par Katherine Tweedie, 9 février 1979, fonds Katherine Tweedie, Collections des archives de l'Université Concordia, Montréal, retranscription TATA (India-2), 3.

²⁰ Sam Tata, entrevue menée par Katherine Tweedie, 9 février 1979, fonds Katherine Tweedie, Collections des archives de l'Université Concordia, Montréal, retranscription TATA (India-2), 2.

²¹ Dessureault, *L'époque Tata*, 10.

²² Henri Cartier-Bresson, *The Decisive Moment* (New York: Simon & Schuster, 1952), 42.

²³ Dessureault, *L'époque Tata*, 11.

²⁴ John K. Grande, « Sam Tata : pour réussir un portrait, » *Vie des Arts* 41, no. 168 (1997) : 26.

²⁵ Sam Tata, entrevue menée par Katherine Tweedie, 9 février 1979, fonds Katherine Tweedie, Collections des archives de l'Université Concordia, Montréal, retranscription TATA (India-2), 4.

rarement ses sujets, l'inclusion de l'environnement dans les portraits permet de donner une description plus juste de l'individu.²⁶

Néanmoins, son désintéret pour le portrait traditionnel et son tâtonnement vers un style de portrait satisfaisant a gagné l'intérêt de plusieurs comités de rédaction de magazines qui lui ont confié plusieurs commissions de photoreportages. Cette nouvelle catégorie d'employeur offrait le précieux avantage de n'avoir qu'à plaire à l'éditeur et de ne plus devoir se plier à l'orgueil du sujet photographié et devant l'opinion émise par l'entourage immédiat de celui-ci.²⁷ Enfin, après quelques photoreportages publiés dans différents magazines indiens, Tata considère son exploration de l'Inde terminée et retourne à Shanghai au début de 1949.²⁸

Par contre, la censure qu'exerce le Parti communiste chinois est importante, même sur le travail du photographe. Conséquemment, après quelques années à photographier les répercussions des remous politiques visibles dans les rues et sur les citoyens chinois, Sam Tata et sa femme décident de suivre les conseils d'amis européens installés à Montréal depuis la Deuxième Guerre mondiale. Ils font finalement le grand saut en 1956.²⁹ Sam Tata est alors âgé de 45 ans. Rapidement après son arrivée à Montréal, il est engagé à l'Office national du film (ONF), où il participe à plusieurs reportages sur la « réalité canadienne », une spécialité de l'ONF à l'époque.³⁰ Il travaille aussi pour différents magazines tels que *The Montrealer*, *Time*, *Maclean's*, *Perspectives* et *Weekend Magazine*.³¹ À Montréal, autant Tata photographie les représentations des différentes cultures présentes au sein de la métropole dans le cadre de reportages, autant il capte des images de nombreux événements culturels, comme la visite de la Reine en 1959 ou les festivités entourant la célébration nationale de la Saint-Jean-Baptiste, auxquelles il assiste en tant que simple badaud.³² Selon Pierre Dessureault, commissaire de l'exposition *L'époque Tata* (1988), le photographe ne fait pas la différence entre les clichés pris

²⁶ Sam Tata, entrevue menée par Katherine Tweedie, 9 février 1979, fonds Katherine Tweedie, Collections des archives de l'Université Concordia, Montréal, retranscription TATA (India-2), 7.

²⁷ Sam Tata, entrevue menée par Katherine Tweedie, 9 février 1979, fonds Katherine Tweedie, Collections des archives de l'Université Concordia, Montréal, retranscription TATA (India-2), 5.

²⁸ Dessureault, *L'époque Tata*, 14.

²⁹ Dessureault, *L'époque Tata*, 14.

³⁰ Dessureault, *L'époque Tata*, 14.

³¹ Dessureault, *L'époque Tata*, 14-15.

³² Dessureault, *L'époque Tata*, 15.

lors d'un reportage ou pour son simple plaisir : les deux types se retrouvent également dans les expositions qui lui sont dédiées.³³ En fait, toujours selon Dessureault, son intérêt prononcé pour les relations sociales se retrouve dans toutes ces photographies, qu'elles soient commandées ou non.³⁴

À travers sa carrière, Tata a tenu le portrait en prédilection. Cette préférence s'explique puisque lors d'une séance, le photographe est à même de contrôler l'environnement et son sujet.³⁵ Étant donné le talent remarqué du photographe dans l'art du portrait, le magazine *Time* lui confie la première occasion de produire une série uniquement constituée de portraits.³⁶ Cette première série marque le début d'une tendance et s'intitule « Une certaine identité : portraits 1956-1968 ». Ainsi, soixante et onze portraits sont réunis autour d'une citation d'Henri Cartier-Bresson :

[...] deux reflets se rencontrent, une certaine parenté se dessine entre tous les portraits d'un même photographe, car cette compréhension des gens est liée à la structure psychologique du photographe lui-même. L'harmonie se retrouve en cherchant l'équilibre à travers l'asymétrie du tout visage, ce qui fait éviter la suavité ou le grotesque.³⁷

Cette certaine identité, ou « certaine parenté », serait en fait celle du photographe, reconnaissable par le style particulier de celui-ci présent dans tous les clichés.³⁸ Que le photographe le veuille ou non, sa propre personnalité sera trahie son le style personnel dont le cliché sera attribuable.

En se basant sur les principes d'une photographie intuitive, c'est-à-dire selon les principes de « voir et sentir », « mettre les gens à l'aise », « ne pas s'agiter autour du sujet » et « une rencontre amicale », Tata choisit les sujets auxquels il porte une admiration, souvent des artistes de tout genre,³⁹ que ce soit des musiciens, des compositeurs, des artistes peintres, des sculpteurs, des écrivains, des réalisateurs, etc. Il introduit la séance en discutant avec son sujet,

³³ Dessureault, *L'époque Tata*, 14.

³⁴ Dessureault, *L'époque Tata*, 14.

³⁵ Sam Tata, entrevue menée par Katherine Tweedie, 9 février 1979, fonds Katherine Tweedie, Collections des archives de l'Université Concordia, Montréal, retranscription TATA (India-2), 10.

³⁶ Dessureault, *L'époque Tata*, 16.

³⁷ Dessureault, *L'époque Tata*, 16.

³⁸ Geoffrey James, « Sam Tata : l'artiste vu par l'artiste, » *Vie des Arts* 17, no. 70 (1973) : 45.

³⁹ Dessureault, *L'époque Tata*, 16.

de tout et de rien, afin de le rendre à l'aise.⁴⁰ En 1983, l'idée est reprise et le livre *A Certain Identity : 50 Portraits by Sam Tata* est publié, cette fois avec cinquante portraits noir et blanc de personnalités culturelles [fig. 3]. Des noms tels que Leonard Cohen, Gilles Vigneault, Alice Munro et Claude Jutra s'y retrouvent.⁴¹ Sur un total de cinquante portraits individuels, onze sont des femmes. Les choix liés à la production des photographies laissent une grande place aux détails; la lumière et l'objectif sont concentrés sur la pose, le visage et le regard du sujet, aucun flou artistique ne vient brouiller la lecture de l'image.

1.2 Portraits/Intérieurs par Gabor Szilasi (1979)

Gabor Szilasi est né en 1928 à Budapest (Hongrie), dans une famille bourgeoise juive. Malheureusement, le pays est bientôt bouleversé par les changements politiques amenés par la Deuxième Guerre mondiale. Au cours des années 1930, la Hongrie bénéficie d'échanges commerciaux avec l'Allemagne nazie et l'Italie fasciste. Après des pressions de la part de l'Allemagne, la Hongrie rejoint finalement les pays de l'Axe Rome-Berlin-Tokyo en 1940. Dès 1938, le gouvernement hongrois s'inspire des mesures nazies et passe une série de lois antijuives limitant les accès et les droits, dont le droit de vote, des juifs dans certains lieux et entreprises. Ces mesures déterminaient entre autres qu'une personne ayant deux, trois ou quatre grands-parents juifs était conséquemment aussi juive et interdisait les mariages et les relations sexuelles entre juifs et non-juifs.⁴² Or, tout en continuant les batailles avec le front russe, le gouvernement hongrois négocie un traité de paix avec les États-Unis et la Grande-Bretagne. Hitler découvre cette trahison en 1944 et envahit rapidement le territoire. Rapidement, les juifs des provinces hongroises et des banlieues de Budapest sont déportés vers des camps d'extermination, si bien qu'à la fin de juillet 1944, les juifs restés à Budapest sont les seuls restants au pays.⁴³ De novembre de la même année à la libération de la ville par les communistes en mars 1945, un ghetto juif est instauré dans l'enceinte de Budapest.⁴⁴ La population du ghetto est drastiquement diminuée par les maladies faisant rage dans l'enceinte, par les fréquentes

⁴⁰ Grande, « Sam Tata : pour réussir un portrait, » 29.

⁴¹ Les listes des portraits présents dans *A Certain Identity* et de *Portraits/Intérieurs* se trouvent en annexe.

⁴² United States Holocaust Memorial Museum, « Holocaust Encyclopedia - Budapest », [en ligne], <http://www.ushmm.org/wlc/en/article.php?ModuleId=10005264>, page consultée le 26 mai 2014.

⁴³ United States Holocaust Memorial Museum, « Holocaust Encyclopedia - Budapest ».

⁴⁴ United States Holocaust Memorial Museum, « Holocaust Encyclopedia - Budapest ».

déportations vers les camps de la mort nazis et par les rafles des autorités hongroises. Des 200 000 juifs vivant à Budapest avant la Deuxième Guerre mondiale, 100 000 ont survécu jusqu'à la libération de 1945.⁴⁵ La famille de Szilasi a été grandement touchée par l'Holocauste : sa mère est décédée après sa déportation dans un camp de concentration et sa jeune sœur Andrea ainsi que son frère János sont tous les deux morts de maladies en 1943 et 1945.⁴⁶

Après la guerre, la Hongrie est gouvernée par le régime communiste. De 1946 à 1948, Szilasi étudie la médecine. Après une tentative ratée de fuir vers la Tchécoslovaquie, il est emprisonné pour cinq mois en Hongrie. De retour à Budapest en 1950, il devient ouvrier pour la construction du métro de la capitale de 1952 à 1956. C'est à cette époque qu'il se procure son premier appareil photographique, une imitation russe du Leica. À la fin de 1956, son père et lui réussissent à quitter Budapest pour Vienne où ils font les démarches nécessaires pour immigrer au Canada ou en Suède. La réponse canadienne arrive première et elle est positive.⁴⁷

Après avoir passé quelque temps à Halifax et Québec, ils emménagent à Montréal au mois de janvier 1959.⁴⁸ De 1959 à 1971, Szilasi travaille pour le service de cinéphoto du Québec qui deviendra l'Office du film du Québec (OFQ), d'abord comme technicien de chambre noire puis comme photographe. En 1961, Szilasi rencontre Sam Tata avec qui il collabore sur certains projets.⁴⁹ C'est à cette même époque que le photographe commence à réaliser des portraits d'artistes et de leurs œuvres. Si ces épreuves ont d'abord été exécutées en vue de répondre à des commandes, un intérêt personnel s'est développé puisque ce type de portraits a ensuite été inclus dans différents projets personnels. Les années 1970 furent marquées par un poste comme professeur de photographie au Cégep du Vieux-Montréal (1972-1980)⁵⁰ et par de nombreux voyages dans les régions rurales du Québec, où il explore les portraits produits dans les résidences privées de ses sujets.⁵¹ Il mentionne dans une entrevue donnée en 1971 :

⁴⁵ United States Holocaust Memorial Museum, « Holocaust Encyclopedia - Budapest ».

⁴⁶ Éric Clément, « Gabor Szilasi : la lentille vissée au cœur, » *La Presse* cahier Arts visuels (Montréal, 15 janvier 2011).

⁴⁷ Davis Harris, « Gabor Szilasi : une vie en images, » dans *Gabor Szilasi – L'éloquence du quotidien* (Ottawa ; Joliette : Musée canadien de la photographie ; Musée d'art de Joliette, 2009), 179.

⁴⁸ Harris, « Gabor Szilasi : une vie en images, » 180.

⁴⁹ Harris, « Gabor Szilasi : une vie en images, » 181.

⁵⁰ David Harris, « Gabor Szilasi : une vie en images, » 188.

⁵¹ Harris, « Gabor Szilasi : une vie en images, » 189.

« Alors, dans certains cas [pendant une séance de pose], les gens étaient déjà à l'endroit où je voulais les photographier; ou encore, je n'étais pas arrivé avec l'idée de les photographier, mais j'ai aimé la situation, tout était parfait, alors je leur ai demandé de rester là où ils étaient [...] ». ⁵²

C'est au cours de ces voyages qu'il étudie la relation entre un individu et son espace domestique en les photographiant séparément. ⁵³ Ses séjours le mènent dans Charlevoix, en Abitibi-Témiscamingue, en Beauce, au Saguenay-Lac-Saint-Jean et à Lotbinière où il expérimente les intérieurs en couleurs pour la première fois. ⁵⁴ Or, travaillant habituellement qu'avec le noir et blanc, il déclare dans une entrevue réalisée en 1979 qu'il est en fait peu satisfait de ses premières expérimentations de l'espace en couleur qu'il décrit alors comme « kitsch ». ⁵⁵ En 1977, il continue son exploration et entame la série *Portraits/Intérieurs* avec des sujets montréalais. Il complète la série en 1979 et l'expose à la fin de la même année au Musée d'art contemporain de Montréal. ⁵⁶

Portraits/Intérieurs se compose de 20 portraits d'amis et de connaissances de Szilasi, dont la plupart ont une relation avec le milieu artistique, que ce soit en tant que photographe, peintre, poète ou dessinateur. ⁵⁷ Il y a 11 portraits d'hommes seuls [fig. 4] ⁵⁸, quatre de femmes seules [fig. 5] ⁵⁹ et cinq de ces diptyques représentent des couples [fig. 6] ⁶⁰, pour un total de neuf femmes et de 16 hommes. Aussi réalisés dans des espaces personnels, soit résidence ou studio, les portraits de la série *Portraits/Intérieurs* sont montés en diptyques. Alors que l'image de gauche montre le sujet frontalement en noir et blanc, la photographie de droite présente le même endroit que l'image de gauche, mais cette fois en couleur et vide d'individu.

⁵² « Interview Gabor Szilasi », *Magazine Ovo*, no 4 (septembre 1971), p. 6-11, cité dans Davis Harris, « Gabor Szilasi : une vie en images, » 187.

⁵³ Harris, «Gabor Szilasi : une vie en images, » 192.

⁵⁴ Harris, «Gabor Szilasi : une vie en images, » 192.

⁵⁵ Gabor Szilasi, entrevue menée par Katherine Tweedie, 19 janvier 1979, fonds Katherine Tweedie, archives de l'Université Concordia, retranscription de la cassette 1, côté 2, p. 2.

⁵⁶ Harris, «Gabor Szilasi : une vie en images, » 194.

⁵⁷ Sandra Grant Marchand, *Gabor Szilasi : Photographies récentes* (Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1980), [n.p.].

⁵⁸ La figure 5 donne en exemple le portrait du photographe canadien d'origine ukrainienne John Max (1936-2011).

⁵⁹ La figure 6 donne en exemple le portrait de Cheryl Fleming, à l'époque une voisine de Gabor Szilasi.

⁶⁰ La figure 7 donne en exemple le portrait du couple Clara et Ludwig Flancer. Flancer (1902-1980) était un artiste peintre montréalais.

Le titre de la série de Szilasi, *Portraits/Intérieurs*, révèle l'une des composantes primordiales de la démarche de ces photographes, c'est-à-dire la relation entre l'artiste et l'espace. En effet, étant donné l'importance accordée aux espaces privés, les photographies de Sam Tata et Gabor Szilasi sont considérées comme étant des « portraits environnementaux ». Cette appellation est décrite par l'historien de l'art David Harris dans l'introduction du catalogue d'exposition *Gabor Szilasi – L'éloquence du quotidien* (2009) comme étant une image dans laquelle le décor est si étroitement lié au sujet du portrait que certains traits de son caractère peuvent en être facilement déduits.⁶¹ En s'invitant dans les demeures privées, Tata et Szilasi ont créé des portraits environnementaux de manière consensuelle : le sujet a reçu le photographe dans sa résidence et accepté que son portrait soit réalisé.

1.3 La question photographique

Avant toute chose, quelques considérations sur la photographie peuvent s'avérer utiles pour cet exercice d'analyse. Lors de son invention, la photographie relevait du domaine scientifique. Son mécanisme de captation et l'image chimiquement développée en font un résultat du progrès de l'industrie. Puisque la science s'appuie sur des faits exacts, la combinaison de la mécanique et du chimique, de la technologie et de la science, assurait donc la véracité de l'objet capté. Or, il est maintenant convenu que la photographie reste toujours teintée d'une part de subjectivité puisqu'elle est créée par un être pensant. Celui-ci est l'auteur d'une série de choix qui compose l'image finale. Enfin, la photographie est la preuve matérielle d'une rencontre entre un sujet et un objet.

Dans *La chambre claire* (1980), Roland Barthes décrit le procédé photographique sous le phénomène du « ça a été ».⁶² L'objet fut bel et bien là, mais la prise du cliché le coupe immédiatement du temps présent pour le faire aussitôt basculer dans le passé. Cet instant n'est déjà plus, mais il est conservé par l'image. Ça a donc été, mais ce n'est déjà plus. L'image de

⁶¹ David Harris, « Gabor Szilasi – Objectivité et sympathie, photos de la Hongrie et du Québec, » dans *Gabor Szilasi – L'éloquence du quotidien* (Ottawa ; Joliette : Musée canadien de la photographie; Musée d'art de Joliette, 2009), 29.

⁶² Roland Barthes, *La chambre claire : Note sur la photographie* (Paris : Cahiers du cinéma Gallimard Seuil, 1980), 120.

l'objet est saisi sur la pellicule et la photographie développée en conserve la trace.⁶³ Conséquemment, c'est parce que le « ça » a réellement existé qu'il fut un jour devant l'appareil et a pu être capté par le photographe. En outre, l'« a été » détient aussi sa part d'importance. L'accord au passé fait tout de suite intervenir une temporalité et donc un aspect mémoriel. Dès que l'instant photographique est passé, la photographie en conserve la trace. Dans le catalogue d'une exposition produite par l'Office national du film, Szilasi explique ses propres idées quant à son usage de la photographie :

« Tout est en changement perpétuel autour de nous : ce que ma caméra capte présentement fait déjà partie du passé. C'est pour cette raison qu'il m'importe de fixer par la photographie le monde tel qu'il m'apparaît maintenant. Ce n'est pas le passé ni le futur qui m'intéressent : c'est le présent. Par l'image photographique, je peux fixer d'une façon directe les signes du passé et/ou du futur tels qu'ils se manifestent dans le moment présent. Par la photographie, je tente de préserver non pas le patrimoine ancestral, mais la configuration visuelle de notre époque. »⁶⁴

La photographie opère une coupure dans le temps et crée donc un instant différé. L'immédiat n'est déjà plus, mais la pellicule en garde la mémoire. En s'insérant dans la culture visuelle, les photographies de Tata et de Szilasi deviennent les dépositaires de la mémoire collective de leur époque.

D'un autre point de vue, dans l'article *Note on the Index* (1977), Rosalind Krauss classe le processus photographique sous la catégorie de « l'index ».⁶⁵ En fait, Krauss s'inspire de la sémiologie, la science étudiant les signes, afin de définir ce qu'est l'index. En linguistique, le signe, soit le mot écrit ou parlé, réfère à un objet matériel du monde et s'imbrique dans un système de communication déterminé. En sémiologie visuelle, le signe se veut un symbole pour un objet physique déterminé selon le code de communication. À la différence du symbole, qui réfère à une entité matérielle, l'index prend en sens en marge de l'objet physique auquel il réfère. Krauss comprend l'index comme la trace ou la marque de l'objet physique qu'il symbolise. Des exemples d'index seraient les traces de pas, qui réfèrent à un pied sans être pourtant l'image d'un

⁶³ Barthes, *La chambre claire : Note sur la photographie*, 126.

⁶⁴ Office national du film – National Film Board, *Pierre Gaudard, Gabor Szilasi, David Heath* (Ottawa : NFB-ONF, 1977), dépliant d'exposition non paginé.

⁶⁵ Rosalind Krauss, « Notes on the Index: Seventies Art in America », dans *October* 3, Printemps (Cambridge: MIT Press, 1977), 70.

ped, ou bien un le moule résultant d'un moulage : l'objet est absent, mais sa trace est conservée.⁶⁶

Dans cet ordre d'idée, la photographie produit l'index puisqu'elle n'est que trace d'une présence maintenant absente. C'est-à-dire que chaque photographie est une preuve physique de l'existence de l'objet sans que celui-ci soit là. Par l'empreinte de la lumière réfléchi sur la pellicule, la photographie détient un lien physique entre le motif et la surface sensible de la pellicule. Il y a donc une continuité matérielle entre l'objet et son image. L'index devient alors une preuve de l'existence du motif. Ainsi, la photographie a la capacité de produire une image indicielle d'un objet, de rendre un indice visuel de la réalité matérielle d'un motif.⁶⁷

Les séries de Gabor Szilasi et Sam Tata peuvent donc être considérées comme le portrait d'une réalité culturelle, une partie de la scène artistique montréalaise. Tel qu'il a été mentionné plus haut, il est entendu par « scène artistique » l'ensemble des arts créatifs, que ce soit la littérature, la musique, le théâtre, la sculpture, la peinture, la performance, le cinéma, etc. Toutefois, étant donné la qualité indicielle de la photographie, cette démarche garde-t-elle son sens? De plus, ayant à l'esprit cette longue tradition de la représentation de la figure de l'artiste, ces portraits réussissent-ils à transposer sur film le caractère artistique de leur sujet? Si tel est le cas, comment l'espace fut-il utilisé afin d'insuffler une atmosphère de génie créatif dans les photographies?

⁶⁶ Rosalind Krauss, « Notes on the Index: Seventies Art in America, », dans *October* 3, Printemps (Cambridge: MIT Press, 1977), 70.

⁶⁷ Rosalind Krauss, « Notes on the Index: Seventies Art in America, », dans *October* 3, Printemps (Cambridge: MIT Press, 1977), 70.

Chapitre 2 : Le défi de la représentation

Les photographies qui composent les séries de Gabor Szilasi et de Sam Tata sont des images issues d'une rencontre entre un artiste et son modèle et d'une session en chambre noire. Si de nombreuses théories ont été élaborées autour de ce médium, il sera ici question du portrait photographique et de l'influence d'une telle rencontre sur le sujet. Au fil de cette séance, l'image du modèle sera capturée sur film, puis développée pour la postérité. Cette finalité crée une pression sur le sujet qui aura tendance à modifier son image, son apparence, afin de correspondre à ce qui est attendu de lui. Ces ajustements peuvent répondre à des conventions sociales. Inspirées des représentations d'artistes mythiques, ces conventions sont à la source de l'attitude attendue d'un artiste, celle qu'un individu doit adopter pour être reconnu comme tel.

2.1 Le portrait

Que ce soit lors de la prise de vue ou au moment de la manipulation en chambre noire, les deux photographes n'ont pas modifié les détails de leurs photographies par un quelconque effet stylistique, si bien que les sujets sont aisément identifiables. Pour plusieurs, le succès d'un portrait ne dépend pas seulement de la lisibilité de l'image, mais aussi de la ressemblance entre le sujet et l'image. Si la copie renvoie facilement à l'original, le portrait sera jugé réussi. Toutefois, un individu ne se résume pas seulement par son visage. Dans l'ouvrage intitulé *Portraiture* (1991), l'historien de l'art Richard Brilliant étudie la question du portrait d'un point de vue social. Selon lui, un portrait est en fait le résultat d'une rencontre entre trois entités : l'artiste (dans ce cas-ci le photographe), le sujet et le spectateur.⁶⁸ Pour Brilliant, si la question de ressemblance d'un portrait à son original est importante, elle n'est pourtant pas essentielle.⁶⁹ En effet, il affirme que la réception de l'image par le public est en réalité grandement influencée par la conception de l'individualité à une époque précise.⁷⁰ Dans cette perspective, que peut-on déduire des portraits de Tata et Szilasi?

D'abord, au contraire des images de Tata, les diptyques de Szilasi laissent voir l'environnement immédiat du sujet. Le photographe affirme d'ailleurs que les images colorées

⁶⁸ Richard Brilliant, *Portraiture* (Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1991), 24.

⁶⁹ Brilliant, *Portraiture*, 25.

⁷⁰ Brilliant, *Portraiture*, 14.

viennent compléter ce qui peut être perçu du sujet. Les objets colorés indiquent les penchants, les goûts et les intérêts des sujets,⁷¹ ce qui ne peut pas être nécessairement conclu des portraits de Tata. En 1973, Sam Tata réalise le portrait de Marie-Paul Archambault (1908-1987) [fig. 7], une styliste et couturière qui a fait sa renommée sur l'élégance de ses toilettes.⁷² Archambault tient une pose élégante et assurée, celle d'une véritable dame qui a fait sa marque dans le domaine de la mode. Toutefois, l'utilisation du noir et blanc et des forts contrastes préconisée par Tata laisse évidemment peu de place pour l'appréciation des agencements des couleurs, des motifs et des textures qui meublent certainement l'espace privé d'une femme ayant un œil pour les détails qu'amènent les accessoires et les tissus. Il est en ainsi dans le diptyque de Cheryl Fleming, réalisé par Szilasi en 1979 [fig. 5]. Alors que le portrait en noir et de blanc de Fleming donne l'image d'une femme au fait de la dernière tendance, elle a l'attitude d'une personnalité sage. Cependant, la juxtaposition du portrait à l'image en couleur du salon ayant une décoration éclatée (une fresque abstraite orne les murs et le tapis rose bonbon s'agence à la duchesse en velours) brise cette dernière idée d'une jeune femme tranquille.

Au moment de la réalisation de ces clichés, la présence d'une image de l'espace rendue le plus fidèlement possible importait à Szilasi. Le spectateur peut ainsi être à même de saisir la personnalité du sujet photographié. La combinaison visuelle du portrait de plain-pied à l'espace privé produirait un portrait « complet » de la personnalité : le spectateur a accès à l'image corporelle de l'artiste, ce à quoi il ressemble, ainsi qu'à une introduction aux goûts et aux intérêts du sujet, visibles par la présence d'objets-clefs dans le cadre de la photographie. Cette interprétation pourrait être aussi valide pour Tata. Toutefois, le choix de Szilasi de sciemment séparer le sujet de son espace privé (cette division est marquée par la matérialité de deux photographies, le changement de point de vue dans la même pièce ainsi que par l'utilisation du noir et blanc pour le portrait et d'un film couleur pour l'espace) dénote d'un autre intérêt. David Harris note que Szilasi serait en fait « fasciné par les transformations subtiles que la présence et l'absence des propriétaires opèrent dans la compréhension et l'interprétation d'un espace

⁷¹ Harris, « Gabor Szilasi – Objectivité et sympathie, photos de la Hongrie et du Québec, » 20.

⁷² Répertoire du patrimoine culturel du Québec, *Marie-Paule Archambault*, n.d., [en ligne], <http://www.patrimoine-culturel.gouv.qc.ca/rpcq/detail.do?methode=consulter&id=11961&type=pge#.U-tmKF5H32o>, page consultée le 3 août 2014.

domestique. »⁷³ La curiosité du photographe n'est donc pas seulement portée sur le portrait corporel de l'artiste, mais sur l'interprétation du spectateur de l'espace. Le diptyque prend la forme d'un jeu de déductions entre le photographe, le sujet et le spectateur. Par contre, les différents indices visuels présents dans l'espace domestique suffiront-ils à esquisser dans l'esprit du public une idée juste de la personnalité du sujet?

Un portrait environnemental comprend donc une indication claire et précise de l'espace. Dans la série *Portraits/Intérieurs*, la plupart des intérieurs demeurent simples, mais l'un des plus flamboyants se trouve à être celui d'Harry Barash, ami du photographe et propriétaire à l'époque d'un magasin d'antiquité [fig. 8]. Dans ce portrait, l'homme pose fièrement au milieu de son salon presque rococo. Sa pipe, son habit ainsi que les fauteuils stylisés semblent être à la source de cette complaisance. L'accumulation de détails permet de déduire, ou du moins deviner, que le sujet porte un intérêt particulier, méticuleux même, aux objets issus d'une autre époque. Sans cette dimension matérialiste qui rend compte d'un trait de personnalité du sujet, le photographe aurait pu concevoir son portrait comme incomplet. Ainsi, les sujets de Szilasi se définissent non seulement par une représentation visuelle de leur corps, mais aussi par les objets qui les entourent.

Dans cette optique, les portraits de Tata sont plus minimalistes : la seule capture du portrait semble suffire et une seconde image de l'intérieur serait donc inutile. Pour Tata, l'accent est mis sur la pose du sujet, au contraire des portraits de Szilasi où le modèle est représenté frontalement avec une expression neutre. Tata utilise le noir et blanc pour créer des contrastes qui accentuent la pose et l'expression du sujet. Si des objets sont inclus dans le cadre, ils sont en relation directe avec l'individu et agissent en tant qu'attributs indiquant l'occupation du modèle. Dans le portrait du musicien barbadien Trevor Payne (né en 1948)⁷⁴ [fig. 9], l'homme est nonchalamment appuyé contre le mur, le regard perdu devant lui et il semble fumer sa pipe au rythme de ses réflexions. Comme dans les portraits de Szilasi, des éléments laissent des indications sur la personnalité du sujet. L'artiste arbore des bijoux non traditionnels : un bracelet rigide au poignet droit, une bague imposante à l'auriculaire gauche et un collier avec un

⁷³ Harris, « Gabor Szilasi – Objectivité et sympathie, photos de la Hongrie et du Québec, » 21.

⁷⁴ Tata, *A Certain Identity-50 portraits by Sam Tata*, 71.

médaille reprenant une effigie tribale. Presque au centre de l'image, le pendentif est mis en évidence par le contraste de ses reflets métalliques sur le fond noir du chandail du musicien. L'intérêt de l'artiste pour les styles musicaux traditionnellement étrangers au Canada est aussi signifié par la kora, un instrument originaire de l'Afrique de l'Ouest. Suspendue au mur, elle encadre la tête du penseur.

C'est sur ce point que l'influence d'Henri Cartier-Bresson (1908-2004) se manifeste dans les portraits de Sam Tata. La notion de « l'instant décisif » veut qu'il y ait toujours un moment par lequel il est possible de déduire l'évènement précédent et suivant immédiatement cet instant. Selon ce photographe, le moment décisif ne se retrouve pas seulement lors d'une action, mais peut aussi se trouver aussi sur les visages.⁷⁵ Un adage populaire déclare que les yeux soient les fenêtres de l'âme. Ainsi, un portrait sera réussi si l'artiste a su capturer les traits du sujet au moment où ils offrent un aperçu du caractère intérieur, de la véritable identité du sujet. Tata a composé le portrait de Payne pour que l'instrument soit dans la même direction que la lumière, comme si la kora était la source lumineuse. Cette position judicieuse pourrait efficacement suggérer que la musique soit l'objet des pensées de l'artiste. En effet, en 1974, l'année même de la réalisation du portrait, Payne fonde « The Montreal Black Community Youth Choir », qui a depuis été reconnue comme l'une des principales entités ayant aidé au rayonnement du gospel au Canada.⁷⁶ Payne n'est pas représenté en train de jouer d'un instrument, qui serait la réalisation d'un produit « fini », d'une chanson dont la composition est complète, mais plutôt en pleine introspection où la musique prend pourtant toute la place. Ce portrait peut donc être interprété comme la représentation du processus artistique du musicien. Conséquemment, Tata semble signifier que les objets sont des indices permettant au spectateur de déchiffrer le processus artistique du sujet, qui est en fait loin d'être représenté de manière passive.

Si l'on reconsidère les diptyques de Szilasi, dans lesquelles l'interprétation de l'intérieur domestique serait modulée par la présence ou l'absence du sujet, l'espace coloré donne des indices sur la personnalité du sujet. Dans le portrait de Trevor Payne, Tata utilise une

⁷⁵ Henri Cartier-Bresson, « Untitled, » dans *The Education of a Photographer*, édité par Steven Heller et Charles Traub (New York: Allworth Press, 2006), 16.

⁷⁶ Montréal Jubilation Gospel Choir, *Prof. Trevor W. Payne, C.M.*, n.d., [en ligne], <http://jubilationchoir.com/fr/About-MJCC/prof-trevor-w-payne-cm.html>, page consultée le 6 mars 2014.

composition pour suggérer les pensées du sujet. Toutefois, la couleur elle-même produit un effet non négligeable : les photographies couleurs imitent la vision humaine. Le filtre de n'être qu'une « photographie » permet d'être oublié et le spectateur peut s'imprégner de l'image comme s'il l'avait vu de ses propres yeux. Puisque le cliché de l'intérieur est vide, il devient aisé pour le spectateur d'imaginer la photographie comme étant le point de vue, la reproduction du champ visuel, de l'artiste observant son propre salon. Le public se glisse donc dans la tête du sujet, ici l'artiste, et peut voir ce qui lui est habituellement caché.⁷⁷ Ainsi, la photographie d'un espace privé révélé au public donne un trait voyeuriste au spectateur qui se laisse prendre.

Cependant, il n'y a pas que les objets présents dans le cadre qui importent. Dans l'introduction de *A Certain Identity*, l'auteur Geoffrey James affirme que lors d'une prise de portrait, les sujets jouent à un jeu social. Ils ne présentent pas leur vrai tempérament, mais proposent une image d'eux-mêmes conçue d'après des conventions sociales.⁷⁸ La tâche du bon photographe serait donc de capturer un moment d'insouciance du sujet; la pose recherchée se défait alors pour laisser place à la véritable personnalité du sujet. Ainsi, un portrait réalisé de manière consensuelle est en fait une bataille entre l'insatiable quête du photographe pour capturer l'âme de son sujet et l'entêtement de ce dernier à exposer une image de lui-même composée selon des conventions normatives.

2.2 L'autofiction

Selon les historiens de l'art Olivier Asselin et Johanne Lamoureux, auteurs de l'article « Autofictions. Les identités électives » (2002), la construction de la personnalité, l'autofiction, n'est pas un phénomène rare dans le milieu de l'art. C'est à partir du XX^e siècle que le caractère particulier de certains artistes visuels entre en ligne de compte lors de l'évaluation de leur contribution artistique. Par exemple, Joseph Beuys ou Andy Warhol sont des cas de figure où leurs excentricités font partie intégrante de l'appréciation de leurs œuvres. Selon Asselin et Lamoureux, alors que les artistes qui forcent leur personnalité sont ceux dont le public fait le

⁷⁷ À fin d'exemple, cette possibilité de se glisser dans la tête d'une personnalité connue fut portée à l'écran par le réalisateur américain Spike Jonze pour le film *Being John Malkovich* (1999).

⁷⁸ Geoffrey James, « Introduction, » dans *A Certain Identity — 50 Portraits by Sam Tata* (Ottawa : Deneau Publishers, 1983), 7.

plus cas, l'autofiction et la construction de soi peuvent maintenant prétendre au rang de phénomène social.⁷⁹

En effet, les auteurs certifient que le concept d'identité aurait changé au cours du XX^e siècle, passant de l'idée d'une identité innée, définie, intouchable et où la distinction ne viendrait que par l'affirmation de soi, à une conception d'une identité malléable et modifiable au bon gré de l'individu.⁸⁰ Les caractéristiques qui forment l'identité relèvent maintenant des choix personnels. Ainsi, les individus seraient en constante transformation de soi. Or, la photographie a cette capacité d'indexation, de capturer le moment présent, et les photographies deviennent alors les preuves visuelles et matérielles de cette identité construite pour être mémorable sinon exceptionnelle. Les artistes photographiés par Tata et Szilasi participent fort probablement à ce même jeu social. Au moment de la prise du portrait, la pose, des vêtements et des objets présents dans le cadre de l'image font partie des choix sélectionnés afin de suggérer une personnalité distincte. Il serait ici impossible de savoir comment s'est déroulée la prise du portrait de Trevor Payne. Le musicien s'est-il lui-même mis sous la kora? Étant donné le talent auditif de Payne, la composition visuelle fut possiblement l'œuvre de Tata. Toutefois, Payne était-il en pleine réflexion durant toute la séance? Être perdu dans ses pensées durant toute la visite d'un photographe ne semble pas être une conduite très appropriée. Il est donc à considérer que Payne a composé sa pose, ou bien même que Tata l'ait dirigé, afin de créer un personnage pour le déclin de l'appareil photo.

Même si les poses des sujets de Szilasi semblent plus contrôlées par le photographe – ils adoptent souvent une posture neutre et frontale – leur attitude est tout de même très présente. Le portrait de Raymond Pharand [fig. 10], un collectionneur et propriétaire d'une boutique d'antiquités à Montréal,⁸¹ se présente de plain-pied, les bras croisés avec une cigarette à la main. En plus des jeans et des bottes de cuir, ses jambes légèrement fléchies et ses pieds écartés tranchent avec ses lunettes rondes, mais complètent son attitude de cowboy suffisant. Ses sourcils froncés et sa tête légèrement penchée vers l'avant, notable par la lumière sur le front,

⁷⁹ Olivier Asselin et Johanne Lamoureux, « Autofictions, Les identités électives, » *Parachute*, (janvier/mars 2002): 14.

⁸⁰ Asselin et Lamoureux, « Autofictions, Les identités électives, » 15-16.

⁸¹ Gabor Szilasi, entrevue menée par Adeline Paradis-Hautcoeur, 5 mars 2014, Montréal.

semblent mettre au défi son interlocuteur tout en se sachant victorieux. Cette certitude en ses capacités de gagner est d'ailleurs confirmée par le tapis fait de la peau d'un véritable zèbre.⁸² Si Pharand n'a jamais fait de safari, cette peau est habituellement le trophée et l'attribut du chasseur. Les zébrures de la fourrure orientent le regard vers le centre de l'image où une panoplie d'objets éclectiques est rassemblée autour de deux meubles bas. Les éléments sont dans une configuration qui évoque un autel d'église et ils convergent vers une peinture abstraite. Surplombant la structure, l'œuvre représente deux triangles orange ornés d'un petit cercle écarlate. La facture expressive de la toile fait en sorte que les points rouges semblent dégouliner et peuvent rappeler les blessures par balle de l'animal maintenant devenu un tapis de salon. Pharand n'était peut-être pas un habitué des safaris. Néanmoins, la composition de l'image laisse deviner un œil affuté et un intérêt particulier pour les objets hétéroclites, deux traits qui servent bien l'antiquaire accompli.

2.3 Le mythe de l'artiste

Depuis l'époque de la Renaissance, il est habituel que les auteurs de biographies d'artistes relient très étroitement la vie et l'œuvre de leur sujet.⁸³ Dans les biographies contemporaines, les photographies sont des éléments essentiels afin d'illustrer l'existence d'un artiste. Ainsi, ces liens entre l'œuvre et la vie qui étaient auparavant qu'écrits doivent maintenant être visuellement rendus. Bien sûr, les séries de Tata et de Szilasi ne sont pas des biographies d'artistes à proprement parler. Toutefois, sachant le photographe présent pour réaliser un portrait dont les multiples destinations restent inconnues (que ce soit dans un magazine, un livre, un musée, etc.), les artistes se composent une attitude qui doit être cohérente et conséquente à leur statut.

Non seulement cette transformation de la personnalité vise un archétype, mais cette aspiration à devenir un autre servira à positionner le sujet au même rang, sinon dans une lignée équivalente, que le modèle. La figure de l'artiste a été longtemps idéalisée, si bien qu'elle est au

⁸² La véracité du cuir fut confirmée par M. Szilasi lors de l'entrevue.

⁸³ Catherine M. Soussloff, *The Absolute Artist - The Historiography of a Concept* (Minneapolis ; Londres: University of Minnesota Press, 1997), 33.

cœur d'une mythologie.⁸⁴ Dans *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist – A Historical Experiment* (1934), Ernst Kris et Otto Kurz dénombrent les anecdotes répétées dans plusieurs biographies d'artistes. Ces anecdotes, de petites histoires qui semblent de prime abord anodines, servent en fait à prouver les facultés extraordinaires de l'artiste, et ce, souvent dès l'enfance.⁸⁵ La présence d'anecdotes démontre la personnalité hors du commun de l'individu et permet ainsi de le situer parmi la grande communauté des génies.⁸⁶ Selon Kris et Kruz, plus ces indices du génie artistique apparaissent tôt dans la vie de l'artiste, plus la production sera perçue comme étant innée à l'individu : ces œuvres ne sont pas la reproduction du monde extérieur, mais la représentation d'un monde intérieur.⁸⁷ Tata aurait représenté l'effervescence de l'esprit artistique par les objets disposés dans le cadre, alors que Szilasi permet au public d'avoir la même vision du monde, plus particulièrement de voir un espace privé à travers les yeux d'un artiste. Ainsi, non seulement l'image de l'artiste, mais aussi son esprit sont offerts au public à travers ses portraits. Toutefois, si une image vaut mille mots, les représentations visuelles d'un individu suffisent-elles à le positionner comme un artiste de génie?

L'historien Milton C. Nahm, auteur de l'ouvrage *Genius and Creativity – An Essay on the History of Ideas* (1965), décrit le génie artistique comme étant inné, qui ne pourrait donc pas provenir d'un enseignement,⁸⁸ et serait même libre de l'influence de Dieu.⁸⁹ Dans les personnifications de l'artiste de génie, les figures du névrotique, du solitaire et de l'incompris ne sont jamais bien loin, si bien que la ligne entre génie et folie est parfois mince.⁹⁰ En fait, selon Nahm, la différence se trouverait dans l'exécution : un véritable génie saura comment développer ses tourments intérieurs pour les rendre agréables au public et modifier ses sources afin qu'elles soient indétectables.⁹¹

⁸⁴ Soussloff, *The Absolute Artist - The Historiography of a Concept*, 5.

⁸⁵ Kris et Kruz, *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist*, 8.

⁸⁶ Kris et Kurz, *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist*, 7.

⁸⁷ Kris et Kurz, *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist*, 93.

⁸⁸ Milton C. Nahm, *Genius and Creativity - An Essay on the History of Ideas* (New York: Harper & Row, Publishers, Incorporated, 1965), 131.

⁸⁹ Nahm, *Genius and Creativity - An Essay on the History of Ideas*, 135.

⁹⁰ Nahm, *Genius and Creativity - An Essay on the History of Ideas*, 155.

⁹¹ Nahm, *Genius and Creativity - An Essay on the History of Ideas*, 155.

Une telle figure du génie artistique se retrouve dans le portrait de Claude Jutra (1930-1986) [fig. 11], réalisé par Tata en 1971,⁹² dans lequel le réalisateur est représenté assis seul au centre d'une pièce. Il a les genoux repliés contre lui-même, son regard semble perdu dans ses pensées et il tourne dos à la source de lumière venant de la fenêtre. Pour compléter la composition, une lampe en papier mâché pend juste au-dessus de la tête de l'artiste. Sam Tata a utilisé la lumière de la lampe et l'effet de contre-jour pour éclairer adroitement le visage de Jutra de telle sorte que le faciès devienne le point central de l'image vers lequel le regard du spectateur converge et demeure. Le portrait du réalisateur pourrait être interprété ainsi : même si l'artiste dénie le monde extérieur, ici représenté par la lumière de la fenêtre, son esprit est toujours l'objet d'illuminations dont il est lui-même la source. Si cette analyse peut paraître simpliste, le portrait de Claude Jutra reste un exemple illustrant la tendance romantique des images de Tata. Bien que Szilasi utilise aussi la lumière naturelle dans ses portraits, elle n'a pas joué dans la création d'effets aussi dramatiques.

Dans son ouvrage *The Absolute Artist – The Historiography of a Concept* (1997), l'historienne de l'art Catherine Soussloff s'inspire entre autres des conclusions amenées par Kris et Kurz dans *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist* (1934). Soussloff explique que l'analyse des biographies d'artistes, et la découverte de ces anecdotes répétées d'une vie à l'autre, rend en effet compte d'un processus d'héroïsation de la figure de l'artiste, ce qu'elle appelle la « dialectic of the hero artist ».⁹³ Elle affirme que les biographies, comme toutes les autres représentations visuelles ou littéraires, dissocient l'artiste de toute réalité culturelle puisque ces représentations aspirent à « héroïser » le sujet, à le rendre plus grand que nature.⁹⁴

Ainsi, non seulement les images de Tata montrent un artiste isolé et non influencé par une source extérieure, mais le traitement en noir et blanc avec de forts contrastes sépare le sujet d'une réalité matérielle. Au contraire de Szilasi, dont les objets colorés renvoient directement à une matérialité qui est potentiellement réellement expérimentée par le spectateur. Il est en effet tout à fait possible que certains spectateurs possédaient, ou possèdent, dans leur propre salon

⁹² Tata, *A Certain Identity – 50 portraits by Sam Tata*, 66.

⁹³ Allister Neher, review of *The Absolute Artist: The Historiography of a Concept*, by Catherine M. Soussloff, *RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review* 26, no. 1/2, Postures et impostures de l'artiste moderne / Myths of the Modern Artist: Exposing the Pose (1999) : 108.

⁹⁴ Soussloff, *The Absolute Artist - The Historiography of a Concept*, 13.

divers objets présents dans le cadre de la photographie. Un objet issu de leur quotidien ainsi présenté dans une image exposée renforce assurément le lien entre le public et les espaces colorés de Szilasi.

Par ailleurs, Soussloff affirme que les représentations d'artistes, spécialement les biographies, servent un projet politique.⁹⁵ Les images des photographes furent regroupées dans un ouvrage publié pour Sam Tata et lors d'une exposition dans le cas de Gabor Szilasi. Après avoir complété une recherche, il n'y a pas d'indices qui pourraient insinuer un quelconque message politique entourant ces deux séries. Toutefois, à la même époque que la production des séries, la scène politique québécoise était très animée. À la fin des années 1970, René Lévesque (1922-1987) était à la tête du Parti québécois et militait activement pour un référendum pour l'indépendance du Québec.⁹⁶ Peu avant le référendum, qui eut lieu en mai 1980, les débats divergeaient. Au Québec, surtout du côté francophone, les contestations se concentraient certainement autour du désir pour un état souverain, mais qui demeurerait économiquement associé au Canada, ou, minimalement, un retrait du gouvernement fédéral dans les enjeux provinciaux afin de mieux protéger la langue française.⁹⁷ À l'extérieur du Québec, les discussions visaient la négociation d'un tel accord économique avec la province séparatiste.⁹⁸ Finalement, les résultats du référendum déplurent aux souverainistes qui n'ont obtenu que 40 % des votes.⁹⁹ Ainsi, au moment de tensions politiques importantes sur le territoire de la province, les deux photographes n'ont pas hésité à faire cohabiter les deux mondes tels qu'ils étaient politiquement divisés à l'époque : des portraits d'artistes francophones sont juxtaposés à d'autres qui sont beaucoup plus reconnus par le public anglophone montréalais, tels qu'Alice Munro, Daryl Hine et Irving Layton.

⁹⁵ Soussloff, *The Absolute Artist - The Historiography of a Concept*, 16.

⁹⁶ Paul Terrien, *Les grands discours de l'histoire du Québec* (Québec : Les Presses de l'Université Laval, 2010), 336.

⁹⁷ Michael D. Ornstein et H. Michael Stevenson, « Elite and Public Opinion before the Quebec Referendum: A Commentary on the State in Canada, » *Canadian Journal of Political Science / Revue canadienne de science politique* 14, no. 4 (décembre 1981), 747.

⁹⁸ Ornstein et Stevenson, "Elite and Public Opinion before the Quebec Referendum: A Commentary on the State in Canada," 747

⁹⁹ Michael B. Stein, "Canadian Constitutional Reform, 1927-1982: A Comparative Case Analysis over Time," *Publius* 14, no. 1 (hiver, 1984), 125.

Si l'intention des photographes n'est pas claire, il demeure que ces portraits offrent un aperçu de la vie privée de personnalités connues. Le XX^e siècle a vu l'apparition du vedettariat et de l'idolâtrie du public pour certaines figures publiques. Outre permettre plus de visibilité et contribuer à la popularité, les représentations publiques sont documentées et les artistes sont l'objet de plusieurs entrevues qui ont pour réputation de donner une image plus juste et naturelle de ces personnes. Par exemple, en 1966, Pierre Cabanne a interviewé Marcel Duchamp dont l'art et la vie sont les éléments d'une véritable mythologie. Cette entrevue est intitulée « J'ai la vie d'un garçon de café » et comporte plusieurs éléments qui peuvent s'apparenter à la description de l'autofiction telle que comprise par Lamoureux et Asselin. Au fil de l'entrevue, le lecteur peut découvrir un personnage complètement blasé par le monde artistique des années 1960.¹⁰⁰ De plus, Duchamp se contredit à plusieurs reprises : il déclare d'abord qu'il ne connaît rien des artistes se revendiquant de la lignée duchampienne, mais il est pourtant apte à donner des détails précis quant à la production et les expositions de ceux-ci.¹⁰¹ Les questions de Pierre Cabanne ne dévoilent pas Marcel Duchamp l'homme, mais rendent plutôt compte du mythe Marcel Duchamp, un artiste passé à la postérité bien avant son trépas. Les propos de Duchamp participent à la diffusion de ce mythe et à son influence sur les autres artistes. Par ses réponses qui semblent complètement détachées, Duchamp ne fait qu'alimenter l'image du monstre sacré de l'art qu'est en fait l'artiste Marcel Duchamp. Le titre « J'ai la vie d'un garçon de café » est tiré d'une déclaration de Duchamp. Or, cette phrase soulève toute l'ironie de cette entrevue et du personnage duchampien. Il est évident que, malgré ce qu'il affirme, Duchamp est loin de vivre la vie d'un garçon de café. Enfin, cette entrevue de Duchamp par Pierre Cabanne permet de constater que tous les aspects de la vie de l'artiste servent à sa mythologie personnelle. Par ailleurs, le médiateur, dans ce cas-ci Cabanne en tant qu'intervieweur, mais aussi Tata et Szilasi comme photographes, entretient aussi cette fiction initiée par l'artiste par ses écrits ou ses photographies. Que se soit au nom de la littérature ou de la composition, ce médiateur n'hésitera pas à modifier ses propos pour l'éclairage pour enjoliver son sujet.

Cette dernière idée est sensible dans le portrait de Claude Jutra. Que fait un important cinéaste assis par terre, les jambes croisées près de lui sous une lampe très basse, servant

¹⁰⁰ Pierre Cabanne, « J'ai une vie de garçon de café, » dans *Entretiens avec Marcel Duchamp* (Paris : Éditions Pierre Belfond, 1967), 178.

¹⁰¹ Cabanne, « J'ai une vie de garçon de café, » 194-195.

probablement à éclairer une table, alors qu'un photographe de renom vient prendre son portrait? La mise en scène est manifeste et si elle sert l'esthétique de l'image, c'est d'abord pour créer une ambiance de mystère et d'illumination associée au réalisateur.

Chapitre 3 : Mises en tensions autour du théâtre

Malgré que Tata et Szilasi aient eu recours à différentes méthodes pour produire leurs portraits, tous deux entretiennent un rapport étroit avec le théâtre. Chez Tata, les choix de lumière et les forts contrastes accentuent le côté dramatique des sujets. Alors que chez Szilasi, la juxtaposition d'une photographie en couleurs de la pièce vide au portrait permet au spectateur d'observer la pièce comme il aurait été amené à le faire au théâtre. En outre, puisque les deux photographes ont eu recours à une mise en scène afin de produire chacun de leurs portraits, leurs liens étroits avec la théâtralité doivent être ici considérés. En arts visuels, l'implication de procédés dits « théâtraux » a mené à la notion « d'objectivité » qui a été mise en opposition à un principe « d'absorption ». Ces théories, amplement examinées par l'historien et critique d'art Michael Fried, seront élaborées au fil de cette section. Dans la première partie de ce chapitre, la dualité absorption/théâtralité-objectivité proposée par Fried sera utilisée afin de comparer les portraits de Szilasi et de Tata. La relation qu'entretient le spectateur à l'image sera à ce moment examinée. La seconde section s'attarde davantage au lien entre le sujet et son environnement. En effet, la présence de la mise en scène rend flou le lien entre l'art et la vie : l'interaction du sujet à son environnement immédiat relève-t-elle de l'intention du sujet ou bien de l'esthétisme du photographe? Dans le troisième sous-chapitre, la notion de théâtralité mènera à l'examen des « décors » présents dans les photographies. En se basant sur les théories de la distinction élaborées par le sociologue français Pierre Bourdieu, il sera expliqué qu'un décor éclectique, meublé d'objets fascinants, peut être perçu comme un moyen de se distinguer du commun des mortels. Enfin, la dernière partie comparera deux conceptions de la dichotomie absorption/objectivité : la première reprend l'idée telle que comprise par Michael Fried et la seconde se développe d'après la notion de distinction élaborée par Bourdieu.

3.1 Relation entre l'image et le spectateur

Le concept de théâtralité a fait l'objet de plusieurs débats en art visuel. Suivant les traces du philosophe et critique d'art Denis Diderot (1713-1784), Michael Fried en a fait son cheval de bataille. Trois importants ouvrages regroupent les différents textes où Fried développe ses théories quant à la théâtralité en art, et ce, du XVIII^e siècle jusqu'au début du XXI^e siècle. D'abord, *La Place du Spectateur* (1990), traduction française d'*Absorption and Theatricality* :

Painting and Beholder in the Age of Diderot (1980), introduit la grande dualité en art visuel telle que comprise par Fried : l'absorption contre la théâtralité. Selon Fried, une œuvre d'art de qualité devrait avoir pour but l'absorption de l'esprit du spectateur. La composition doit être telle que le regardeur oublie son environnement immédiat au profit d'une pleine expérience de l'œuvre. Si l'œuvre échoue à produire cet état d'absorption, elle ne détient qu'un statut d'objet et ne peut prétendre au rang d'œuvre d'art. Cette dualité absorption/objectivité aurait été pour la première fois observée par Denis Diderot au moment de la critique de la peinture française de la deuxième partie du XVIII^e siècle.¹⁰² Fried, tout comme Diderot, comprend l'absorption comme « l'état d'une âme entièrement absorbée dans la contemplation [ou bien] l'état d'une âme occupée entièrement. »¹⁰³ De la peinture de Jean Siméon Chardin (1699-1779) à l'art de Jean-Baptiste Greuze (1725-1805), Diderot aurait observé le passage de l'absorption à l'action et l'expression. Bien que ces styles soient différents, ils mènent tous deux à la contemplation du spectateur pour la toile.¹⁰⁴ En fait, Fried explique que l'absorption du spectateur se fait par l'illusion de son absence. Le regardeur oublie en effet sa qualité d'observateur par la fascination que la toile exerce sur lui.¹⁰⁵ Cette dualité contemplation-théâtralité se fait sur la base d'un paradoxe : la peinture, comme toute œuvre d'art, est conçue en tenant compte d'un public observateur, comme une audience devant une représentation théâtrale. L'absorption a pour qualité de « dé-théâtraliser » l'œuvre.¹⁰⁶

Or, la représentation usant de stratégies théâtrales renverrait le spectateur à sa qualité d'observateur extérieur à l'œuvre. Il n'est pas absorbé par l'image et l'effet artistique dépend de la présence de ce dernier puisque l'œuvre n'est pas autosuffisante. Dans *Contre la théâtralité – du minimalisme à la photographie contemporaine* (2007), Michael Fried appose sur les deux pôles de cette dualité les œuvres d'art moderne comme modèles de l'absorption et les œuvres minimales comme exemplaires des dispositifs théâtraux. Plus précisément, les œuvres considérées comme théâtrales participent à une mise en scène dans laquelle l'œuvre demeure un objet et le spectateur un observateur. L'art dépend de l'effet que l'œuvre-objet a sur la sensibilité du public. L'œuvre théâtrale n'est plus un réceptacle de la sensibilité du public, mais elle est

¹⁰² Michael Fried, *La place du spectateur* (Paris : Gallimard, 1990), 9-11.

¹⁰³ Fried, *La place du spectateur*, 16.

¹⁰⁴ Fried, *La place du spectateur*, 18.

¹⁰⁵ Fried, *La place du spectateur*, 21.

¹⁰⁶ Fried, *La place du spectateur*, 109.

plutôt dramatisée en tant qu'objet spécifique.¹⁰⁷ L'œuvre acquiert une présence scénique par la mise en scène.¹⁰⁸ Fried nomme ce nouveau genre de théâtre « objectivité » et le comprend comme l'antithèse de l'art.¹⁰⁹ Cette même présence de l'œuvre-objet pourrait-elle être considérée lorsqu'il s'agit de photographie?

Les textes de Fried concernaient jusqu'à présent la peinture et la sculpture, l'essai « L'autonomie aujourd'hui : quelques photographies contemporaines » (2007) porte sur la question photographique. En effet, Fried note qu'à partir des années 1970, la photographie gagne en format et peut alors prétendre à la vocation d'œuvre d'art, puisqu'elle peut être suspendue au mur au même titre qu'un tableau.¹¹⁰ Cette nouvelle condition l'amène à analyser ces images à l'aide des concepts de théâtralité et d'absorption. Selon lui, la photographie contemporaine propose une qualité d'absorption différente. En étant presque documentaire, elle donne l'impression d'être fabriquée. Cette mise en scène serait alors essentielle pour montrer « ce qui doit être vu ».¹¹¹ Fried ne considère pas l'ensemble de la photographie, mais bien celle qui s'opère sous un régime de non-théâtralité. Ces photographies sont bel et bien mises en scène, mais elles ne paraissent pas théâtrales. Ces images seraient capables de présenter « ce qui doit être vu » tout en déjouant l'effet théâtral pour permettre au spectateur d'être absorbé dans l'image.¹¹² Selon lui, une photographie doit avoir l'air de montrer « ce qui doit être vu » tout en déjouant l'effet théâtral pour permettre au spectateur d'être absorbé dans l'image.¹¹³

Observer les photographies de Szilasi et Tata avec les considérations de Fried amène un nouvel angle d'analyse. Bien que les noirs et blancs des portraits de Tata offrent des contrastes dramatisant l'image, les sujets ne regardent que très rarement l'objectif. En fait, les sujets sont régulièrement représentés avec un élément particulier à leur art, comme Seymour Segal avec des

¹⁰⁷ Michael Fried, « Art et Objectivité, » dans *Contre la théâtralité – du minimalisme à la photographie contemporaine* (Paris : Gallimard, 2007), 116.

¹⁰⁸ Fried, « Art et Objectivité, » 122.

¹⁰⁹ Fried, « Art et Objectivité, » 119.

¹¹⁰ Michael Fried, « L'autonomie aujourd'hui : quelques photographies récentes, » dans *Contre la théâtralité – du minimalisme à la photographie contemporaine* (Paris : Gallimard, 2007), 191.

¹¹¹ Fried, « L'autonomie aujourd'hui : quelques photographies récentes, » 206.

¹¹² Fried, « L'autonomie aujourd'hui : quelques photographies récentes, » 194.

¹¹³ Fried, « L'autonomie aujourd'hui : quelques photographies récentes, » 194.

gallons de peinture [fig. 12], et leur attention semble concentrée sur autre chose que le photographe et sa caméra.

Par contre, le rapport des portraits de Szilasi est tout autre. La juxtaposition de deux images aussi différentes (l'une en couleur et l'autre en noir et blanc) perturbe l'œil de l'observateur qui ne peut y voir une seule image ou une seule pièce, de plus le sujet regarde toujours frontalement le spectateur dans le blanc des yeux et l'image de la pièce vide donne véritablement accès à l'espace de la mise en scène. Sous le regard du sujet, l'observateur ne peut donc pas s'inclure dans la scène et conserve toujours son caractère de spectateur. Au contraire des images de Tata, les portraits de Szilasi ne sont pas des fenêtres ouvertes sur le monde.

Avant de préciser la théâtralité, il est important d'éviter toute ambiguïté. Lorsqu'il est question de « théâtralité » en photographie, il ne s'agit pas de photographies de pièce de théâtre. Dans les véritables photographies de scènes, comme les images du photographe de théâtre André Le Coz (1929-1998), les individus sont fréquemment présentés sur scène et une insistance est portée sur le faciès maquillé pour en accentuer les traits ou sur la gestuelle exagérée [fig. 13]. Ces images ne ressemblent pas aux images de Szilasi et de Tata. La théâtralité telle qu'elle est ici comprise fait référence à la performance de l'absorption. En fait, la théâtralité s'oppose à l'absorption dans le sens qu'elle n'en est que l'imitation. La théâtralité en photographique réfère à la perception de la mise en scène dans l'image. Lorsqu'il s'agit comme ici de portraits d'artistes, personnages définis par leur esprit créatif, la théâtralité est issue de la perception de la mise en scène instaurée pour imiter la créativité du sujet.

Néanmoins, certains aspects de la photographie de théâtre se retrouvent dans les clichés d'*A Certain Identity* et de *Portraits/Intérieurs* qui sont à noter avant de continuer sur la théâtralité. Chez Tata, les choix de lumière et les forts contrastes accentuent le côté dramatique des sujets. Pour Szilasi, la présence d'une photographie en couleurs de la pièce vide permet au spectateur d'observer la pièce comme il aurait été amené à le faire au théâtre.

Dans les séries de Tata et Szilasi, le regard du sujet au photographe pourrait être au cœur du débat absorption/théâtralité-objectivité. Lorsque le sujet regarde le spectateur, celui-ci ne peut

s'empêcher d'être conscient de sa présence. En outre, lorsque l'artiste regarde son audience, ce n'est pas « ce qui doit être vu » qui nous est présenté, c'est-à-dire le moment créatif propre à l'artiste de génie. Bien que les noirs et blancs des portraits de Tata offrent des contrastes dramatisant l'image, les sujets ne considèrent que très rarement l'objectif. Dans son portrait, le poète Daryl Hine est montré sur son lit, le regard semble non seulement perdu dans l'observation des volutes de fumée de cigarette, mais ces yeux sont aussi voilés par le reflet dans ses lunettes [fig. 14]. Le poète nous est présenté en pleine introspection durant laquelle viendra probablement l'inspiration. Il en est de même avec le portrait de Seymour Segal [fig. 12] dont regard s'écarte de la caméra pour s'absorber dans l'analyse de ce que l'on sait être sa toile par le reflet du miroir. Dans ces deux cas, cette attitude d'absorption, dénotée par le regard détourné du sujet, permet au spectateur de contempler la scène à loisir sans que leur qualité d'observateur soit révélée.

Afin d'illustrer ces propos, les portraits du peintre Paul Bochner feront ici l'objet d'une comparaison puisque ces portraits se retrouvent dans les séries des deux photographes. Le premier a été produit en 1973 par Sam Tata, le spectateur peut y voir l'artiste dans son studio, posant fièrement devant un mur où sont épinglés plusieurs croquis [fig. 15]. Szilasi a aussi représenté Bochner dans son atelier, la première image du portrait est réalisée en avant d'une toile qui semble presque, sinon tout à fait terminée. La seconde photographie montre la même pièce, assez banale, où le canevas peint est en fait l'objet le plus coloré et original de la scène [fig. 16]. Concernant la question de la mise en scène, aux dires des photographes, les portraits se font tout naturellement : tous deux sont à même de rendre leurs sujets à l'aise afin que se dévoile leur véritable personnalité. Or, il s'avère que l'un et l'autre n'hésitaient pas à suggérer une autre pièce, une autre posture ou à déplacer un élément n'allant pas dans le cadre.¹¹⁴ L'amabilité de Tata et Szilasi n'est nullement mise en doute. Cependant, la prise d'un portrait est un événement qui se produit de manière certes consensuelle, mais durant lequel le sujet se comporte selon certaines conventions sociales. Tata évoquait une séance comme une bataille entre le photographe et son sujet,¹¹⁵ si bien que les deux parties agissent d'après une mise en scène : l'un

¹¹⁴ John Metcalf, « Conversations sans paroles, » dans *L'époque Tata* (Ottawa : Musée canadien de la photographie contemporaine, 1988), 36; David Harris, « Gabor Szilasi. Objectivité et sympathie, photos de la Hongrie et du Québec, » 31.

¹¹⁵ John Metcalf, « Conversations sans paroles, » 37.

pour se présenter sous son meilleur atout, quitte à se l’inventer, et l’autre pour capter une image d’une personnalité concordant avec sa propre idée de son sujet.

Dans le cas présent, si les deux portraits de Bochner représentent l’artiste frontalement, regardant directement l’objectif, l’abondance de croquis dans le portrait de Tata témoigne du processus artistique du peintre et l’esquisse de la large main, un membre très complexe pour tout dessinateur, démontre une maîtrise de l’anatomie humaine. Le rapport des portraits de Szilasi est tout autre : dans une entrevue, le photographe mentionne qu’il a voulu laisser une trace affirmant que les deux images partagent le même espace tout en évitant une répétition visuelle.¹¹⁶ Par cet indice qui lie les deux points de vue de ce qui s’avère être la même pièce, comme ici la toile répétée, Szilasi procure une idée de la disposition matérielle du lieu. La juxtaposition de deux images aussi différentes perturbe l’œil du spectateur qui ne peut y voir une seule image complète, de plus le sujet regarde frontalement le spectateur et l’image de la pièce vide de présence humaine donne véritablement accès à l’espace de la mise en scène. Sous le regard appuyé du sujet, l’observateur conserve toujours son caractère d’auditoire.

3.2 Rapport entre le sujet avec son environnement

La présence de la représentation en couleurs de la pièce vide laisse présumer que Szilasi donne plus d’importance au décor que Tata. Dans le catalogue d’exposition *L’éloquence du quotidien*, David Harris mentionne que Szilasi croyait qu’un lieu pouvait être vécu et interprété différemment selon la présence ou de l’absence du propriétaire.¹¹⁷ Puisque la photographie de la pièce est en couleurs, il est possible de suggérer que l’apparence des objets est demeurée plus proche de la réalité qu’elle ne l’aurait été si le jeu des contrastes noir et blanc l’avait modifiée. Dans l’essai « Disposition artistique : théâtralité, cinéma et contexte social en photographie », publié dans le catalogue d’exposition *La photographie mise en scène* (2006), l’historienne de l’art Karen Henry reprend les idées de Michael Fried sur la théâtralité afin d’analyser la tendance de la photographie contemporaine à la mise en scène. Henry explique que la multiplication des images photographiques aurait engendré un changement culturel dans la perception de l’identité

¹¹⁶ Gabor Szilasi, entrevue menée par Katherine Tweedie, fonds Katherine Tweedie, archives de l’Université Concordia transcription de la cassette 1, côté 2, p.1.

¹¹⁷ Harris, « Gabor Szilasi. Objectivité et sympathie, photos de la Hongrie et du Québec, » 19.

individuelle, plus particulièrement marqué après la Seconde Guerre mondiale.¹¹⁸ L'individu en tant qu'être spécifique aurait alors acquis une nouvelle importance. Au même moment, le développement des appareils photographiques aurait permis de capturer l'image de ces êtres dont le quotidien vaut maintenant la peine d'être documenté.¹¹⁹ Henry affirme que la photographie de type « vérité documentaire » aurait donné naissance à un sentiment antithéâtral.¹²⁰ Ce n'est qu'à la fin des années 1970 que le propos antithéâtral est délaissé puisque les photographes ont abandonné toute prétention d'association avec le réel en empruntant les stratégies du théâtre et du cinéma. Les photographies, alors plus grandes et plus colorées deviennent donc plus cinématographiques.¹²¹

Ainsi, puisque le sujet semble « absorbé » et l'image captée dans un moment quotidien et ordinaire, la relation entre les sujets et leur environnement paraît plus naturelle dans les images de Tata. Parce qu'il n'y a qu'une seule image d'un individu qui donne l'impression d'une aisance avec son milieu, la mise en scène est moins manifeste que dans les portraits de Szilasi. Néanmoins, les portraits sont les résultats de directives scéniques précises et Tata n'aurait réussi qu'à mettre en scène de manière convaincante l'absorption de son sujet.

Pour Szilasi, cette série est exploratoire. Novice en matière de photographie couleur, il affirme qu'il souhaitait expérimenter tout en gardant le meilleur du noir et blanc et de la couleur. Or, comme il n'aime pas les portraits colorés, il prit la décision de réaliser le portrait en noir et blanc et la photographie de l'intérieur en couleurs.¹²² Selon le photographe, les deux photographies seraient en réalité complémentaires : en regardant l'image en couleurs, le spectateur devrait en savoir davantage sur le sujet que ce le portrait en noir et blanc laisse d'abord transparaître.¹²³ De plus, dans le catalogue de l'exposition *Esthétiques actuelles de la photographie au Québec* (1982), l'historienne de l'art Sandra Grant Marchand commente la série *Portraits/Intérieurs*. Elle y affirme que le portrait monochrome retire le sujet du contexte réel et

¹¹⁸ Karen Henry, « Disposition artistique : théâtralité, cinéma et contexte social en photographie contemporaine, » dans *La photographie mise en scène — Créer l'illusion du réel* (New York; Londres : Merrell Publishers, 2006), 138.

¹¹⁹ Henry, « Disposition artistique : théâtralité, cinéma et contexte social en photographie contemporaine, » 138.

¹²⁰ Henry, « Disposition artistique : théâtralité, cinéma et contexte social en photographie contemporaine, » 138.

¹²¹ Henry, « Disposition artistique : théâtralité, cinéma et contexte social en photographie contemporaine, » 149.

¹²² Henry, « Disposition artistique : théâtralité, cinéma et contexte social en photographie contemporaine, » 149.

¹²³ Gabor Szilasi, entrevue menée par Katherine Tweedie, 1979, fonds Katherine Tweedie, archives de l'Université Concordia, transcriptions sans détails.

le situe dans un espace autre, plus symbolique et mythique, alors que la couleur permet de l'y placer dans un espace physique détaillé.¹²⁴ Marchand ajoute que cette juxtaposition témoigne aussi de la totalité du mode de vie : l'existence d'un individu se compose de plusieurs facettes. Le renvoi entre les deux images fait en sorte que le spectateur doit considérer l'ensemble. Si bien qu'en dehors du portrait individuel, Szilasi rejoint le portrait social.¹²⁵ La confrontation des deux images affirme le fait que l'individu a une réalité propre sous deux instances : la première étant matérielle, notable par les objets et la seconde symbolique, ce à quoi tous aspirent.

Tous monochromes, les portraits de Tata conservent cette aura classique qui confère au sujet une certaine immortalité : le noir et blanc est utilisé depuis le début de la photographie alors que les couleurs se fadent et permettent de dater l'image. Dans le catalogue de l'exposition rétrospective *Sam Tata – L'époque Tata* (1988), le critique d'art John Metcalf mentionne que si l'espace sert à décrire le sujet, Tata l'utilise d'abord pour la composition artistique,¹²⁶ comme dans le portrait de Bochner [fig. 15], les rectangles des feuilles blanches reprennent les carreaux de la fenêtre et rendent l'arrière-plan abstrait. Chez Szilasi, même si, selon le photographe, les couleurs ne sont plus aujourd'hui ce qu'elles étaient lors du premier tirage,¹²⁷ les objets en couleurs donnent une idée plus exacte de l'apparence de la pièce que si elle avait été modifiée par les contrastes de noirs et blancs.

Ainsi, dans les portraits de Tata, puisqu'il n'y a qu'une seule image d'un individu qui semble « absorbé » et que la scène représente une personne occupée à des activités routinières dans un espace privé, la relation entre les sujets et leur environnement semble plus naturelle. La mise en scène est moins affirmée et visible que dans les portraits de Szilasi. Toutefois, les portraits sont les résultats de directives scéniques précises et Tata aurait réussi à mettre en scène l'absorption de son sujet de manière convaincante. Dans ces deux séries, le sujet est présenté comme étant « accessible » au spectateur. Tata « dirige » ses sujets de telle manière que leurs gestes et leur pose semblent complètement naturels. Le spectateur enfile le rôle du voyeur, celui qui observe malgré l'accès dénié, ou bien soit de l'ami proche avec qui l'artiste se sent tout à fait

¹²⁴ Sandra Grant Marchand, *Esthétiques actuelles de la photographie au Québec : Onze photographes* (Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1982), 8.

¹²⁵ Grant Marchand, *Esthétiques actuelles de la photographie au Québec : Onze photographes*, 8.

¹²⁶ Metcalf, « Conversations sans paroles, » 37-38.

¹²⁷ Gabor Szilasi, entrevue menée par Adeline Paradis-Hautcoeur, 5 mars 2014, Montréal.

à l'aise. À l'inverse, Szilasi ne semble pas autant impliquer ses sujets dans une mise en scène imitant la réalité. Pourtant, ses portraits réalisés offrent aussi une sorte d'intimité avec l'artiste, mais de manière détournée. Le portrait frontal en noir et blanc où le sujet confronte du regard offre peu aux regards curieux du public. L'individu en position neutre laisse peu d'indices pour alimenter l'imagination du public. Le spectateur assouvit sa soif de curiosité avec la photographie couleur qui reprend le regard du voyeur ou bien même de l'artiste. L'image reprend la vision de l'artiste, permettant ainsi au spectateur de se mettre dans la peau de celui-ci. Bien que la relation avec la théâtralité soit différente dans les deux séries, chacun des photographes aura permis de rapprocher le public du milieu privilégié artistique.

3.3 Perméabilité entre l'art et la vie

Toujours dans l'essai « Disposition artistique : théâtralité, cinéma et contexte social en photographie contemporaine », Karen Henry affirme qu'avec le nombre exponentiel d'images auquel la société de consommation est quotidiennement exposée et avec la réutilisation d'images d'actualité pour le divertissement, il devient de plus en plus difficile de distinguer la réalité de la fiction.¹²⁸ Pour ajouter à la confusion, les photographes, comme Szilasi l'a lui-même affirmé,¹²⁹ n'hésitent pas à modifier les détails que ne leur plaisent pas si l'occasion se présente. Dans le cadre de portraits environnementaux, les photographes peuvent brouiller à leur guise le lien entre ce qui relève de l'intention artistique et ce qui dépend de la personnalité du sujet.

Sur ce point, dans la thèse intitulée *Esthétique de la vie ordinaire* (2010), l'historienne de l'art Barbara Formis note que le geste banal est couramment emprunté par les artistes de toutes les disciplines. De cette observation, Formis affirme que la gestuelle est à la base de cette porosité entre l'art et la vie. Formis définit le geste comme étant « moins intentionnel qu'une action et moins prévisible qu'un mouvement ».¹³⁰ Ainsi, le geste demeure ordinaire et commun. Or, qu'il se fasse sur scène ou dans la rue, l'action artistique doit comprendre trois propriétés fondamentales : une composition motrice, une exécution corporelle et une attitude.¹³¹ Sur ce

¹²⁸ Henry, « Disposition artistique : théâtralité, cinéma et contexte social en photographie contemporaine, » 134.

¹²⁹ Harris, « Gabor Szilasi. Objectivité et sympathie, photos de la Hongrie et du Québec, » 17.

¹³⁰ Barbara Formis, *Esthétique de la vie ordinaire* (Paris : Presses universitaires de France, 2010), 18.

¹³¹ Formis, *Esthétique de la vie ordinaire*, 13.

dernier point, Formis explique que le geste artistique doit être exécuté en exposant son artificialité puisqu'il révèle du même coup le caractère artificiel de la vie.¹³² Croquer une pomme sur scène ou dans la rue revient essentiellement au même geste, mais planter les dents dans le fruit afin de faire semblant de le manger au lieu de le déguster départage l'acte artistique du comportement ordinaire. Cependant, Formis concentre son propos sur les arts performatifs du théâtre, de la danse et de la performance. La photographie traduit le geste en une image fixe, il est donc impossible de déterminer si le réalisateur Norman McLaren (1914-1987) [fig. 17] sirote véritablement un thé ou s'il a été dirigé puisque, selon la composition du photographe, le blanc de la tasse offrait un contraste intéressant avec le rayé de la chemise.

Il serait possible d'avancer que la relation qu'entretient le sujet par rapport à son environnement ponctue son rapport à la vie. Autant les objets entourant le sujet sont tributaires de son mode de vie, autant ils l'influencent. L'historienne de l'art Penny Sparke s'est penchée sur le lien entre le style de vie et l'intérieur domestique moderne. Dans *The Modern Interior* (2008), Sparke élabore sur la naissance et l'attrait grandissant du style de vie (*lifestyle*) durant le XX^e siècle. Au cours de cette période, l'intérieur domestique est devenu le lieu de distinction de l'individu. Contrairement à l'espace public, l'espace privé devient un réceptacle où le propriétaire peut exposer sa personnalité. Sparke lie même cet espace à la scène de théâtre qui devient l'extension du corps humain.¹³³ Cependant, avec l'affirmation de la société de consommation, les objets issus de la fabrication de masse deviennent un gage de modernité.¹³⁴ Les médias de masse se sont appropriés l'image de l'intérieur domestique comme n'importe quel autre objet de consommation. L'importante diffusion et la valeur accordée à l'espace domestique en ont rapidement fait un marqueur de goûts populaires où les identités se définissent.¹³⁵

Après les années 1940, le style de vie vécu dans un intérieur domestique devient le lieu de désir et de fantaisie de la sphère publique. L'intérieur moderne est en effet le lieu d'expériences les plus novatrices.¹³⁶ L'attention de Sparke se porte sur plusieurs types d'intérieurs, destinés à des individus plus au moins jeunes, aux goûts flamboyants ou non, et ce,

¹³² Formis, *Esthétique de la vie ordinaire*, 20.

¹³³ Penny Sparke, *The Modern Interior* (Londres: Reaktion Books, 2008), 3.

¹³⁴ Sparke, *The Modern Interior*, 55.

¹³⁵ Sparke, *The Modern Interior*, 3.

¹³⁶ Sparke, *The Modern Interior*, 9.

à travers le XIX^e et XX^e siècle, surtout en Europe et aux États-Unis. De plus, une partie des exemples donnés dans l'ouvrage reprend des photographies publiées dans différents livres et magazines¹³⁷ ou lors d'expositions.¹³⁸ Ce qui confirme que ces images étaient distribuées à grande échelle et participaient à l'idée que ces intérieurs pouvaient être accessibles à tous, à condition d'y mettre le prix. En effet, si l'industrie s'est invitée dans l'espace domestique, l'art y a aussi fait sa place. Sparke donne l'exemple d'artistes reconnus qui ont aussi endossé le rôle d'architecte et de décorateur afin de modeler un espace en œuvre d'art totale. L'auteur examine aussi le cas de la Farnsworth House. Cette maison de campagne, composée d'une seule pièce fut construite entre 1945-1951 et Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969), un architecte allemand de renommée internationale, est le concepteur derrière cet espace domestique. Sparke note que les grands espaces ouverts et les larges fenêtres relèvent de l'idée de transparence moderniste, en opposition aux intérieurs trop chargés de la classe moyenne. Toutefois, cette transparence dans l'architecture procure à l'habitant une pression de bien « s'accorder » à l'espace, qui relève de l'art.¹³⁹ En notice de l'image de la Farnsworth House, Sparke spécifie bien que si l'architecture est une création de Mies van der Rohe, les choix des objets et des meubles relèvent des goûts de l'habitante de ces lieux,¹⁴⁰ dans ce cas-ci Dr. Edith Farnsworth (1903-1978), décrite comme étant d'une grande intelligence, versée autant dans les arts que les sciences en plus d'être docteure, spécialiste du rein à une époque où les femmes étaient encouragées à rester au foyer.¹⁴¹ Cette clarification associée à la photographe semble sous-entendre que Dr. Farnsworth avait l'œil juste pour meubler un espace dessiné par Mies van der Rohe. Enfin, si un individu a les moyens de se doter d'un espace qui est de l'ordre de l'œuvre d'art, ce même habitant doit faire en sorte que son style de vie s'inspire et s'accorde à son espace. Toutefois, si un objet ne cadre pas avec l'espace

¹³⁷ Penny Sparke mentionne entre autres les magazines suivants : *The Studio* 1901 (p. 42), 1903 (p. 46) et 1914 (p. 48), *The Studio Year Book* 1939 (p. 56), *La Revue de la Femme* 1927 (p. 58), *L'Illustration* 1910 (p. 77), *Wendingen* 1924 (p. 78) et 1928 (p. 171), *Deutsche Kunst und Dekoration* 1914 (p. 79), *New Dimensions: The Decorative Arts of Today in Words and Pictures* 1928 (p. 81), *The New Interior Decoration* 1929 (p. 105), *Die Kunst* 1909 (p. 149), *Innen-Dekoration* 1928 (p. 165) et *Forma e Colore dell'Arredamento Moderno* 1967 (p. 192).

¹³⁸ Sparke mentionne les expositions suivantes : *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, Paris, 1925 (p. 66, 81 et 141), *Weissenhof Siedlung Exhibition*, Stuttgart, 1927 (p. 138) et *London's Exhibition of British Art in Relation to the Home*, 1933 (p. 157).

¹³⁹ Sparke, *The Modern Interior*, 180.

¹⁴⁰ Sparke, *The Modern Interior*, 180.

¹⁴¹ Farnsworth House . « Chapter 3 : Biography of Farnsworth - Dr. Edith Farnsworth (1903-1978). » *Farnsworth House*, 2008, [en ligne], <http://www.farnsworthhouse.org/pdf/staff/Chapter%203C%20-%20Biography%20of%20Farnsworth.pdf>, page consultée le 29 juillet 2014.

ou bien le statut de l'occupant, il est possible de sortir l'élément compromettant du cadre de l'image pour respecter l'idée que l'on souhaite donner du sujet.

Pour les moins nantis, après la Deuxième Guerre mondiale, l'espace intérieur évolue en un objet de la production de masse : les meubles, les lampes et les objets décoratifs deviennent non seulement préfabriqués, mais surtout abordables, identiques et distribués à grande échelle.¹⁴² Cet état des choses rendrait donc plausible la suggestion qu'il serait possible qu'un membre du public détienne un objet similaire, sinon pareil, à un élément retrouvé dans l'un des portraits de Tata et de Szilasi. Selon Sparke, ce ne serait qu'après les années 1970 que l'intérieur domestique retrouve la versatilité qui rend possible la représentation d'une multitude de personnalités.¹⁴³

En photographiant les artistes dans leur résidence privée, Tata et de Szilasi offrent un aperçu d'un style de vie enviable. D'un point de vue général, les artistes ont réussi de faire de leur passion leur gagne-pain, ils sont perçus comme étant leur propre patron, ce qui implique d'avantages de libertés et peut-être moins de responsabilités sans nécessairement être tous bohèmes. Comme il a été plus tôt mentionné, les artistes sont des figures traditionnellement idéalisées et un simple coup d'œil de l'espace domestique de l'un d'entre eux suffit à attiser la curiosité. En produisant l'image d'un intérieur privé au sein de la sphère publique, Tata et Szilasi participent à la diffusion, et possiblement à la vente, d'un certain style de vie.

Dans *La Distinction – Critique sociale du jugement* (1979), le sociologue français Pierre Bourdieu propose une théorie du goût et des styles de vie. Il y explique que l'art et la consommation artistique ont une fonction de distinction sociale.¹⁴⁴ La démonstration d'un capital culturel, particulièrement dans l'espace domestique, témoigne de connaissances dans le domaine des arts qui ne sont pas accessibles à tous.¹⁴⁵ Dans un article intitulé « Les trois états du capital culturel » (1979), Bourdieu classe et décrit les différentes facettes du capital culturel sous trois

¹⁴² Sparke, *The Modern Interior*, 191.

¹⁴³ Penny Sparke, « General Introduction, » dans *Designing the Modern Interior – From the Victorians to Today*, (Oxford ; New York : Berg, 2009), 9.

¹⁴⁴ Pierre Bourdieu, *La distinction – Critique sociale du jugement* (Paris : Les Éditions de Minuit, 1979) p.VIII.

¹⁴⁵ Sparke, *The Modern Interior*, p.168.

catégories : incorporé, objectivé et institutionnalisé.¹⁴⁶ Selon lui, le capital incorporé qualifie les modifications apportées par l'individu sur lui-même, par exemple une transformation durable de son habitus, c'est-à-dire sa manière d'être en société et ses dispositions acquises en société,¹⁴⁷ et peut donc comprendre l'attitude générale d'une personne.¹⁴⁸ Le capital culturel objectivé inclut les biens matériels se définissant par une relation avec un capital culturel, tel que des livres, œuvres d'art, disques, etc., accumulés par un individu.¹⁴⁹ Enfin, le capital culturel institutionnalisé signifie l'objectivation de ce capital culturel sous la forme de titres et de diplômes provenant d'institutions scolaires.¹⁵⁰

Si l'on considère le portrait de Pauline Julien (1928-1998), réalisé par Sam Tata [fig. 18],¹⁵¹ même si la chanteuse populaire regarde directement le photographe, son corps est penché vers l'avant, ce qui implique un engagement, et sa main est relevée comme en signe de réflexion. Son appartement est rempli d'objets éclectiques : une plante ressemblant à un jeune arbre est installée sur un mince et haut socle, ses feuilles ont d'ailleurs une allure japonaise devant une grande toile abstraite. Plusieurs autres petites œuvres sont accrochées au mur. Derrière Julien est posé au sol un porte-bouteille très semblable à celui réalisé par l'artiste dada Marcel Duchamp (1887-1968). Duchamp est à l'origine des « *ready-made* », ces œuvres déjà fabriquées. Un artiste, ou bien quiconque se déclarant comme tel, choisit un objet et l'expose devant un public au sein d'une institution artistique. La possibilité que tout objet puisse prétendre au titre d'œuvre d'art a chamboulé les conventions artistiques du début du XX^e siècle. Conçu en 1914, l'un d'entre ces *ready-made* se trouve à être *Porte-bouteilles*, aussi connu sous les titres *Séchoir à bouteilles* et *Hérisson* [fig.19].¹⁵² Le porte-bouteille de Julien semble être une réplique de celui de Duchamp. Pour l'œil néophyte, il ne s'agira qu'un simple séchoir à bouteilles, mais pour l'œil averti, l'objet prendra une toute nouvelle signification. Toujours dans le salon de la

¹⁴⁶ Pierre Bourdieu, « Les trois états du capital culturel, » dans *Actes de la recherche en sciences sociales* 30, novembre (Paris : L'institution scolaire, 1979), 3.

¹⁴⁷ *Encyclopædia Britannica Online*, « Pierre Bourdieu, » [en ligne], <http://0-www.britannica.com/mercury.concordia.ca/EBchecked/topic/860434/Pierre-Bourdieu>, page consultée le 28 mai 2014.

¹⁴⁸ Bourdieu, « Les trois états du capital culturel, » 3.

¹⁴⁹ Bourdieu, « Les trois états du capital culturel, » 5.

¹⁵⁰ Bourdieu, « Les trois états du capital culturel, » 6.

¹⁵¹ Tata, *A Certain Identity – 50 Portraits by Sam Tata*, 47.

¹⁵² *Centre Pompidou-Musée national d'art moderne*, « Marcel Duchamp - Porte-bouteilles, » [en ligne] <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ens-dada/popup01.html>, page consultée le 26 mai 2014.

chanteuse, une effigie tribale siège sur le manteau du foyer et le tapis ainsi que la jetée couvrant le siège à la gauche de Julien ont des motifs étrangers.

Bourdieu explique que la valeur symbolique que procure l'appropriation matérielle d'une œuvre d'art se qualifie à la valeur distinctive de cet objet, donc par sa rareté ou par le degré de compétence qu'il exige.¹⁵³ Le haut degré de capital culturel de la chanteuse se fait de manière objectivée : l'appréciation des éléments hétéroclites décorant son salon demande un niveau de connaissances qui n'est pas à la portée de tous, peu connaissent ni l'origine exacte des objets étrangers ni le double sens du séchoir à bouteilles de la chanteuse.

En voyant le résultat de la séance durant laquelle Tata a réalisé son portrait, Pauline Julien se serait exclamée que le photographe l'avait représentée sérieuse comme une écrivaine.¹⁵⁴ Tata aurait alors eu cette réflexion : « But I thought, how could I interpret a singer, with her mouth open and a microphone in front of her? »¹⁵⁵ Ainsi, Julien aurait vu dans son portrait une mauvaise compréhension de son capital incorporé, comme si le photographe n'avait pas saisi l'attitude correspondant à la chanteuse. Si Tata a souvent représenté les artistes entourés d'éléments spécifiques à leur domaine, ils ne sont pas en train de performer leur art, comme c'était le cas de Jackson Pollock dans les photographies d'Hans Namuth. Dans les images de Tata, Gilles Vigneault est représenté avec un piano, mais il lui tourne le dos pour continuer à discuter; Segal se tient parmi ses gallons de peinture, mais il ne peint pas. Le sujet est engagé, mais sur un aspect plus psychologique que performatif. Même si Julien n'est pas représentée en train de faire ses vocalises, son salon laisse deviner une femme ayant une connaissance étendue de l'histoire de l'art, qui est en plus l'amie des artistes, sinon elle-même une, et une grande voyageuse : somme toute une enviable vie remplie d'art et de voyages.

Il se trouve que l'un des portraits bien connus de Pauline Julien a été réalisé par Gabor Szilasi [fig. 20] En 1969, Gabor Szilasi photographie dans leur appartement montréalais le

¹⁵³ Pierre Bourdieu, *La distinction – Critique sociale du jugement* (Paris : Les Éditions de Minuit, 1979), 253.

¹⁵⁴ Sam Tata, entrevue menée par Katherine Tweedie, 9 février 1979, fonds Katherine Tweedie, Collection des archives de l'Université Concordia, Montréal, retranscription TATA (India-2), 8.

¹⁵⁵ Sam Tata, entrevue menée par Katherine Tweedie, 9 février 1979, fonds Katherine Tweedie, Collection des archives de l'Université Concordia, Montréal, retranscription TATA (India-2), 8.

couple que forme Pauline Julien avec l'écrivain, poète, directeur des Éditions du *Parti Pris* (une revue politique et culturelle publiée de 1963 à 1969)¹⁵⁶ et éventuellement ministre pour le Parti québécois Gérald Godin (1938-1994).¹⁵⁷ Aux côtés de Godin, qui n'a d'yeux que pour elle, Julien est représentée comme une femme animée, souriante et qui semble avoir le rire facile. Dans une autre photographie de la même série, Godin est photographié dans le même salon qui forme le décor du portrait de la chanteuse par Tata [fig. 21]. L'écrivain est assis sur une chaise berçante, les pieds nonchalamment posés sur le divan-lit adjacent. La pièce est toujours remplie d'œuvres d'art, mais l'ensemble donne une ambiance beaucoup moins soignée que dans le portrait de Tata. Or, l'image de Szilasi est moins contrastée et le contraste plus fort des noirs et des blancs de Tata contribue peut-être à cet aspect plus ordonné.

Toutefois, Pauline Julien a soulevé un point : comment visuellement représenter des artistes évoluant dans un milieu où l'ouïe demeure le sens le plus important? Il est intéressant d'examiner le travail du photographe Walter Curtin (1911-2007). À partir de 1972, ce photographe a consacré vingt-deux années de sa carrière à la représentation de musiciens, compositeurs, chanteurs et chefs d'orchestres canadiens, pour un total de plus de 30 000 photographies.¹⁵⁸ En ce qui concerne la prise de portrait d'artistes, Curtin était d'avis qu'il y a deux sortes de photographes. La première catégorie regroupe les photographes qui « fabriquent » leurs images, c'est-à-dire en dirigeant leur sujet selon une certaine composition. Tandis que la seconde catégorie, de laquelle Curtin affirmait être issu, comprend les photographes qui « trouvent » leurs compositions en se mouvant dans l'espace, et non pas en donnant des indications à leurs sujets.¹⁵⁹

¹⁵⁶ Bibliothèque et Archives nationales du Québec, « Fonds Revue Parti pris, » [en ligne], http://pistard.banq.qc.ca/unite_chercheurs/description_fonds?p_anqid=201306181131451100&p_centre=06M&p_casse=MSS&p_fonds=193&p_numunide=882509, page consultée le 23 mai 2014.

¹⁵⁷ Bibliothèque et Archives nationales du Québec, « Fonds ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine. Office du film du Québec. Documents traités, » [en ligne], http://pistard.banq.qc.ca/unite_chercheurs/description_fonds?p_anqid=201406011552424473&p_centre=06M&p_casse=E&p_fonds=6&p_numunide=844276, page consultée le 23 mai 2014.

¹⁵⁸ Walter Curtin, *Curtin Call - A Photographer's Candid View of 25 years of Music in Canada* (Toronto: Exile Editions Limited, 1994), 11 et 134.

¹⁵⁹ Walter Curtin, *Curtin Call - A Photographer's Candid View of 25 years of Music in Canada* (Toronto: Exile Editions Limited, 1994), 7.

Bien qu'il n'ait pas photographié Pauline Julien, il est aisé de noter les différences entre Tata et Curtin. En effet, les portraits de Curtin représentent les musiciens en pleine performance, soit durant un concert ou une répétition. Par exemple, le portrait de l'altiste canadienne Roxolana Roslak [fig. 22] présente la chanteuse tenant une partition, le front crispé sous l'effort et les yeux cachés dans l'ombre laissent toute la place à la bouche grande ouverte. Même si l'image ne peut rendre compte de la note poussée par la chanteuse, Curtin a visuellement su capter la posture d'une chanteuse dédiée à son art. Pour ce faire, il est déplacé lors d'une répétition et l'angle en contre-plongée reprend la vision du spectateur assis dans la salle. Dans cette image résonne la haute note que pousse la chanteuse. Contrairement à Sam Tata et Gabor Szilasi, Curtin a laissé l'arrière-plan flou, c'est donc seulement par le langage corporel que le spectateur est apte à saisir la personnalité artistique de Roslak.

3.4 Valse entre Fried et Bourdieu

L'opposition absorption/objectivité mise en place par Michael Fried a permis de situer les séries de Sam Tata et de Gabor Szilasi aux opposés d'un même spectre. Fried est d'avis qu'en art visuel, une œuvre qui permet l'absorption du spectateur, un oubli de sa présence, une abnégation de la conscience pour une appréciation totale des qualités visuelles, détient un véritable statut artistique. Au contraire d'une œuvre qui fonctionnerait avec une mise en scène, faisant donc appel au théâtre, et s'appuierait sur la conscience du public pour dévoiler ses qualités artistiques. Pour Fried, une œuvre autonome, dont les qualités visuelles sont suffisantes pour créer une appréciation totale, vaut plus qu'une œuvre dépendante d'une mise en scène et de la participation du public. Les portraits de Tata démontrent des sujets souvent absorbés dans leurs pensées, ce qui donne la chance au spectateur d'observer la scène à sa guise. Or, Gabor Szilasi insiste pour que ses modèles regardent l'objectif.¹⁶⁰ Par la frontalité du regard, le public n'a pas d'autre choix que d'être pleinement conscient de sa présence. Si les théories de Fried ont été utilisées, ce n'était pas dans le but de déterminer le statut artistique de chacune des séries, cela demeure très subjectif, mais plutôt pour examiner leurs affinités avec les questions d'absorption et de conscience de soi devant une image.

¹⁶⁰ Gabor Szilasi, entrevue menée par Adeline Paradis-Hautcoeur, 5 mars 2014, Montréal.

Cette dichotomie se retrouve aussi chez Bourdieu. En effet, sans les mettre en opposition, le sociologue discerne les différentes manifestations du capital culturel. Acquis par l'accumulation de savoirs, d'études et d'expériences, le capital incorporé se fait de manière graduelle et transforme l'individu en un être cultivé et valorisé.¹⁶¹ Au contraire, le capital culturel objectivé se fait par la consommation et l'achat de biens culturels, mais dont les goûts et tendances sont fortement sanctionnés par le pouvoir économique.¹⁶² Si bien qu'il n'est pas nécessaire d'avoir une grande culture générale pour acheter des billets de théâtre, mais elle sera possiblement d'une grande aide pour apprécier la justesse des répliques. Enfin, il serait possible de comprendre le capital culturel incorporé comme une sorte d'absorption naturelle du sujet dans la culture et le capital culturel objectivé comme la nécessité d'être conscient de soi afin faire les choix de consommations culturelles attendues de nous.

Dans cet optique, les images de Tata représentent des sujets dont le capital culturel est incorporé, c'est-à-dire dans la pose et l'atmosphère de l'image. Alors que, par l'inclusion d'une photographie colorée de l'environnement, les portraits Szilasi démontrent un capital culturel objectivé : la disposition et l'identification des objets sont les preuves du capital culturel du sujet.

Par ailleurs, les deux séries représentent elles-mêmes un capital culturel objectivé. Afin de reconnaître tous les modèles, les propriétaires ou spectateurs de ses images doivent faire preuve de connaissances étendues de la scène culturelle canadienne de cette époque. D'une part, une absorption devant ses photographies pourrait se comprendre par un savoir sur le modèle, le spectateur se sentirait donc à l'aise devant l'image. D'autre part, si le spectateur n'a aucune idée de l'identité du sujet de l'image, des questions émergeraient dans son esprit et il serait alors conscience de ses lacunes. Si tel est le cas, les photographies couleur de Szilasi représentent des objets reconnaissables, tandis que les portraits de Tata offrent peu d'alternatives pour distraire le spectateur dont le capital culturel se qualifie plus par la possession matérielle que par l'incorporation.

¹⁶¹ Bourdieu, « Les trois états du capital culturel, » 4.

¹⁶² Bourdieu, *La distinction – Critique sociale du jugement*, 110.

Chapitre 4 : Mise en branle du mythe

Jusqu'à présent, il a été mentionné le médium de la photographie, incluant les questions entourant le portrait et la représentation de l'image de l'artiste, ainsi que des relations entre les différents acteurs liés à l'image, soit le photographe, le sujet et le spectateur. Les concepts de distinction de soi, par la pose et par la démonstration de biens culturels, ont aussi été discutés. Les sujets présents dans les séries visent donc à se singulariser en tant qu'artistes du reste de la population, dont le portrait n'a pas été inclus dans les projets. La présente section traitera des différentes stratégies par lesquelles les artistes-photographes ont réussi à connoter leurs images comme des représentations d'artistes.

4.1 : Connotation de l'image

En 1961, le sémiologue français Roland Barthes rédige l'essai « Le message photographique » dans lequel il interroge la photographie contemporaine du point de vue de la sémiologie, plus particulièrement à la réception du signe dans la photographie vernaculaire. Barthes avance que ce type de photographie contient en fait deux messages : l'un dénoté et l'autre connoté. Le premier message dénoté fait référence au côté « mécanique » de la photographie : l'image de la vie se reproduit à l'aide d'acides sur le film sensibilisé. La reproduction se fait de manière physique et c'est pourquoi Barthes considère cette première étape comme étant dénotée. Si le premier message est issu du seul moment de production de l'image, le second message se trouve dans tous les aspects de connotation de l'image : à partir des choix esthétiques qui marqueront la production jusqu'à la diffusion et la réception.¹⁶³ Barthes rend compte de six procédés de connotation de l'image.

Les trois premiers, le truquage, les poses et les objets présents dans l'image, se font par une modification du réel et vont influencer le message dénoté de la photographie.¹⁶⁴ Les approches esthétiques de Sam Tata et de Gabor Szilasi restent relativement simples. Les images ne sont en rien déformées afin de conserver le maximum de détails. Les trois derniers procédés expliqués par Barthes comprennent d'abord la photogénie, expliquée plus bas, puis l'esthétisme,

¹⁶³ Roland Barthes, « Le message photographique, » dans *Communications* 1 (1961): 129.

¹⁶⁴ Barthes, « Le message photographique, » 131.

lorsque la photographie s'impose comme une œuvre d'art stylisée, et enfin la syntaxe, nommément les possibilités de lectures discursives d'objets-signes dans une seule ou une séquence d'images.¹⁶⁵

En ce qui concernant la photogénie, dans l'ouvrage intitulé *Le cinéma ou l'homme imaginaire* (1956), le sociologue et philosophe français Edgar Morin la définit comme étant « cette qualité complexe et unique d'ombre, de reflet et de double, qui permet aux puissances affectives propres à l'image mentale de se fixer sur l'image issue de la reproduction photographique. »¹⁶⁶ À travers la photographie, Morin note que des choses ou des personnes absentes sont pourtant présentes, ce qui donne une qualité extraordinaire, même magique, à l'image.¹⁶⁷ Ainsi, bien qu'une photographie soit une représentation « objectivée » de la réalité, un transfert de lumière sur une pellicule sensible, cette présence magique de l'absence rend possible une subjectivation de l'image.¹⁶⁸ Selon Morin, la richesse de la photographie ne se trouve pas dans tout ce qu'elle représente, mais plutôt dans ce qui n'y est pas, dans ce que le regardeur projette de manière subjective sur l'image.¹⁶⁹

Le mode de diffusion de ces images est un autre élément qui pourrait participer à ce message connoté. La publication du livre *A Certain Identity* et l'exposition au musée d'art contemporain de *Portraits/Intérieurs* en 1979 rehaussent le caractère artistique des photographies et leur ont assuré une grande visibilité.

En étant des portraits environnementaux, les images se présentent aussi comme des photographies documentaires. Dans l'ouvrage *Photographs, Histories, and Meanings* (2009), édité par Marlene Kadar, Jeanne Perreault et Linda Warley, les auteures décrivent la photographie documentaire comme étant paradoxale : l'image requiert la confiance du spectateur, mais demande tout de même une investigation sur ce qu'elle représente.¹⁷⁰ Selon David Harris, Szilasi utiliserait l'arrière-plan pour apporter « des données essentielles à la

¹⁶⁵ Barthes, « Le message photographique, » 131-133.

¹⁶⁶ Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire* (Paris : Les Éditions de Minuit, 1956), 41-42.

¹⁶⁷ Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, 25.

¹⁶⁸ Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, 30.

¹⁶⁹ Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, 30.

¹⁷⁰ Marlene Kadar, Jeanne Perreault et Linda Warley, « Introduction: Ambiguities, Distorsions, Shifts, » dans *Photographs, Histories, and Meanings* (New York: Palgrave Macmillan, 2009), 1.

compréhension du modèle et à l'approfondissement de l'image. »¹⁷¹ Conséquemment, le spectateur doit avoir confiance que le photographe n'a pas modifié les éléments présents dans le cadre et doit examiner les éléments présents dans l'image afin de comprendre les signes.

La question du hors-champ et du champ devient donc importante. Sans être une pratique habituelle, Tata a admis avoir découpé ses photographies afin d'obtenir une composition plus intéressante.¹⁷² Un examen des négatifs de Szilasi laisse voir que le photographe n'hésitait pas à sortir un objet du cadre pour équilibrer la composition ou à prendre une pièce de plusieurs points de vue afin de changer le cadre.¹⁷³ Or, si les éléments sont, pour reprendre les termes d'Harris, « des données essentielles à la compréhension du modèle », ¹⁷⁴ c'est une version du sujet modifiée par le photographe qui est offerte au public.

Par ailleurs, toujours selon Barthes, le texte lié à une image joue un rôle important dans la connotation de celle-ci.¹⁷⁵ Dans ces deux modes de diffusion primés par Szilasi et Tata, le texte détient une place primordiale non seulement avec les textes explicatifs d'une exposition, mais aussi par les textes composant une publication.¹⁷⁶ Barthes explique que, traditionnellement, c'est l'image qui vient illustrer le texte, mais elle le complète sans le connoter. Or, les médias de masse proposent un régime inverse : dans le règne de l'image, le texte devient sous-jacent, mais capable de connoter l'image par l'explication qu'il fournit.¹⁷⁷ Sam Tata a longtemps travaillé pour des magazines et ses portraits de personnalités connues se sont souvent retrouvés dans les pages d'un reportage. De plus, tous les portraits de Szilasi et Tata comportent une légende informant le spectateur du nom du sujet, du lieu et de l'année. En plus de l'avant-propos écrit par Geoffrey James (pages 7 à 14), les dernières pages d'*A Certain Identity* sont consacrées à une petite description de chacun des individus portraiturés (pages 68 à 72). Il y est entre autres

¹⁷¹ Harris, « Gabor Szilasi. Objectivité et sympathie, photos de la Hongrie et du Québec, » 30.

¹⁷² Sam Tata, entrevue menée par Katherine Tweedie, 9 février 1979, fonds Katherine Tweedie, Collection des archives de l'Université Concordia, Montréal, retranscription TATA (India-2), 5.

¹⁷³ Harris, « Gabor Szilasi. Objectivité et sympathie, photos de la Hongrie et du Québec, » 20-21.

¹⁷⁴ Harris, « Gabor Szilasi. Objectivité et sympathie, photos de la Hongrie et du Québec, » 21.

¹⁷⁵ Barthes, « Le message photographique, » 134.

¹⁷⁶ S'il y en a eu un, le texte explicatif accompagnant la série de Szilasi semble perdu puisque M. Szilasi ne pouvait pas m'en informer. Toutefois, un texte a été trouvé dans les archives du Musée d'art contemporain. Sans être dans une publication à proprement parlé (il est imprimé sur des feuilles blanches), il a été écrit en février 1980 par Sandra Grant Marchand, à l'époque conservatrice-adjointe du service des expositions, il s'intitule « Gabor Szilasi : Photographies récentes » et semble donc accompagné l'exposition du même titre.

¹⁷⁷ Barthes, « Le message photographique, » 134.

mentions des réalisations les plus marquantes des sujets, ce qui renforce le côté pédagogique de l'ouvrage. Savoir les noms des modèles donne une autre dimension à l'image et l'appréciation de la photographie va au-delà des considérations esthétiques. L'identité, connue par le nom du modèle ou bien tout simplement imaginée par le public (tout le monde détient une opinion sur la vie que mène un « Michel »), va inévitablement influencer la lecture de l'image.

4.2 : *La narration dans l'image*

Il a été mentionné que les portraits ont fort probablement été les objets de mises en scène recherchées. Suivant cette idée, aucun des éléments visibles dans le cadre n'a été laissé au hasard. Conséquemment, il serait possible de considérer ces objets ou ces gestes comme des signes qui sont capables d'évoquer des habitudes, des idées ou bien des choix. Or, l'interprétation d'un élément considéré comme un signe est une opération délicate puisqu'elle est toujours sujette à l'interprétation subjective du créateur et de celui qui l'interprète.

Dans l'article « Semiotics and Art History » (1991), les historiens de l'art Mieke Bal et Norman Bryson affirment que les signes sont des éléments en constante mutation.¹⁷⁸ En effet, puisque leur signification et leur analyse demeurent propres à une certaine conjoncture de conditions particulières, ils doivent être considérés comme des événements uniques.¹⁷⁹ Ainsi, l'interprétation d'un signe doit tenir compte du contexte de production, de l'auteur et du récepteur. Par ailleurs, Bal et Mieke introduisent le terme « narrativité » (*narratology*) qui propose que les historiens de l'art aux prises avec l'analyse d'une image y retrouvent des combinaisons d'éléments qui créeront des codes. Ces codes servent alors à produire une narration dans l'image dans laquelle chaque détail trouve sa juste place dans l'histoire associée à l'image.¹⁸⁰

L'abondance des détails présents dans les portraits de Szilasi et de Tata offre la possibilité d'une grande variété de narrations. Par exemple, dans son portrait du chansonnier Gilles Vigneault, réalisé à Montréal en 1972, Tata a représenté le chanteur assis dans ce qui

¹⁷⁸ Mieke Bal et Norman Bryson, « Semiotics and Art History, » dans *The Art Bulletin* (June 1991) : 194.

¹⁷⁹ Bal et Bryson, « Semiotics and Art History, » 207.

¹⁸⁰ Bal et Bryson, « Semiotics and Art History, » 203.

semble être un fauteuil sombre [fig. 23]. Derrière lui à sa gauche se trouve une chaise vide ainsi qu'un piano droit. L'homme est assis, le torse vers l'avant et les avant-bras appuyés sur ses genoux. Vigneault ne regarde pas l'objectif et sa tête est tournée vers la droite alors que son regard semble donner sur la gauche, comme s'il tendait l'oreille gauche vers le piano et que son regard suivait son ouïe. Le piano se situe dans l'ombre, il n'est qu'une masse rectangulaire noire. Les touches blanches offrent un fort contraste avec le noir et ce sont elles qui informent le spectateur de la présence du piano. Ces touches forment une ligne directrice liant l'instrument de musique à Vigneault. En fait, Tata a composé son image pour que deux formes sombres encadrent le chansonnier. Le fauteuil et le piano sont du même noir, si bien qu'il serait possible d'interpréter que les deux éléments soient faits de la même manière. Alors que la magie de Vigneault s'opère au son de la musique émise par le piano, l'esprit créatif du chanteur est déjà en branle alors qu'il s'assoie dans son fauteuil. Le visage du chanteur semble attentif, concentré même, vers autre chose que le spectateur. Soit que celui-ci est tout à fait ignoré par le chansonnier, soit que le chanteur n'a pas conscience du spectateur ou qu'il y est si habitué à la présence d'un public qu'il n'en fait plus une formalité. Dans ce portrait, Vigneault paraît isolé dans son propre imaginaire musical, l'oreille tendue vers des notes de musique silencieuses pour le commun des mortels.

Or, plus de trente ans se sont écoulés entre la production et le moment de l'interprétation. Ainsi, la question se pose si de telles narrations font référence à une idée de l'artiste plus proche du mythe ou, au contraire, à une image de l'artiste particulière à Montréal.

Outre l'influence d'Henri Cartier-Bresson, Szilasi et Tata ont pour point commun une carrière en photojournalisme durant laquelle ils ont dû photographier selon une narration donnée par la ligne éditoriale de leur employeur ou bien par suivant les propos du journaliste. Dans l'essai « Photojournalism and Awards : The Aesthetics and Ethics of Press Pictures in Canadian Contests » (2011), l'historien de l'art et professeur Vincent Lavoie décrit le milieu du photojournalisme canadien au cours du XX^e siècle. Comme Cartier-Bresson le préconisait, une bonne image journalistique devait être prise « à la sauvette ». Par cet instantané, le public devait non seulement reconnaître l'intérêt journalistique de l'évènement, mais surtout la rapidité

d'action et d'esprit du photographe.¹⁸¹ Par ailleurs, les techniques des photographes ne devaient en rien altérer la crédibilité de l'image qui vient s'assurer l'authenticité du cliché. D'un point de vue plus matériel, les retouches, les montages ou les mises en scène pour des objectifs esthétiques ou pédagogiques sont interdits afin de préserver l'intégrité de la scène.¹⁸² La moralité du photographe est aussi en jeu : sa tâche est d'affronter directement l'évènement, et ce, de manière stoïque.¹⁸³ Pour une ligne de conduite exemplaire, le photographe doit renoncer à ses sentiments : sa propre subjectivité ne doit pas influencer la composition lorsque vient le temps de prendre le cliché.

Les portraits de Tata ont été réalisés durant une période allant de 1958 (*Brian Moore, Montreal, 1958*) à 1982 (*John Melcalf, Ottawa, 1982*). Les images proviennent de différents projets et ont été rassemblées pour la publication *A Certain Identity*. La série Szilasi a été produite sur deux ans et spécialement pour ce projet. Les photographes ont certainement créé une narration dans l'image même, mais la narration principale vient de l'accumulation des portraits. Sans avoir l'ampleur des photoreportages américains, les séries de Tata et de Szilasi comptent respectivement vingt et cinquante portraits photographiques. Dans son recueil d'essais *Notes sur la photographie* (1983), l'auteure américaine Susan Sontag affirme que les photographes procédant à de grands inventaires sont en fait inspirés par une recherche d'appropriation du monde.¹⁸⁴ La photographie permet la production d'une image de la réalité dans tous ses détails, mais de manière miniaturisée.¹⁸⁵ De plus, puisque la photographie est garante d'une authenticité relevant de son caractère indiciel, les clichés incarnent véritablement le paradigme de la fenêtre ouverte sur le monde. Sans véritablement qualifier ses portraits de photographie touristique, il reste que Szilasi et Tata ont photographié durant quelques années les acteurs culturels de pays dont ils ne sont pas originaires, et ce, dans des lieux différents.¹⁸⁶ Dans cette optique

¹⁸¹ Vincent Lavoie, « Photojournalism and Awards: The Aesthetics and Ethics of Press Pictures in Canadian Contests, » dans *The Cultural Work of Photography in Canada* (Montreal-Kingston: McGill-Queen's University Press, 2011), 155.

¹⁸² Lavoie, « Photojournalism and Awards: The Aesthetics and Ethics of Press Pictures in Canadian Contests, » 157.

¹⁸³ Lavoie, « Photojournalism and Awards: The Aesthetics and Ethics of Press Pictures in Canadian Contests, » 157.

¹⁸⁴ Susan Sontag, *Notes sur la photographie* (Paris : Union générale d'éditions, 1983), 15.

¹⁸⁵ Sontag, *Notes sur la photographie*, 17.

¹⁸⁶ Les photographies réalisées par Sam Tata présentes dans l'ouvrage *A Certain Identity* ont été prises à Montréal, New York, Londres, Vancouver, Oka (Québec), Lakefield (Ontario), St Ives (Angleterre), Ennismore (Angleterre), Paris, Toronto, Ottawa, et Hong Kong. Quant à Szilasi, les portraits composant *Portraits/Intérieurs* ont été produits

multiculturelle, autant pour les photographes que pour la société montréalaise, les portraits de ces personnalités ont-ils été rassemblés pour éduquer le public canadien sur les différents acteurs culturels?

En 1945, l'auteur canadien Hugh MacLennan publie le roman *Two Solitudes* dans lequel les tensions entre Canadiens anglais et les Canadiens français forment la trame de fond.¹⁸⁷ Selon l'auteur, non seulement la langue divise la population, mais les isole aussi l'une de l'autre. Pour ajouter à l'éloignement culturel, il y a un manque de communication. Le roman eut un grand succès critique¹⁸⁸ et, depuis, l'expression « les deux solitudes » qualifie les relations entre anglophones et francophones au Canada. Bien que ramener la situation à une tension entre deux instances puisse sembler simple, il demeure que la métropole montréalaise est le lieu où les anglophones et francophones vivent dans la promiscuité. Or, historiquement parlant, si les deux communautés les plus fortes au Québec, les Français et les Britanniques ayant tiré leurs forces de leur passé colonial, ont marqué la société québécoise jusqu'au XX^e siècle, il s'avère qu'à l'époque de ces deux séries photographiques, cette dichotomie culturelle n'était plus aussi importante. Sherry Simon, toujours dans son ouvrage intitulé *Traverser Montréal* (2008), démontre que Montréal n'a jamais été biculturelle, mais plutôt multiculturelle. Les remous politiques des années 1970 avec le Front National du Québec ainsi que la campagne politique pour le référendum de 1980 ont relancé la traditionnelle tension entre anglophones et francophones au Québec.¹⁸⁹ Dans les années 1980, il est devenu évident que le nationalisme québécois et l'opposition anglophone ne reflétaient qu'une petite partie de la population montréalaise.¹⁹⁰

Tata et Szilasi ont reflété le multiculturalisme canadien dans leur série respective. Des artistes nés aux États-Unis (David Heath¹⁹¹), en Pologne (Louis Muhlstock¹⁹²), en Écosse

à Montréal (Ville Saint-Laurent, Westmount, Île des Soeurs, Hampstead et Côte Saint-Luc), Brampton (Ontario) et Lotbinière (Québec).

¹⁸⁷ Hugh MacLennan, *Two Solitudes* (New York : Duel, Sloan and Pearce, 1945).

¹⁸⁸ *Two Solitudes*, un film basé sur le roman du même titre, fut réalisé par Lionel Chetwynd en 1978.

¹⁸⁹ Simon, *Traverser Montréal*, 30.

¹⁹⁰ Simon, *Traverser Montréal*, 28.

¹⁹¹ Canadian Heritage Information Network, *David Heath*, 2010, [en ligne].

http://www.pro.rcipchin.gc.ca/application/aac-aic/artiste_detailier_bas-artist_detail_bas.app?rID=7312&fID=2&lang=en&qlang=en&pID=1&an=David+Heath&ps=50&sort=AM_ASC, page consultée le 30 juillet 2014.

(Norman McLaren¹⁹³), en Roumanie (Irving Layton¹⁹⁴), en Croatie (Vittorio Fiorucci¹⁹⁵), en Autriche (Joseph Schlesinger¹⁹⁶), en Barbade (Trevor Payne¹⁹⁷), en Irlande (Brian Moore¹⁹⁸), en Angleterre (John Metcalf et Norman Levine¹⁹⁹) et en Suisse (Robert Frank²⁰⁰) ainsi que des artistes nés au Canada de parents ayant immigré au pays (le père de Seymour Segal est né en Russie²⁰¹, Mavis Gallant avait un père britannique et une mère américaine²⁰², Leonard Cohen est d'origine polonaise²⁰³, Roy Kiyooka est d'ascendance japonaise²⁰⁴ et Bill Reid est né dans une famille amérindienne et américano-écossaise²⁰⁵) sont inclus dans la publication *A Certain Identity*. Quant aux portraits de Szilasi, il est impossible de retrouver certaines personnes et le

¹⁹² Canadian Heritage Information Network, *Louis Muhlstock*, 2011, [en ligne].

http://www.pro.rcipchin.gc.ca/application/aac-aic/artiste_detailier_bas-artist_detail_bas.app?rID=11848&fID=2&lang=en&qlang=en&pID=1&an=Louis+Muhlstock&ps=50&sort=AM_ASC, page consultée le 30 juillet 2014.

¹⁹³ Canadian Heritage Information Network, *Norman McLaren*, 2010, [en ligne].

http://www.pro.rcipchin.gc.ca/application/aac-aic/artiste_detailier_bas-artist_detail_bas.app?rID=10599&fID=2&lang=en&qlang=en&pID=1&an=Norman+McLaren&ps=50&sort=AM_ASC, page consultée le 30 juillet 2014.

¹⁹⁴ L'Encyclopédie canadienne, *Layton, Irving*, 2008, [en ligne],

<http://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/irving-layton/>, page consultée le 30 juillet 2014.

¹⁹⁵ Canadian Heritage Information Network, *Vittorio Fiorucci*, 2010, [en ligne].

http://www.pro.rcip-chin.gc.ca/application/aac-aic/artiste_detailier_bas-artist_detail_bas.app?rID=5482&fID=2&lang=en&qlang=en&pID=1&an=Vittorio+Fiorucci&ps=50&sort=AM_ASC, page consultée le 30 juillet 2014.

¹⁹⁶ Jewish Federation of Ottawa, *Joe Schlesinger*, n.d., [en ligne], <http://jewishottawa.com/page.aspx?id=205808>, page consulté le 31 juillet 2014.

¹⁹⁷ Montréal Jubilation Gospel Choir, *Prof. Trevor W. Payne, C.M.*, n.d. [en ligne],

<http://jubilationchoir.com/fr/About-MJCC/prof-trevor-w-payne-cm.html>, page consultée le 30 juillet 2014.

¹⁹⁸ L'Encyclopédie canadienne, *Moore, Brian*, 2007, [en ligne],

<http://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/brian-moore/>, page consultée le 30 juillet 2014.

¹⁹⁹ L'Encyclopédie canadienne, *Levine, Norman*, 2011, [en ligne],

<http://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/norman-levine/>, page consultée le 30 juillet 2014.

²⁰⁰ Canadian Heritage Information Network, *Robert Frank*, 2010, [en ligne].

http://www.pro.rcip-chin.gc.ca/application/aac-aic/artiste_detailier_bas-artist_detail_bas.app?rID=5775&fID=2&lang=en&qlang=en&pID=1&an=Robert+Frank&ps=50&sort=AM_ASC, page consultée le 30 juillet 2014.

²⁰¹ Canadian Heritage Information Network, *Semour Segal*, 2010, [en ligne]. http://www.pro.rcip-chin.gc.ca/application/aac-aic/artiste_detailier_bas-artist_detail_bas.app?rID=14772&fID=2&lang=en&qlang=en&pID=1&an=%22Seymour+Segal%22&ps=50&sort=AM_ASC, page consultée le 30 juillet 2014.

²⁰² Savigneau, Josyane. «Mort de la nouvelliste canadienne Mavis Gallant.» *Le Monde.fr*, 19 février 2014, [en ligne].

http://www.lemonde.fr/disparitions/article/2014/02/19/mort-de-la-nouveliste-canadienne-mavis-gallant_4369419_3382.html, page consultée le 31 juillet 2014.

²⁰³ Canadian Heritage Information Network, *Leonard Cohen*, 2010, [en ligne].

http://www.pro.rcip-chin.gc.ca/application/aac-aic/artiste_detailier_bas-artist_detail_bas.app?rID=50973&fID=2&lang=fr&qlang=fr&pID=1&an=Leonard+Cohen&ps=50&sort=AM_ASC, page consultée le 30 juillet 2014.

²⁰⁴ L'Encyclopédie canadienne, *Kiyooka, Roy Kenzie*, 2010, [en ligne],

<http://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/roy-kiyooka/>, page consultée le 31 juillet 2014.

²⁰⁵ L'Encyclopédie canadienne, *William Ronald Reid*, 2010, [en ligne],

<http://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/william-ronald-reid/>, page consultée le 30 juillet 2014.

photographe lui-même était incertain du destin de certaines d'entre elles.²⁰⁶ Toutefois, le multiculturalisme est aussi très fort dans la série de Szilasi puisque Andor Pasztor, Sam Tata et Andrew Lul ne sont pas nés au Canada, Ludwig Flancer est né en Pologne,²⁰⁷ Claude Haeffely en France,²⁰⁸ alors que John Max est né de parents ukrainiens immigrés en sol canadien.²⁰⁹ Dans *Traverser Montréal*, Simon affirme que les villes coloniales, telles que Montréal, sont sujettes à se développer en villes globales, c'est-à-dire en un lieu où différentes langues et cultures se rencontrent quotidiennement.²¹⁰ Toutefois, les villes autrefois coloniales sont marquées par une ségrégation spatiale. Même si différentes cultures se rencontrent et se côtoient quotidiennement dans les rues, elles ne convergent pas réellement.²¹¹ Tata et Szilasi ont rassemblé les portraits de personnalités issues de cultures différentes, mais qui portent un même intérêt pour l'art. Chacune d'entre elles a consenti à ce que son portrait soit réalisé et réuni avec d'autres portraits de personnes qu'elle ne connaît peut-être ni d'Ève ni d'Adam. Ces séries offrent en fait le rassemblement de personnalités différentes liées ensemble par la culture et dont les portraits seront diffusés au nom de la photographie.

4.3 : *La construction du mythe*

Enfin, dans l'essai « Le mythe aujourd'hui » (1957), Barthes se penche sur la création et la fonction du mythe au commencement de l'ère de la société de consommation. L'auteur affirme que l'embourgeoisement de la société après la Seconde Guerre mondiale a remplacé les grands mythes par de simples idées. Les médias de masse en pleine effervescence diffusent ces petits mythes aux masses. Barthes déclare que le mythe se construit sur la base d'un système de communication, plus particulièrement sur le langage. Lorsque le langage se l'approprie, tout peut

²⁰⁶ Gabor Szilasi, entrevue menée par Adeline Paradis-Hautcoeur, 5 mars 2014, Montréal.

²⁰⁷ Canadian Heritage Information Network, *Ludwig Flancer*, 2010, [en ligne].

http://www.pro.rcip-chin.gc.ca/application/aac-aic/artiste_detailier_bas-artist_detail_bas.app?rID=5527&fID=2&lang=en&qlang=en&pID=1&an=flancer&ps=50&sort=AM_ASC, page consultée le 30 juillet 2014.

²⁰⁸ Canadian Heritage Information Network, *Claude Haeffely*, 2010, [en ligne].

http://www.pro.rcip-chin.gc.ca/application/aac-aic/artiste_detailier_bas-artist_detail_bas.app?rID=6880&fID=2&lang=en&qlang=en&pID=1&an=%22Claude+Haeffely%22&ps=50&sort=AM_ASC, page consultée le 30 juillet 2014.

²⁰⁹ Jean-François Nadeau, « Décès du photographe John Max » *Le Devoir* (Montréal, 7 mai 2011).

²¹⁰ Simon, *Traverser Montréal*, 48.

²¹¹ Simon, *Traverser Montréal*, 48.

devenir l'objet d'un mythe.²¹² Le signe se compose d'un signifiant et d'un signifié, mais le mythe ajoute un autre degré de signification qui, selon Barthes, est en fait une distorsion de la réalité.²¹³

Dans une société basée sur la consommation, la mythologie formée est tout à fait instable puisqu'elle est fondée sur des effets de modes éphémères. Cette surabondance exempte les mythes de toute valeur politique et détourne la population de la réalité, causant ainsi une aliénation sociale.²¹⁴ Ainsi, la société bourgeoise se dépolitise par sa surconsommation de mythes. Les propos de Barthes résonnent dans les portraits de Sam Tata et de Gabor Szilasi. S'ils ont véritablement voulu produire des images d'artistes contemporains, était-ce pour remplacer les mythes d'artistes comme Duchamp, Pollock et Picasso?

Dans un essai intitulé « The Economic Nationalism of *Weekend Magazine* » (2011), l'historienne Sarah Stacy discute de la formation d'un nationalisme canadien par la production des médias de masse, plus particulièrement avec le cas du *Weekend Magazine*, paru de 1905 à 1979 à travers le Canada. Durant sa carrière, Sam Tata y a contribué à plusieurs reprises.²¹⁵ Alors que le Québec vivait la Révolution tranquille, le Canada anglais tentait de se distinguer du modèle anglais pour se forger une identité nationale typiquement canadienne.²¹⁶ Le nationalisme canadien, le « canadianisme » tel que compris par la ligne éditoriale du *Weekend Magazine*, s'est construit sur la base de trois identités définies selon la région, l'ethnicité et la classe sociale.²¹⁷ Pour affermir cette identité canadienne, le comité éditorial était à la recherche de valeurs, de symboles, de mythes, de souvenirs et de traditions unificateurs.²¹⁸ Les journalistes et les photographes les accompagnant devaient donc respecter la ligne éditoriale du magazine. Dans cette perspective, la diffusion des images de Tata et de Szilasi, par la publication d'un ouvrage et par la présentation dans l'un des musées majeurs de la métropole montréalaise, a permis l'exposition à un très large public des images d'artistes canadiens qui ne sont pas divisés par les

²¹² Roland Barthes, « Le mythe, aujourd'hui, » dans *Mythologies* (Paris : Éditions du Seuil, 1957), 216.

²¹³ Barthes, « Le mythe, aujourd'hui, » 221 et 229.

²¹⁴ Barthes, « Le mythe, aujourd'hui, » 252.

²¹⁵ Dessureault, *L'époque Tata*, 15.

²¹⁶ Sarah Stacy, « The Economic Nationalism of *Weekend Magazine*, » dans *The Curatorial Work of Photography in Canada* (Montreal, Kingston: McGill-Queen's University Press, 2011), 137.

²¹⁷ Stacy, « The Economic Nationalism of *Weekend Magazine*, » 137.

²¹⁸ Stacy, « The Economic Nationalism of *Weekend Magazine*, » 137.

différences culturelles. Si Tata offre des images plus romantiques de ses sujets, le traitement de Szilasi, plus terre-à-terre, remet les personnalités au même niveau que n'importe quel individu payant son entrée au musée.

La période allant de fin des années 1960 jusqu'au début des années 1970 est considérée comme le commencement d'une ère difficile (« *a tombstone era* ») pour la presse canadienne puisque plusieurs magazines ont dû cesser toute publication.²¹⁹ Évidemment, les différentes presses canadiennes rejoignaient majoritairement les francophones en publiant en français ou les anglophones en publiant en anglais. Autant du côté anglophone que francophone, plusieurs titres ont été retirés de la circulation. Les presses canadiennes devaient possiblement se diversifier pour répondre aux besoins des différentes cultures vivant au pays. Au même moment, le *Times* canadien produisait la première version d'*A Certain Identity* (1968).²²⁰ Même si commandé par la publication anglophone *Times*, les portraits réalisés par Tata n'étaient pas seulement ceux de canadien anglais, mais rassemblaient des personnalités ayant évolué dans différentes cultures présentes au Canada. En fait, les séries de Tata et Szilasi reflètent ce que Sherry Simon nomme « l'unité paradoxale des villes »²²¹ : plusieurs cultures sont présentes sans qu'elles aient véritablement conscience de l'une et l'autre. Les photographes ont agi comme agent canalisateur : ils ont forcé la prise de conscience par le rassemblement des portraits.

²¹⁹ Stacy, « The Economic Nationalism of *Weekend Magazine*, » 147.

²²⁰ Dessureault, *L'époque Tata*, 16.

²²¹ Simon, *Traverser Montréal*, 48.

Conclusion

Capturer l'image d'une personne à l'aide d'un appareil photographique peut s'avérer être une activité des plus faciles. Au final, il ne s'agit que de cadrer son sujet par rapport au viseur, d'appuyer sur le déclencheur, de faire développer ou d'imprimer l'image et puis voilà. Toutefois, si le processus est en réalité simple, il se complique lorsque l'image résultante doit projeter une idée particulière. Lorsque le sujet est choisi pour l'une de ses qualités, que se soit son occupation ou bien l'intensité de la couleur de ses yeux verts, une idée de comparaison est immédiatement impliquée. Comment ce sujet en particulier se compare-t-il aux autres se classant dans la même catégorie?

Or, les « Artistes » avec un grand « A » font partie de cette classe d'individus dont la qualification et la quantification sont difficiles. Certes, ce groupe englobe une multitude de sujets ayant des occupations les plus diverses. Néanmoins, le terme « artiste » évoque une histoire, une tradition et une mythologie auxquelles beaucoup sont appelés, mais finalement peu d'élus y participent.

Les séries de Szilasi et de Tata sont composées de portraits d'individus ayant non seulement un caractère artistique, mais aussi une forte relation avec leur espace domestique. Les photographies de *Portraits/Intérieurs* et d'*A Certain Identity* sont les résultats de deux stratégies employées par les photographes : le lieu est soit pris à témoin de la personnalité du sujet, ou bien l'espace est mis à contribution pour rendre visuellement les traits de caractère de l'individu. Au fil de la présente analyse, il a été question de ces différences dans l'utilisation des éléments meublant l'espace ainsi que des répercussions qu'amènent ces variations sur la lecture de l'image et conséquemment sur la conception de la figure de l'artiste.

Il fut d'abord question des différentes caractéristiques et concepts amenés par le médium de la photographie. La photographie est particulière pour sa capacité de conserver la trace d'un moment qui n'est déjà plus. Barthes qualifiait ce phénomène par le « ça a été » et Krauss le décrivait comme la mise à l'index d'une scène, d'une action, d'un instant. Ainsi, les portraits de

Tata et de Szilasi sont les traces d'une série de personnalités qui composent une communauté à un endroit et à une époque donnée.

Les traditions du portrait et de la représentation du corps de l'artiste se trouvent imbriquées dans le médium photographique. Un portrait est le produit des relations entre trois acteurs : le photographe, le sujet et le spectateur. Cependant, les photographies de Tata et de Szilasi sont considérées comme des portraits environnementaux puisque les photographes ont utilisé le milieu immédiat de leur modèle pour indiquer les traits de personnalité de celui-ci. Cette dernière caractéristique implique que le public doit reconnaître les signes laissés dans le cadre pour interpréter adéquatement l'image.

L'une des grandes différences entre les deux séries se trouve justement dans le traitement de l'environnement : Tata l'a complètement imbriquée dans sa composition alors que Szilasi en a produit une photographie séparée et en couleurs. De plus, Tata présente ses sujets au moment de l'inspiration créatrice. Ils sont complètement absorbés dans leurs pensées, tandis que les sujets de Szilasi sont captés frontalement et avec leur regard dirigé vers l'objectif. Bien sûr, lorsqu'un portrait est ainsi réalisé de manière consensuelle, avec le plein accord du modèle, le sujet ne pourra s'empêcher de poser afin que son image corporelle corresponde à un idéal, souvent en ligne avec ce qui est attendu de son statut social.

Dans le cas de ces sujets, leur situation particulière les place dans une longue tradition de représentation d'artistes. À la Renaissance, la personnalité de l'artiste a acquis un certain intérêt, si bien que la représentation de celui-ci, que ce soit de manière écrite ou picturale, a été étroitement liée à sa production artistique. La vie et l'œuvre doivent ne faire qu'un. Plus les manifestations artistiques étaient précoces, plus l'individu était considéré comme génial, si bien que l'artiste a pris le statut de figure mythique. Au XX^e siècle, ces cas de génies artistes ont été très populaires; Duchamp, Warhol, Picasso, Dali en sont quelques exemples qui ont alimenté la symbolique mythique de l'artiste, au même moment où le désir pour les détails de la vie privée de personnalités a fait rouler sur l'or plusieurs médias de masse.

Dans le contexte local montréalais, ville d'adoption de Szilasi et de Tata, les tensions entre les Canadiens français et Canadiens anglais sont fortes au moment de production des deux séries. Par ailleurs, la séance ayant cours dans l'espace privé de leur sujet, les portraits donnent une occasion de voyeurisme au public. Sans avoir une intention politique affirmée, l'un des objectifs de ces projets visait peut-être à ramener la population à des sujets plus légers : rien de tel qu'un peu de voyeurisme dans la vie des gens riches et célèbres pour calmer les esprits.

Ainsi, les interactions entre l'image et le spectateur et entre le sujet et son environnement jouent avec les concepts de perméabilité entre l'art et la vie et la présentation d'un style de vie enviable. De plus, les théories sémiotiques peuvent ajouter une autre couche d'analyse par l'étude des signes présents ou absents des portraits. Une autre différence importante entre les portraits de Sam Tata et de Gabor Szilasi se trouve au niveau de leur affiliation avec la théâtralité. La dichotomie absorption/objectivité, telle qu'expliquée par Michael Fried, est à la base de la comparaison entre les deux séries. Chez Szilasi, l'image colorée de la pièce vide donne à voir les stratégies théâtrales utilisées lors de la prise du portrait. Tata reste au contraire beaucoup plus discret : afin d'éviter l'aspect théâtral, le photographe n'hésite pas à représenter son sujet en « action, » la mise en scène montre un moment où l'esprit n'est pas conscient de la présence de l'objectif. Alors que Szilasi insiste pour que le sujet regarde directement l'objectif, Tata capte son sujet alors qu'il semble dans un moment d'introspection.

Or, il devient impossible de déterminer ce qui relève du geste naturel de ce qui résulte des directives du photographe. Alors que la scène paraît plus naturelle chez Tata que dans les photographies de Szilasi, dont les sujets ont l'air plantés dans leur salon, la mise en scène est des plus recherchées pour justement recréer cette aura de génie artistique. Szilasi représente un artiste de manière beaucoup plus terre à terre, au contraire de Tata qui n'a pas perdu son intérêt de jeunesse pour le pictorialisme. Son traitement de l'image plus pictorialisme donne à ses sujets l'attitude d'un artiste romantique.

En fait, dans les diptyques de Szilasi, la présence de l'image de l'environnement en couleurs renvoie directement à la société de consommation et à la démonstration objectivée d'un capital culturel. Les théories proposées par Pierre Bourdieu sur les différentes possessions de

capital culturel ont permis d'offrir un autre point de vue sur la tension entre l'absorption et l'objectivité. D'un côté, le capital culturel incorporé – lorsque tout le corps témoigne d'une grande culture générale – peut être considéré comme une forme d'absorption, ce dont les images de Tata font preuve. D'un autre côté, le capital culturel objectivé – là où les possessions matérielles font preuve du capital culturel du propriétaire – réfère à une sorte d'objectivité qui est manifeste dans les photographies en couleurs composant les diptyques de Szilasi.

Le dernier chapitre a traité des différentes stratégies servant à la connotation des images. Mis à part un possible découpage, les images des deux séries ont été l'objet de peu de modifications physiques. Toutefois, la présence de textes accompagnant les portraits a grandement pu influencer leur interprétation par un public averti. L'arrangement de signes permet la création d'une narration, un sens, dans l'image. Le spectateur doit avoir connaissance et conscience d'un bagage culturel afin de pouvoir décoder le portrait. De plus, les carrières respectives des deux photographes en photojournalisme pour des publications à grand tirage ont dû les former pour la production de narrations à la portée de main d'un large bassin de population.

Enfin, dans l'ouvrage intitulé *Imagined Communities : Reflections on the Origins and Spread of Nationalism* (2006), l'auteur Benedict Anderson propose une définition du terme « nation » comme suit : « it is an imagined political community – and imagined as both inherently limited and sovereign. »²²² Il conçoit une nation comme une entité imaginaire puisque que les membres de cette communauté sont d'avis qu'ils font partie d'un même groupe, d'une même nation, et ce, même si ces membres ne connaîtront jamais et n'entendront jamais parlé de tous les membres de cette communauté, la connexion n'est qu'en fait imaginaire.²²³ Néanmoins, comme différents portraits d'une même personne permettent de saisir les multiples facettes d'un individu,²²⁴ la compilation de plusieurs portraits de personnalités évoluant dans un même milieu donne une vision globale d'une époque et d'une communauté. Les photographies des séries *A Certain Identity* et *Portraits/Intérieurs* offrent une rencontre entre les différentes cultures

²²² Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (Londres, New York : Verso, 2006), 6.

²²³ Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, 6.

²²⁴ Harris, *L'éloquence du quotidien*, 31.

présentes au Canada. Alors que les multiples populations vivant dans les villes globales comme Montréal sont sujettes à l'autocloisonnement, les diverses communautés évoluant entre elles seules, Tata et Szilasi ont franchi ces cloisons pour laisser un témoignage du milieu artistique canadien. Non seulement ces photographes ont laissé un témoignage plus global que la traditionnelle rivalité entre anglophones et francophones, ce qui permet l'inclusion de différentes populations dans le domaine culturel, mais le traitement des portraits ainsi que les stratégies photographiques des deux photographes permettent aux spectateurs d'être personnellement inclus dans le milieu prisé de l'art. Le spectateur n'est pas perçu comme un voyeur, mais comme un membre à part entière.

Bibliographie

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities : Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres; New York : Verso, 2006.
- Asselin, Olivier, et Johanne Lamoureux. « Autofictions, Les identités électives. » *Parachute*, January/March 2002 : 11-18.
- Bal, Mieke, et Norman Bryson. « Semiotics and Art History. » *The Art Bulletin*, Juin 1991 : 174-208.
- Barthes, Roland. *La chambre claire : Note sur la photographie*. Paris : Cahiers du cinéma Gallimard Seuil, 1980.
- . "Le mythe, aujourd'hui." Dans *Mythologies*, par Roland Barthes, 215-268. Paris : Éditions du Seuil, 1957.
- . "Le message photographique." *Communications* 1 (1961) : 127-138.
- Bibliothèque et Archives nationales du Québec. « Fonds ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine. Office du film du Québec. Documents traités. » [En ligne]. http://pistard.banq.qc.ca/unite_chercheurs/description_fonds?p_anqid=201406011552424473&p_centre=06M&p_classe=E&p_fonds=6&p_numunide=844276 (page consultée le 23 mai 2014).
- . « Fonds Revue Parti pris. » [En ligne]. http://pistard.banq.qc.ca/unite_chercheurs/description_fonds?p_anqid=201306181131451100&p_centre=06M&p_classe=MSS&p_fonds=193&p_numunide=882509 (page consultée le 23 mai 2014).
- Bourdieu, Pierre. « Les trois états du capital culturel. » Dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, novembre (1979) : 3-6.
- . *La distinction - Critique sociale du jugement*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1979.
- Bohn-Spector, Claudia. « Introduction. » Dans *August Sander : Photographs from the J. Paul Getty Museum*, 5-10. Los Angeles : J. Paul Getty Museum, 2000.
- Brilliant, Richard. *Portraiture*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1991.
- Canadian Heritage Information Network. « *Claude Haeffely*. » Dernières modifications en 2010. [En ligne]. http://www.pro.rcip-chin.gc.ca/application/aac-aic/artiste_detailer_bas-artist_detail_bas.app?rID=6880&fID=2&lang=en&qlang=en&pID=1&an=%22Claude+Haeffely%22&ps=50&sort=AM_ASC (page consultée le 30 juillet 2014).

- « *David Heath*. » Dernières modifications en 2010. [En ligne].
http://www.pro.rcipchin.gc.ca/application/aac-aic/artiste_detailier_bas-artist_detail_bas.app?rID=7312&fID=2&lang=en&qlang=en&pID=1&an=David+Heath&ps=50&sort=AM_ASC (page consultée le 30 juillet 2014).

- « *Leonard Cohen*. » Dernières modifications en 2010. [En ligne].
http://www.pro.rcip-chin.gc.ca/application/aac-aic/artiste_detailier_bas-artist_detail_bas.app?rID=50973&fID=2&lang=fr&qlang=fr&pID=1&an=Leonard+Cohen&ps=50&sort=AM_ASC (page consultée le 30 juillet 2014).

- « *Louis Muhlstock*. » Dernières modifications en 2011. [En ligne].
http://www.pro.rcipchin.gc.ca/application/aac-aic/artiste_detailier_bas-artist_detail_bas.app?rID=11848&fID=2&lang=en&qlang=en&pID=1&an=Louis+Muhlstock&ps=50&sort=AM_ASC (page consultée le 30 juillet 2014).

- « *Ludwig Flancer*. » Dernières modifications en 2010. [En ligne]. http://www.pro.rcip-chin.gc.ca/application/aac-aic/artiste_detailier_bas-artist_detail_bas.app?rID=5527&fID=2&lang=en&qlang=en&pID=1&an=flancer&ps=50&sort=AM_ASC (page consultée le 30 juillet 2014).

- « *Norman McLaren*. » Dernières modifications en 2010. [En ligne].
http://www.pro.rcipchin.gc.ca/application/aac-aic/artiste_detailier_bas-artist_detail_bas.app?rID=10599&fID=2&lang=en&qlang=en&pID=1&an=Norman+McLaren&ps=50&sort=AM_ASC (page consultée le 30 juillet 2014).

- « *Robert Frank*. » Dernières modifications en 2010. [En ligne].
http://www.pro.rcip-chin.gc.ca/application/aac-aic/artiste_detailier_bas-artist_detail_bas.app?rID=5775&fID=2&lang=en&qlang=en&pID=1&an=Robert+Frank&ps=50&sort=AM_ASC (page consultée le 30 juillet 2014).

- « *Seymour Segal*. » Dernières modifications en 2010. [En ligne]. http://www.pro.rcip-chin.gc.ca/application/aac-aic/artiste_detailier_bas-artist_detail_bas.app?rID=14772&fID=2&lang=en&qlang=en&pID=1&an=%22Seymour+Segal%22&ps=50&sort=AM_ASC (page consultée le 30 juillet 2014).

- « *Vittorio Fiorucci*. » Dernières modifications en 2010. [En ligne].
http://www.pro.rcip-chin.gc.ca/application/aac-aic/artiste_detailier_bas-artist_detail_bas.app?rID=5482&fID=2&lang=en&qlang=en&pID=1&an=Vittorio+Fiorucci&ps=50&sort=AM_ASC (page consultée le 30 juillet 2014).

- Cartier-Bresson, Henri. « Untitled. » Dans *The Education of a Photographer*, édité par Steven Heller et Charles Traub, 12-22. New York : Allworth Press, 2006.

- *The Decisive Moment*. New York : Simon & Schuster, 1952.

- Centre Pompidou-Musée national d'art moderne. « Marcel Duchamp - Porte-bouteilles. » [En ligne]. <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ens-dada/popup01.html> (page consultée le 26 mai 2014).
- Clément, Éric. « Gabor Szilasi : la lentille vissée au coeur. » *La Presse* Montréal (15 janvier 2011) : Arts visuels.
- Curtin, Walter. *Curtin Call - A Photographer's Candid View of 25 years of Music in Canada*. Toronto : Exile Editions Limited, 1994.
- Dessureault, Pierre. *L'époque Tata*. Ottawa : Musée canadien de la photographie contemporaine, 1988.
- Encyclopedia Britannica Online. « *Pierre Bourdieu*. » [En ligne]. <http://0-www.britannica.com/mercury.concordia.ca/EBchecked/topic/860434/Pierre-Bourdieu>. (page consulté le 28 mai 2014).
- L'Encyclopédie canadienne. « *Kiyooka, Roy Kenzie*. » Dernières modifications en 2010. [En ligne]. <http://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/roy-kiyooka/> (page consultée le 31 juillet 2014).
- . « *Layton, Irving*. » Dernières modifications en 2008. [En ligne]. <http://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/irving-layton/> (page consultée le 30 juillet 2014).
- . « *Levine, Norman*. » Dernières modifications en 2011. [En ligne]. <http://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/norman-levine/> (page consultée le 30 juillet 2014).
- . « *Moore, Brian*. » Dernières modifications en 2007. [En ligne]. <http://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/brian-moore/> (page consultée le 30 juillet 2014).
- . « *William Ronald Reid*. » Dernières modifications en 2010. [En ligne]. <http://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/william-ronald-reid/> (page consultée le 30 juillet 2014).
- Farnsworth House. « Chapter 3 : Biography of Farnsworth - Dr. Edith Farnsworth (1903-1978). » *Farnsworth House*. Dernières modifications en 2008. [En ligne]. <http://www.farnsworthhouse.org/pdf/staff/Chapter%203C%20-%20Biography%20of%20Farnsworth.pdf>. (page consultée le 29 juillet 2014).
- Formis, Barbara. *Esthétique de la vie ordinaire*. Paris : Presses Universitaires de France, 2010.
- Fried, Michael. « Art et Objectivité. » Dans *Contre la théâtralité - du minimalisme à la photographie contemporaine*, par Michael Fried, 113-140. Paris : Gallimard, 2007.

- « L'autonomie aujourd'hui : quelques photographies récentes. » Dans *Contre la théâtralité - du minimalisme à la photographie contemporaine*, par Michael Fried, 189-216. Paris : Gallimard, 2007.
- *La place du spectateur*. Paris : Gallimard, 1990.
- Grande, John K. « Sam Tata : pour réussir un portrait. » *Vie des arts* (1997) : 26-29.
- Grant Marchand, Sandra. *Esthétiques actuelles de la photographie au Québec : Onze photographes*. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1982.
- *Gabor Szilasi : Photographies récentes*. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1980.
- Harris, David. « Gabor Szilasi – Objectivité et sympathie, photos de la Hongrie et du Québec. » Dans *Gabor Szilasi - L'éloquence du quotidien*, par David Harris, 11-42. Ottawa; Joliette : Musée canadien de la photographie; Musée d'art de Joliette, 2009.
- « Gabor Szilasi : une vie en images. » Dans *Gabor Szilasi - L'éloquence du quotidien*, par David Harris, 177-223. Ottawa; Joliette : Musée canadien de la photographie; Musée d'art de Joliette, 2009.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Esthétique*. Paris : Le livre de Poche, collection Les classiques de la philosophie, 1997.
- Henriot, Christian. « Street Culture, Visual Fragments and Everyday Life: Narrating Peddlers in Shanghai Modern. » Dans *Visualising China, 1845-1965 -Moving and Still Images in Historical Narratives*, édité par Christian et Wen-Hsin Yeh Henriot, 93-128. Leiden; Boston : Brill, 2013.
- Henry, Karen. « The Artful Disposition: Theatracality, Cinema, and Social Context in Contemporary Photography. » Dans *Acting the Part*, édité par Lori Pauli, 132-161. New York; London : Merrell Publishers, 2006.
- James, Geoffrey. « Sam Tata : l'artiste vu par l'artiste. » *Vie des Arts* (1973) : 43-47.
- « Introduction. » Dans *A Certain Identity - 50 Portraits by Sam Tata*, par Sam Tata. Ottawa : Deneau Publishers, 1983.
- Jewish Federation of Ottawa. « *Joe Schlesinger*. » [En ligne].
<http://jewishottawa.com/page.aspx?id=205808> (page consulté le 31 juillet 2014).
- Kadar, Marlene, Jeanne Perreault et Linda Warley. « Introduction : Ambihuities, Distorsions, Shifts. » In *Photographs, Histories, and Meanings*, édité par Marlene, Jeanne Perreault et Linda Warley Kadar, 1-8. New York : Palgrave Macmillan, 2009.

- Krauss, Rosalind. « Notes on the Index: Seventies Art in America. » *October* (1977) : 68-81.
- Kris, Ernst et Otto Kurz. *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist* (1934). Londres : Yale University Press, 1979.
- Lavoie, Vincent. « Photojournalism and Awards: The Aesthetics and Ethics of Press Pictures in Canadian Contests. » Dans *The Cultural Work of Photography in Canada*, édité par Andrea et Carol Payne Kunard, 153-163. Montréal-Kingston : McGill-Queen's University Press, 2011.
- MacLennan, Hugh. *Two Solitudes*. New York : Duel, Sloan and Pearce, 1945.
- Metcalf, John. « Conversations sans paroles. » Dans *L'époque Tata*, par Pierre Dessureault, 36-39. Ottawa : Musée de la photographie contemporaine, 1988.
- Montreal Jubilation Gospel Choir. *Prof. Trevor W. Payne, C.M.* [En ligne], <http://jubilationchoir.com/fr/About-MJCC/prof-trevor-w-payne-cm.html> (page consultée le 6 mars 2014).
- Morin, Edgar. *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1956.
- Nadeau, Jean-François. « Décès du photographe John Max. » *Le Devoir*, Montréal (mai 2011) : n.p.
- Nahm, Milton C. *Genius and Creativity - An Essay on the History of Ideas*. New York : Harper & Row, Publishers, Incorporated, 1965.
- Neher, Allister. Review of *The Absolute Artist: The Historiography of a Concept*, by Catherine M. Soussloff, *RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review* 26, No. 1/2, Postures et impostures de l'artiste moderne / Myths of the Modern Artist: Exposing the Pose (1999) : 104-111.
- O'Connor, Francis V. « Hans Namuth's Photographes of Jackson Pollock as Art Historial Documentation. » *Art Journal* no 1, vol. 39 (Automne 1979) : 48-49.
- Office national du film - National Film Board. « Gabor Szilasi. » Dans *Pierre Gaudard, Gabor Sziasi, David Heath*. Ottawa, 1977.
- Ornstein, Michael D., et H. Michael Stevenson. « Elite and Public Opinion before the Quebec Referendum: A Commentary on the State in Canada. » *Canadian Journal of Political Science / Revue canadienne de science politique* 14, no 4 (décembre 1981) : 745-774.
- Répertoire du patrimoine culturel du Québec. « Marie-Paule Archambault. » [En ligne]. <http://www.patrimoine-culturel.gouv.qc.ca/rpcq/detail.do?methode=consulter&id=11961&type=pge#.U-tmKF5H32o> (page consultée le 3 août 2014).

- Savigneau, Josyane. « Mort de la nouvelliste canadienne Mavis Gallant. » *Le Monde.fr* (19 février 2014). [En ligne]. http://www.lemonde.fr/disparitions/article/2014/02/19/mort-de-la-nouvelliste-canadienne-mavis-gallant_4369419_3382.html (page consultée le 31 juillet 2014).
- Simon, Sherry. *Traverser Montréal - Une histoire culturelle par la traduction*. Montréal : Fides, 2008.
- Sontag, Susan. *Notes sur la photographie*. Paris : Union générale d'éditions, 1983.
- Souriau, Étienne. *La Correspondance des arts, Éléments d'esthétique comparée*, Paris : Flammarion, 1969.
- Soussloff, Catherine M. *The Absolute Artist - The Historiography of a Concept*. Minneapolis; London : University of Minnesota Press, 1997.
- Sparke, Penny. « General Introduction. » Dans *Designing the Modern Interior - From the Victorians to Today*, 1-12. Oxford; New York : Berg, 2009.
- . *The Modern Interior*. Londres : Reaktion Books, 2008.
- Stacy, Sarah. « The Economic Nationalism of Weekend Magazine. » Dans *The Curatorial Work of Photography in Canada*, édité par Andrea et Carol Payne Kunard, 136-152. Montréal, Kingston : McGill-Queen's University Press, 2011.
- Stein, Michael D. « Canadian Constitutional Reform, 1927-1982: A Comparative Case Analysis over Time. » *Publius* 14, no 1 (hiver 1984) : 121-139.
- Szilasi, Gabor. Interviewé par Adeline Paradis-Hautcoeur. *Entrevue* (5 mars 2014).
- . Interviewé par Katherine Tweedie. *Transcription d'entrevue, collection des archives de l'Université Concordia* (9 janvier 1979).
- Tata, Sam. *A Certain Identity : 50 Portraits by Sam Tata*. Toronto : Deneau Publishers, 1983.
- . Interviewé par Katherine Tweedie. *Transcription d'entrevue, TATA (India-2) collection des archives de l'Université Concordia* (9 février 1979).
- Terrien, Paul. *Les grands discours de l'histoire du Québec*. Québec : Les Presses de l'Université Laval, 2010.
- Todd, Jennifer. *Symbol, Sight and Society: An Inquiry into the Social Conditioning of Art*. Boston : Boston University Graduate School, 1977.

United States Holocaust Memorial Museum. « *Holocaust Encyclopedia - Budapest.* » [En ligne].
<http://www.ushmm.org/wlc/en/article.php?ModuleId=10005264> (page consultée le 26 mai 2014).

Figures



Fig. 1

Hans Namuth, *Jackson Pollock at work in his studio*, East Hampton, 1950. Photographie gélatine argentique noir et blanc, image : 37,8 cm x 30,5 cm, feuille : 50,3 x 40,2 cm, National Portrait Gallery, Smithsonian Institution; don de la succession Hans Namuth.

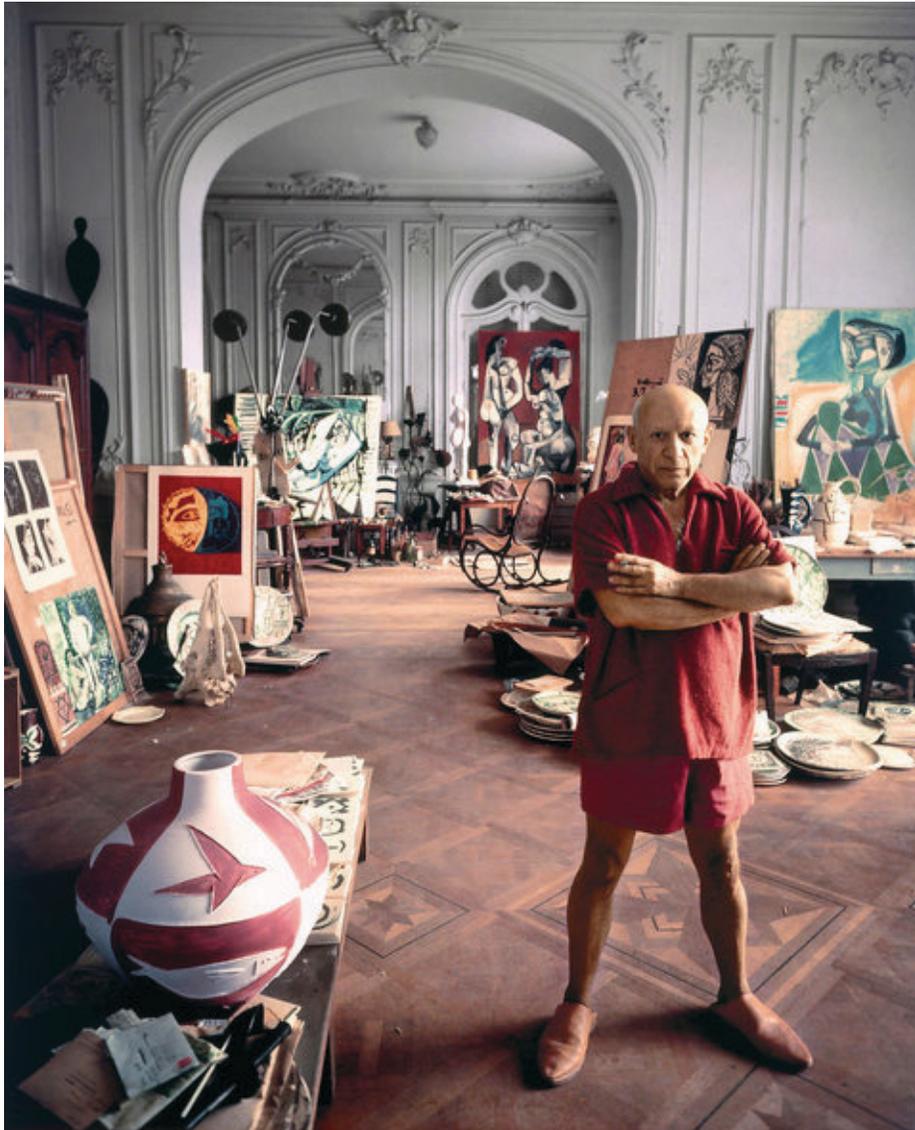


Fig. 2
Arnold Newman, *Portrait de l'artiste Pablo Picasso*, 11 septembre 1956, Cannes, France.
Matériel et taille inconnus. Fonds Arnold Newman, Centre Harry-Ransom, Université du Texas,
Austin. Collection en ligne de Getty Images, page consultée le 28 juillet 2014.

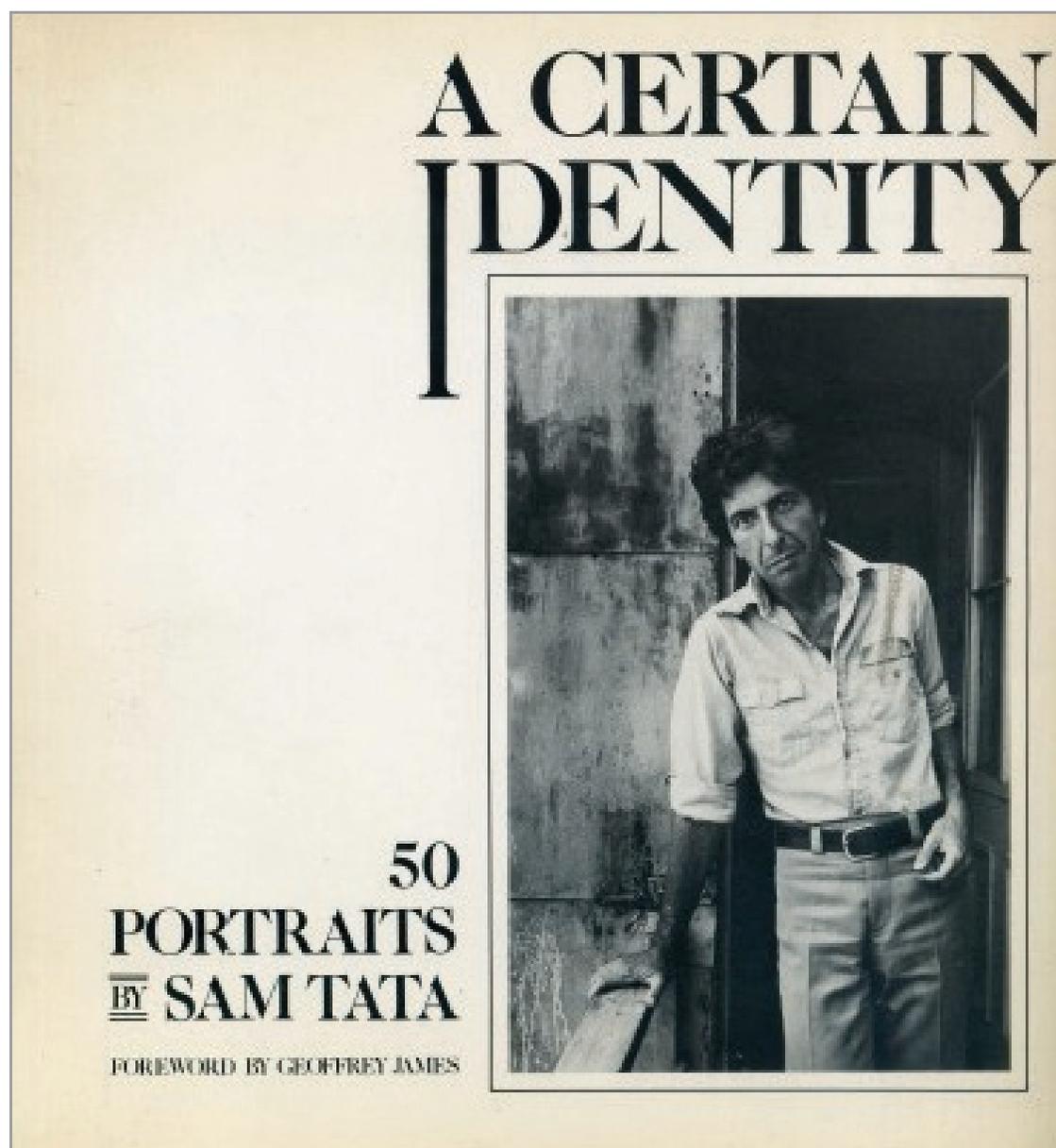


Fig. 3
Couverture de Sam Tata, *A Certain Identity – 50 Portraits by Sam Tata*, Toronto Deneau, 1983,
23 cm x 22,7 cm, 72 pages, 50 images.



Fig. 4

Gabor Szilasi, *John Max, Montréal, Québec, 1979.*

Épreuve à la gélatine argentique, 29,8 cm x 23,8 cm, et épreuve couleur à développement chromogène (Ektacolor), 23,3, cm x 23,3 cm, montées sur carton formant un diptyque, acheté en 1980 par le Musée Canadien de la photographie contemporaine, collection du Musée des beaux-arts du Canada.



Fig. 5

Gabor Szilasi, *Cheryl Fleming, Westmount, Québec, 1979.*

Épreuve à la gélatine argentique, 29,8 cm x 23,8 cm, et épreuve couleur à développement chromogène (Ektacolor), 23,3, cm x 23,3 cm, montées sur carton formant un diptyque, acheté en 1980 par le Musée Canadien de la photographie contemporaine, collection du Musée des beaux-arts du Canada.



Fig. 6

Gabor Szilasi, *Clara et Ludwig Flancer, Côte Saint-Luc, Québec, 1978.*

Épreuve à la gélatine argentique, 29,8 cm x 23,8 cm, et épreuve couleur à développement chromogène (Ektacolor), 23,3, cm x 23,3 cm, montées sur carton formant un diptyque, acheté en 1980 par le Musée Canadien de la photographie contemporaine, collection du Musée des beaux-arts du Canada.



Fig. 7
Sam Tata, *Marie-Paule Archambault, Montreal, 1973*.
Photographie gélatine argentique, reproduction de 12,6 cm x 18,8 cm dans Sam Tata, *A Certain Identity – 50 Portraits by Sam Tata*, Toronto Deneau, 1983, 23 cm x 22,7 cm, 72 pages, 50 images, p. 46.



Fig. 8

Gabor Szilasi, *Harry Barash, Montréal, 1979.*

Épreuve à la gélatine argentique, 29,8 cm x 23,8 cm, et épreuve couleur à développement chromogène (Ektacolor), 23,3, cm x 23,3 cm, montées sur carton formant un diptyque, collection personnelle de l'artiste.

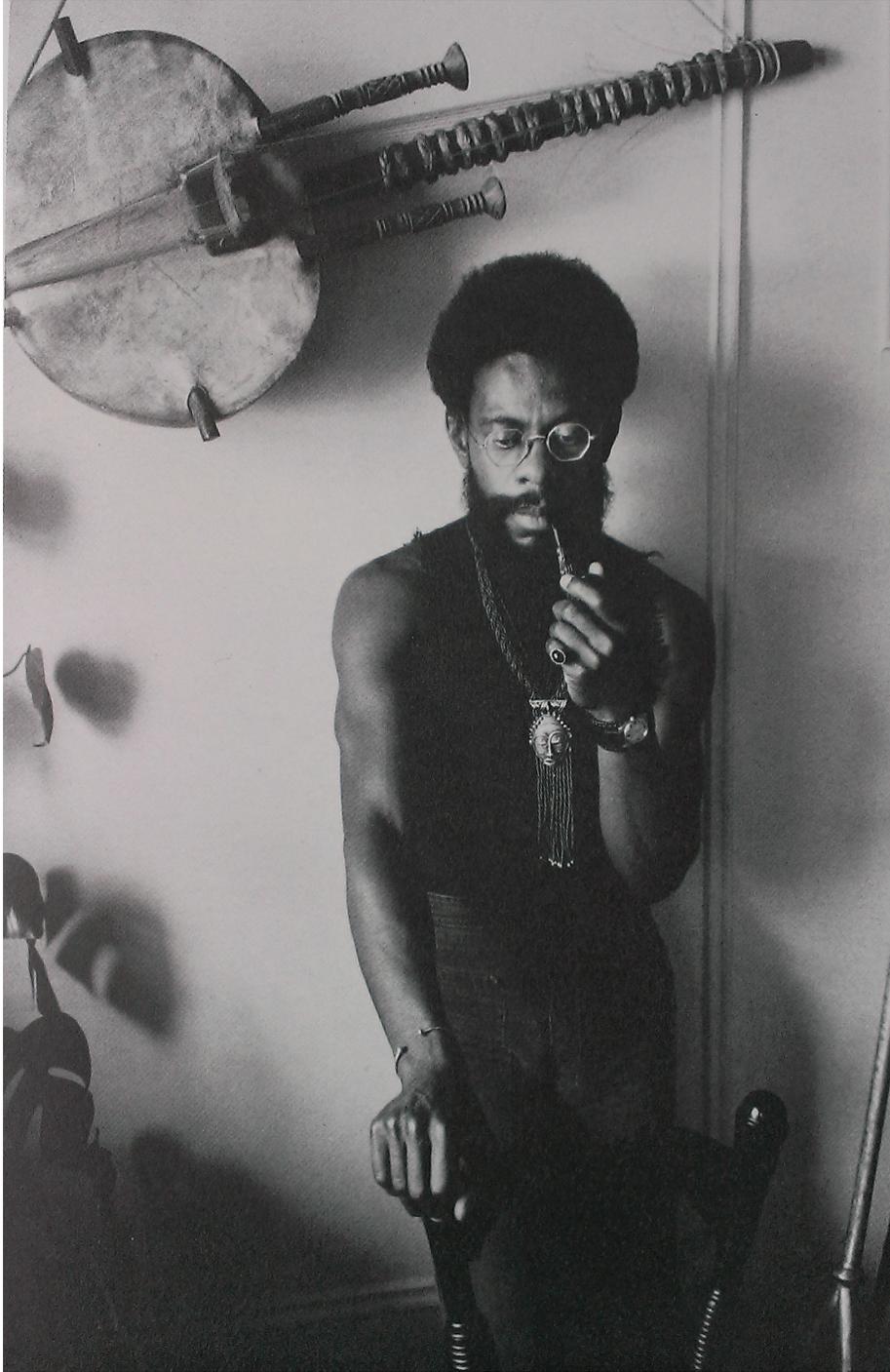


Fig. 9

Sam Tata, *Trevor Payne, Montreal*, 1974.

Photographie gélatine argentique, reproduction de 12,6 cm x 18,8 cm dans Sam Tata, *A Certain Identity – 50 Portraits by Sam Tata*, Toronto Deneau, 1983, 23 cm x 22,7 cm, 72 pages, 50 images, p. 34.

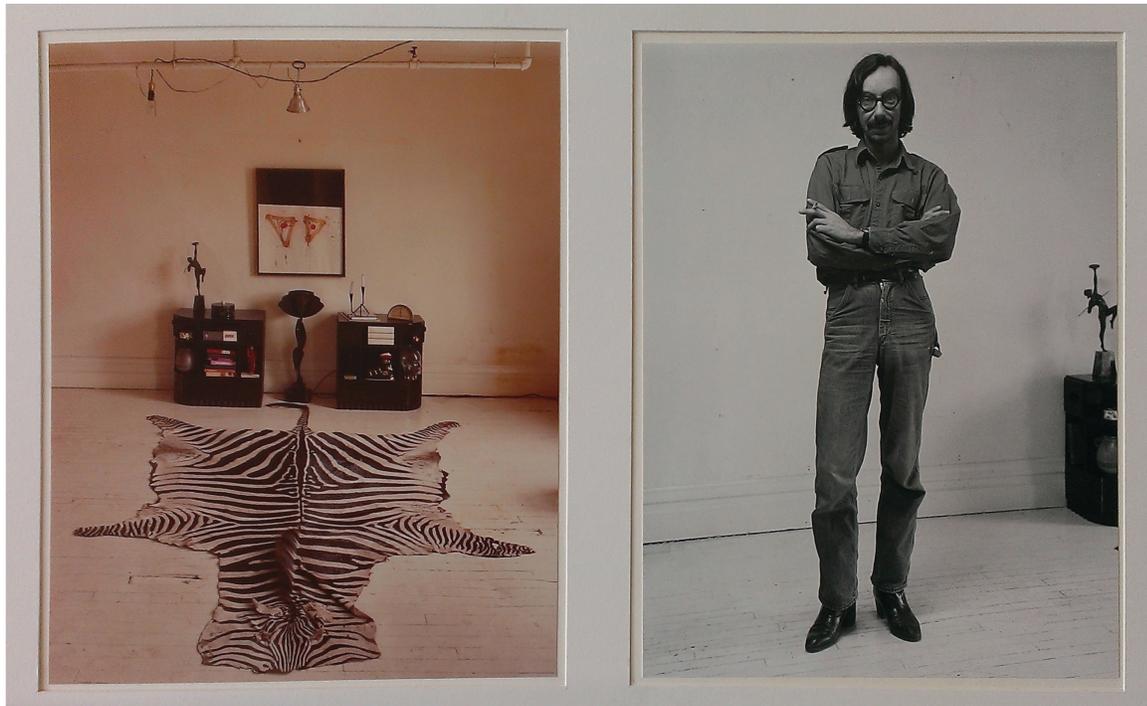


Fig. 10

Gabor Szilasi, *Raymond Pharand, Montréal, 1979.*

Épreuve à la gélatine argentique, dimensions matérielles inconnues, et épreuve couleur à développement chromogène (Ektacolor), dimensions matérielles inconnues, montées sur carton formant un diptyque, collection personnelle de l'artiste.

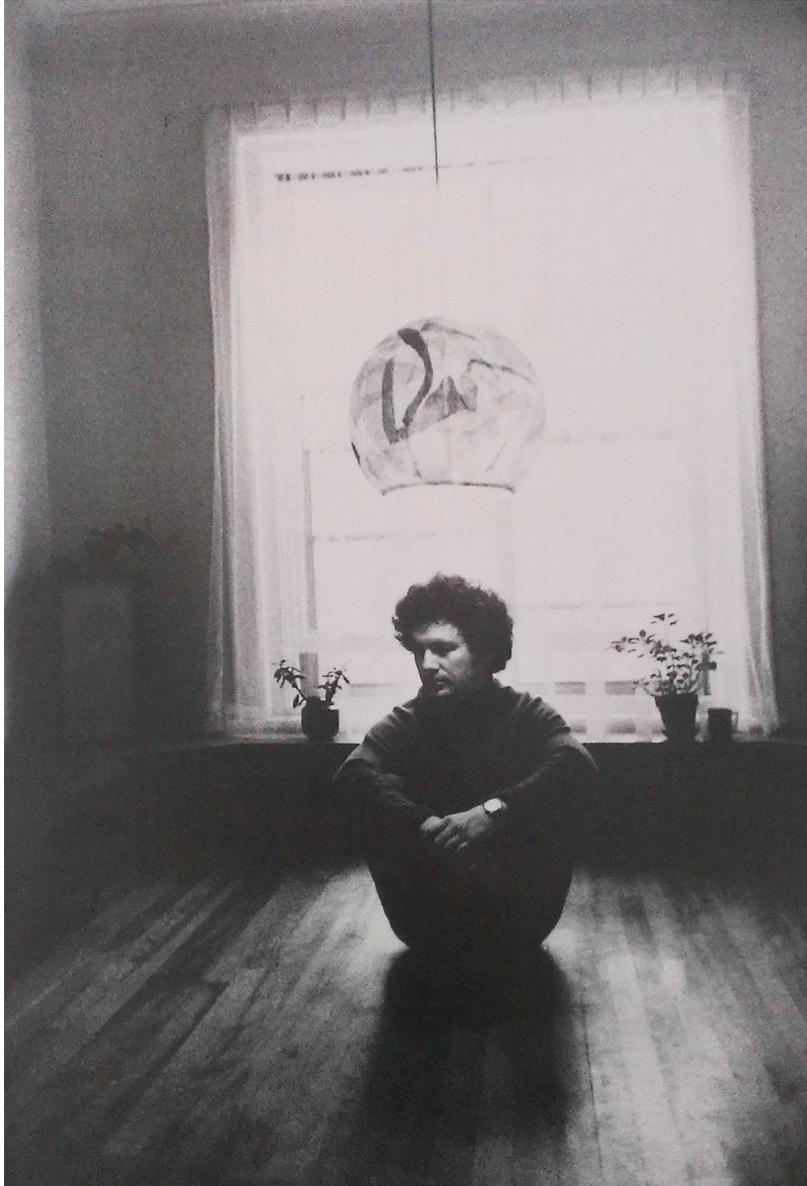


Fig. 11

Sam Tata, *Claude Jutra, Montreal*, 1971.

Photographie gélatine argentique, reproduction de 12,6 cm x 18,8 cm dans Sam Tata, *A Certain Identity – 50 Portraits by Sam Tata*, Toronto Deneau, 1983, 23 cm x 22,7 cm, 72 pages, 50 images, p. 65.



Fig. 12

Sam Tata, *Seymour Segal, Montreal*, 1973.

Photographie gélatine argentique, reproduction de 18,8 cm x 12,6 cm dans Sam Tata, *A Certain Identity – 50 Portraits by Sam Tata*, Toronto Deneau, 1983, 23 cm x 22,7 cm, 72 pages, 50 images, p. 51.



Fig. 13

André Le Coz, *La Charge de l'original épormyable*, présentée au Théâtre du Nouveau Monde en 1981.

Photographie noir et blanc, reproduction dans l'article écrit par Martine Dumont et Simon Harel, « Du corps et de la voix dans "La charge de l'original épormyable" » Dans *Jeu : revue de théâtre* 4, no 21 (1981) : 174.



Fig. 14

Sam Tata, *Daryl Hine, Montreal*, 1958.

Photographie gélatine argentique, dimensions matérielles inconnues, reproduction de 12,6 cm x 18,8 cm dans Sam Tata, *A Certain Identity – 50 Portraits by Sam Tata*, Toronto Deneau, 1983, 23 cm x 22,7 cm, 72 pages, 50 images, p. 22.

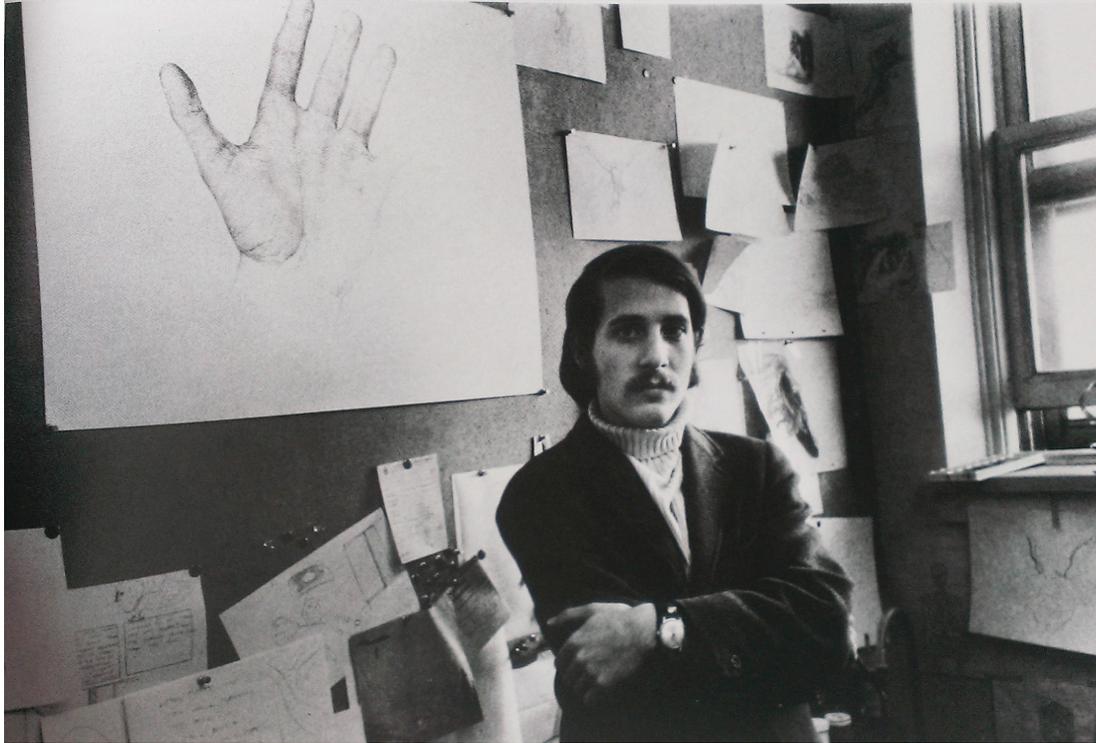


Fig. 15

Sam Tata, *Paul Bochner, Montreal*, 1973.

Photographie gélatine argentique, reproduction de 18,8 cm x 12,6 cm dans Sam Tata, *A Certain Identity – 50 Portraits by Sam Tata*, Toronto Deneau, 1983, 23 cm x 22,7 cm, 72 pages, 50 images, p. 22.

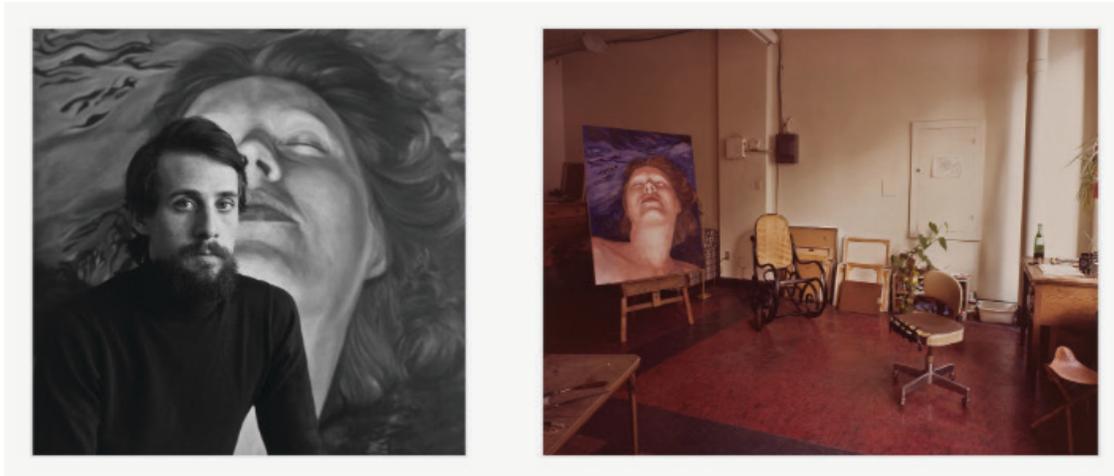


Fig. 16

Gabor Szilasi, *Paul Bochner*, Montréal, Québec, 1979.

Épreuve à la gélatine argentique, 29,8 x 23,8 cm, et épreuve couleur à développement chromogène (Ektacolor), 23,3 x 23,3 cm, montées sur carton formant un diptyque, acheté en 1980 par le Musée canadien de la photographie contemporaine, collection du Musée des beaux-arts du Canada.



Fig. 17

Sam Tata, *Norman McLaren, Montreal*, 1972.

Photographie gélatine argentique, dimensions matérielles inconnues, reproduction de 12,6 cm x 18,8 cm dans Sam Tata, *A Certain Identity – 50 Portraits by Sam Tata*, Toronto Deneau, 1983, 23 cm x 22,7 cm, 72 pages, 50 images, p. 65.



Fig. 18

Sam Tata, *Pauline Julien, Montreal*, 1972.

Photographie gélatine argentique, dimensions matérielles inconnues, reproduction de 12,6 cm x 18,8 cm dans Sam Tata, *A Certain Identity – 50 Portraits by Sam Tata*, Toronto Deneau, 1983, 23 cm x 22,7 cm, 72 pages, 50 images, p. 47.



Fig. 19

Marcel Duchamp, *Porte-bouteilles (Séchoir à bouteilles ou Hérisson)*, 1914 (1964).

Porte-bouteilles en fer galvanisé, 64,2 x 42 cm (diam.)

Centre Pompidou-Musée national d'art moderne, Paris

Original datant de 1914, réplique réalisée sous la direction de Marcel Duchamp en 1964 par la Galerie Schwarz, Milan

Achat en 1986 par le Centre Pompidou-Musée national d'art moderne, Paris

Photographie reproduite sur le site du Centre Pompidou-Musée national d'art moderne, <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ens-dada/popup01.html>, page consultée le 15 mars 2014.



Fig. 20

Gabor Szilasi, *Sans titre – portrait de Pauline Julien et de Gérald Godin dans leur appartement montréalais*, 1969.

Négatif sur pellicule noir et blanc, dimensions matérielles inconnues, série de 24 photographies numérisées sur le site du Fonds du Ministère de la Culture, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, http://pistard.banq.qc.ca/unite_chercheurs/description_fonds?p_anqid=201406011552424473&p_centre=06M&p_classe=E&p_fonds=6&p_numunide=844276, page consultée le 25 avril 2014.



Fig. 21

Gabor Szilasi, *Sans titre – portrait de Gérald Godin dans son appartement montréalais*, 1969.

Négatif sur pellicule noir et blanc, dimensions matérielles inconnues, série de 24 photographies numérisées sur le site du Fonds du Ministère de la Culture, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, http://pistard.banq.qc.ca/unite_chercheurs/description_fonds?p_anqid=201406011552424473&p_centre=06M&p_classe=E&p_fonds=6&p_nu_munide=844276, page consultée le 25 avril 2014.



Fig. 22

Walter Curtin, *Roxolana Roslak in rehearsal at Toronto's Massey Hall, for a performance of Leonard Bernstein's Symphony No. 3 Kaddish, in 1973, 1973.*

Photographie gélatine argentique, dimensions matérielles inconnues, reproduction de 20 cm x 30 cm dans Walter Curtin, *Curtin Call – A Photographer's Candid View of 25 Years of Music in Canada*, 134 pages, p. 68.



Fig. 23

Sam Tata, *Gilles Vigneault, Montreal*, 1972.

Photographie gélatine argentique, dimensions matérielles inconnues, reproduction de 18,8 cm x 12,6 cm dans Sam Tata, *A Certain Identity – 50 Portraits by Sam Tata*, Toronto Deneau, 1983, 23 cm x 22,7 cm, 72 pages, 50 images, p. 31.

Annexe 1 – Liste des portraits publiés dans *A Certain Identity* (Sam Tata)

En ordre alphabétique, tels que décrits et mentionnés aux pages 68 à 72 de la publication

Marie-Paule Archambault (créatrice de mode)	Gratien Gélinas (dramaturge, acteur et directeur)
Marie-Claire Blais (romancière et dramaturge)	Kenneth Gilbert (claveciniste et musicologue)
Clark Blaise (romancier et nouvelliste)	David Heath (photographe)
Paul Bochner (artiste)	Daryl Hine (poète et critique)
George Bowering (poète et écrivain)	Hugh Hood (romancier et professeur)
Roch Carrier (romancier)	Pauline Julien (chanteuse)
Robert Charlevoix (chansonnier)	Claude Jutra (réalisateur)
Israel Charney (designer)	Roy Kiyooka (artiste)
Leonard Cohen (écrivain et chanteur)	Margaret Laurence (romancière)
John Colicos (acteur)	Aviva Layton (romancière et écrivain de livres pour enfants)
Jacques de Tonnancour (artiste)	Irving Layton (poète)
Vittorio Fiorucci (caricaturiste et artiste affichiste)	Norman Levine (nouvelliste et romancier)
Robert Frank (photographe et réalisateur)	Stanley Lewis (sculpteur)
Mavis Gallant (romancière et nouvelliste)	Noreen Mallory (artiste)

Ian McLachlan
(romancier et professeur)

Jan Menses
(peintre et graveur)

John Metcalf
(nouvelliste, romancier et critique)

David Miller
(photographe documentaire)

Brian Moore
(romancier)

Louis Muhlstock
(artiste)

Bharati Mukherjee
(romancière et professeur)

Alice Munro
(nouvelliste et romancière)

Trevor Payne
(musicien et compositeur)

Christopher Plummer
(acteur)

Bill Reid

(sculpteur)

Morton Rosengarten
(sculpteur)

Joseph Schlesinger
(correspondent pour le bulletin
d'information)

Seymour Segal
(artiste)

Ray Smith
(écrivain et professeur)

Elizabeth Spencer
(nouvelliste et romancière)

Donald Sutherland
(acteur)

Michel Tremblay
(dramaturge et romancier)

Diana Van Der Vlis
(actrice)

Gilles Vigneault
(chansonnier)

Jesse Winchester
(chanteur et auteur-compositeur)

Annexe 2 – Liste des portraits inclus dans *Portraits/Intérieurs* (Gabor Szilasi)

Tel que décrit dans le document intitulé « Sandra Marchand, *Gabor Szilasi : Photographies récentes* » conservé dans les archives du Musée d'art contemporain de Montréal

« Scott Wright, Brampton, Ontario », 1979

« Andor Pasztor, Montréal », 1979

« John Max, Montréal », 1979

« Christine Audet et Marc Fowler, Montréal », 1979

« Sam Tata, Ville St-Laurent », 1979

« Sue et Graham Bell, Westmount », 1979

« Andrew Lul, Île des Sœurs », 1979

« Cheryl Fleming, Westmount », 1979

« Andrea, Westmount », 1979

« Claude Haeffely, Montréal », 1979

« René Rozon, Montréal », 1979

« Harry Barash, Montréal », 1979

« Autoportrait, Westmount », 1980

« Paul Bochner, Montréal », 1979

« Janer et Lazarus Lieberman, Hampstead », 1979

« Marie-Rose Leclerc, Lotbinière », 1979

« Marie-Rose et André Houde, Lotbinière », 1978

« Raymond Pharand, Montréal », 1979

« Clara et Ludwig Flancer, Côte St-Luc », 1978

« Lola Lanyl, Westmount », 1979