
COMPTE RENDU

*Expositions inaugurales au Ryerson Image Centre*¹

GALE, Peggy, dir. 2012. *Archival Dialogues: Reading the Black Star Collection*. Catalogue de l'exposition inaugurale présentée au Ryerson Image Centre, Toronto, 29 septembre – 16 décembre 2012. Toronto: Ryerson Image Centre Editions.

MOREL, Gaëlle, dir. 2012. *The Art of the Archive, Ryerson Students and Alumni*. Catalogue de l'exposition présentée au Ryerson Image Centre, Toronto, 29 septembre – 22 décembre 2012. Toronto: Ryerson Image Centre Editions.

Yvon Lemay et Anne Klein

Archival Dialogues: Reading the Black Star Collection

Inauguré à la fin septembre 2012, le Ryerson Image Centre (RIC), situé sur le campus de l'Université Ryerson à Toronto, est un centre international dédié à l'étude, à l'enseignement, à la recherche et à l'exposition de la photographie et de médias connexes. Le RIC comprend un programme d'exposition ouvert aux artistes canadiens et internationaux ainsi qu'aux étudiants de Ryerson, un centre de recherche offrant des ateliers, des conférences et un programme de publications. Il dispose également d'une collection de plusieurs milliers d'images de photographes reconnus, de fonds d'archives de photographes et de cinéastes de renom et, depuis 2005, du fonds de l'agence de presse Black Star totalisant plus de 290 000 épreuves photographiques.

Fondée en 1935 à New York, par trois émigrés allemands du milieu du photojournalisme qui fuyaient le régime nazi, l'agence Black Star allait compter parmi ses clients les principales publications de l'époque, telles que le magazine *Life* créé en 1936. D'ailleurs, les bureaux de la Black Star étaient situés dans le même édifice que ceux du magazine *Life*. Ainsi, au début des années 1990, l'agence avait travaillé avec plus de 6000 photographes ayant couvert les événements majeurs de l'histoire du XX^e siècle et produit certaines des images de presse devenues aujourd'hui des icônes du siècle passé.

Comme le titre de l'exposition en témoigne, pour inaugurer ses nouveaux locaux, le RIC a invité huit artistes à réaliser une œuvre, à partir du médium de leur choix, en «dialogue» avec les épreuves photographiques de l'agence Black Star. L'objectif était de créer une vitrine incomparable pour ce qui constitue le don patrimonial le plus important fait à une université canadienne et, du même coup, de procurer une expérience mémorable aux visiteurs.

Contrairement à la formule habituelle, le catalogue de l'exposition ne vise pas à documenter les œuvres exposées par les artistes mais plutôt à rendre compte du

processus de création propre à chacun d'entre eux. Outre les projets des huit artistes, le catalogue comprend trois essais qui ont la particularité de représenter différents moments de passage sur le plan archivistique, à savoir le passage du document d'archives à l'œuvre d'art, le passage d'une agence de presse à un centre de recherche et enfin celui d'une vision fermée à une vision dynamique des archives.

Dans le texte d'introduction, «Mapping Intention», la commissaire Peggy Gale rappelle d'abord le contexte de préparation de l'exposition, puis elle présente les projets de Stephen Andrews, Christina Battle, Marie-Hélène Cousineau, Stan Douglas, Vera Frenkel, Vid Ingelevics, David Rokeby et Michael Snow en prenant soin de mettre les projets des huit artistes invités en relation avec leurs réalisations antérieures.

Ce texte, qui en quelque sorte fait état des diverses manières dont l'archive est mise à contribution à des fins de création, est suivi d'une section où les artistes devaient choisir une image emblématique de la collection Black Star à titre d'introduction et, en quelques pages, faire état de la nature de leur projet à un moment où, compte tenu des délais de production du catalogue, l'œuvre envisagée était souvent encore en gestation.

Dans le cadre d'un projet intitulé «Dramatis Personae», Stephen Andrews a choisi des images d'une séquence montrant Lee Harvey Oswald, l'assassin présumé du président John F. Kennedy, en compagnie de policiers, juste avant qu'il ne soit abattu par Jack Ruby. Des images devenues véritables «icônes» et qu'il a l'intention d'utiliser avec d'autres photographies toutes aussi emblématiques du XX^e siècle afin de réfléchir, comme il le précise dans ses notes, sur le documentaire, sur la représentation, c'est-à-dire «non la chose elle-même mais une traduction». (Gale 2012, 33, trad.)

Christina Battle, quant à elle, a porté son choix sur une photographie de presse montrant l'effondrement d'un pont en Ohio en décembre 1967. Et pour cause car, dans son projet, elle s'intéresse aux images de presse documentant des accidents en tous genres. Au cours de ses travaux, elle a d'ailleurs créé un blogue («Archived Disasters – Research Blog») sur le sujet. Un blogue qui, comme en témoigne une courte description, ne vise pas à utiliser les photographies afin de documenter des événements passés mais plutôt à titre de preuves d'un événement catastrophique à venir. Bref, en adoptant la position d'une archiviste du futur, l'artiste nous plonge dans un véritable récit de science-fiction.

Ayant longtemps séjourné dans le nord du Canada, Marie-Hélène Cousineau a retenu une photographie prise en 1967 à Baker Lake dans les Territoires du Nord-Ouest (le Nunavut actuel). Elle montre un grand-père inuit en compagnie de sa petite-fille nue sur le pas d'une porte. Dans le cadre de son projet, «Perdre et retrouver le Nord», l'artiste met l'accent sur la mémoire, autant en lien avec sa propre histoire que celle des gens photographiés par le photographe Peter Thomas en 1967. En plus de produire une vue panoramique du paysage d'Igloolik et de demander à une amie de produire des figurines représentant trois périodes dans la vie des Inuits depuis le XIX^e siècle, Marie-Hélène Cousineau est retournée à Baker Lake. Elle a retrouvé des enfants qui figuraient sur les photographies réalisées par Thomas, dont la petite fille nue en compagnie de son grand-père. Ainsi, voir aujourd'hui le portrait de ces femmes devenues adultes tenir à la main une image provenant de leur enfance a quelque chose de très touchant.

Stan Douglas, pour sa part, a opté pour une photographie des délégués du Costa Rica lors d'une conférence monétaire internationale à Savannah aux États-Unis en 1946. En fait, l'image en question témoigne surtout de l'intention de l'artiste, dans son projet «Midcentury Studio», de documenter la pratique de la photographie au cours de cette période afin de mettre en scène et de créer des images qui, dans le même esprit, feraient la chronique d'un photographe entreprenant une carrière après la Seconde Guerre mondiale. Comme en témoignent les photographies qui accompagnent le texte de son projet, le résultat est saisissant de vraisemblance.

Vera Frenkel raconte que lorsqu'elle a consulté la collection entreposée temporairement en banlieue de Toronto : «Une photographie a mis fin à ses recherches : Un petit groupe de réfugiés se tenant près d'une gigantesque locomotive à vapeur, attendant...». (p. 65, trad.) Cette image de réfugiés polonais dans les années 1940 sera le point de départ d'un projet intitulé «The Blue Train» où, en contrepoint aux souvenirs personnels du trajet qu'elle a effectué en train avec sa mère entre Bratislava et Londres en 1939, est associée une lettre d'un photographe de l'agence Black Star dans laquelle il fait état de son retour d'Allemagne en 1945. Ainsi, déclare Vera Frenkel, dans le site Web qu'elle a développé parallèlement à son installation pour l'exposition : «Les deux voyages, servant de parenthèses à la Seconde Guerre mondiale, permettent au spectateur de sentir ce qu'il y a entre les deux.» (Frenkel, Vera. *The Blue Train*, trad., [En ligne]. <http://www.imagearts.ryerson.ca/ric/verafrenkel/> (Page consultée le 11 juillet 2013)

Au premier coup d'œil, il est quelque peu étonnant de constater que la photographie «Nuns and Civil Rights», prise en Alabama en 1965 et qui sert à introduire le projet de Vid Ingelevics, se retrouve, dans les pages suivantes de la section du catalogue consacrée à l'artiste, jetée à la corbeille avec d'autres épreuves. En fait, en réalisant le projet «Conditional Report», Ingelevics cherche à faire prendre conscience des activités souvent contradictoires, du moins en apparence, qui sont effectuées dans le cadre de la gestion d'une collection. C'est-à-dire qu'aussitôt que les épreuves photographiques sont traitées en vue de leur intégration au RIC, elles sont numérisées et les copies que le personnel est amené à produire à partir des images numérisées pour des expositions ou des projets sont ensuite détruites afin d'éviter leur circulation ou leur usage non autorisé.

Choisir une photographie de la collection Black Star aura été tout un défi, tient à préciser David Rokeby dans le texte de présentation de son projet «Shrouded». Pour les besoins de la cause, il aura finalement opté pour une photographie de Patty Hearst à la sortie du palais de justice de San Francisco lors de son procès en février 1976. Cette difficulté est surtout liée au fait que Rokeby s'intéresse à la façon dont nous regardons les images. Il cherche, dit-il, à «intervenir dans le processus subconscient selon lequel nous assimilons les images et à le ramener à la conscience.» (p. 83, trad.) Pour ce faire, il entend rendre les images floues et envisage différents scénarios d'interaction avec les spectateurs.

Comme en témoignent la proposition, la maquette et les images d'une installation précédente, l'artiste Michael Snow vise lui aussi, dans son projet intitulé «Taut», à questionner la perception du spectateur quant à la nature du document qu'il a sous les yeux. À cette fin, il propose de projeter des images montrant des foules, telles que celle prise à Berlin-Ouest dans les années 60 et qu'il a retenue en introduction. Il s'agit

de la réplique d'une salle de classe dont tous les éléments auront été recouverts de papier blanc, y compris le tableau vert.

La section du catalogue de l'exposition consacrée aux projets des artistes est suivie de deux textes. Dans le premier texte intitulé «Now! The Archive in Motion», la thèse de l'artiste et auteure Hito Steyerl indique que, contrairement à ce que beaucoup de gens croient, les archives ne sont pas des espaces clos, fermés sur eux-mêmes mais plutôt des lieux ouverts, sans borne, axés sur la dissémination.

Pour en faire la démonstration, Steyerl prend l'exemple d'une photographie de Charles Moore qui montre des chiens de la police attaquant un manifestant noir lors des émeutes survenues en mai 1963 à Birmingham en Alabama. Comme le signale une mention au dos d'une des 16 différentes épreuves de l'image dans la collection Black Star, le magazine *American Photographer* la considère comme l'une des 10 images ayant contribué à changer le monde grâce à son impact sur l'opinion publique. D'ailleurs, elle figure parmi les épreuves photographiques ayant été les plus vendues par l'agence de photojournalisme au cours de son existence.

Après avoir rappelé le contexte de cette période trouble aux États-Unis, marquée par les manifestations contre la ségrégation, Hito Steyerl fait état de quelques-uns des cas d'exploitation de l'image, à commencer par sa publication dans le magazine *Life* le 17 mai 1963. L'année suivante, l'artiste Andy Warhol l'utilise, sans permission, pour réaliser trois versions du tableau «Race Riot», selon les différentes couleurs du drapeau américain. En 1965, le cinéaste cubain Santiago Alvarez réalise «Now!», un court métrage sur le Mouvement des droits civiques dans lequel il utilise principalement des photographies de presse, dont celle de Charles Moore. Ainsi, souligne Steyerl, alors que sa valeur sur le plan de la nouvelle diminue, les appropriations que connaît l'image la transforment en «icône culturelle». Loin de porter atteinte à l'original, ces appropriations viennent ajouter à sa signification. Bref, la valeur est dans l'usage, dans la dissémination et, à ce titre, la technique de l'appropriation par les artistes s'avère inestimable.

Dans le second et dernier texte, «Crate 17», Jennifer Allen prévient d'emblée le lecteur que, lorsqu'il lira ces lignes, tout aura changé. En effet, l'auteure rend compte de la collection Black Star alors qu'elle est en situation de transit dans un entrepôt entre son point de départ à New York et sa destination finale sur le campus de Ryerson à Toronto, c'est-à-dire à un moment où les photographies ne servent plus aux opérations commerciales d'une agence de photojournalisme mais pas encore aux besoins d'un centre de recherche ouvert au public.

Il est fascinant, comme Allen a pu en faire l'expérience, de constater les changements produits par le passage d'un contexte à un autre sur le plan documentaire. La logique à suivre et les besoins à satisfaire ne sont plus dorénavant les mêmes en ce qui a trait à la manipulation, à la classification, au rangement. Tout doit être revu et adapté en s'assurant cependant de conserver les traces des anciennes pratiques, notamment le système de numérotation qui permettait, une fois leur actualité révolue, de poursuivre l'exploitation commerciale des images sur une base thématique.

Le texte de Jennifer Allen se termine avec l'ouverture du contenant, renfermant les dossiers rattachés à la collection, le «Crate 17». Cette opération, en plus de réserver

d'heureuses découvertes, permettra d'expliquer le lien souvent obscur existant entre les images regroupées dans les différents tiroirs des classeurs de l'agence.

The Art of the Archive

De facture plus modeste, le catalogue de l'autre exposition intitulée *The Art of the Archive, Ryerson Students and Alumni*, présentée lors de l'inauguration du RIC, n'en est pas moins intéressant. Dans le texte d'introduction, la commissaire Gaëlle Morel tient d'abord à rappeler que, dans leur utilisation d'images d'archives, ces jeunes artistes s'inscrivent dans une démarche qui a déjà, depuis les photomontages et les collages des mouvements d'avant-garde des années 20 et 30, une longue histoire et que celle-ci bénéficie d'un discours critique développé par une nouvelle génération s'appuyant sur les travaux de philosophes tels que Walter Benjamin, Michel Foucault ou Jacques Derrida. Parmi les œuvres exposées par les neuf étudiants ou nouveaux diplômés de Ryerson, dont on retrouve des illustrations dans le catalogue, la commissaire distingue trois principales manières d'exploiter les archives.

Une première consiste à modifier ou exploiter leur usage documentaire ou historique original. Si les archives photographiques familiales (Tara Ernst et Julia Callon) ou les films de famille (Ben Lenzner et Daniel Froidevaux) sont particulièrement à l'honneur, d'autres types d'archives comme les photographies de presse retiennent également l'attention. Ces dernières sont utilisées dans une perspective critique et politique afin d'y déceler la présence de stéréotypes racistes par exemple (Marc Losier).

Un deuxième groupe, pour sa part, cherche à tirer profit des qualités esthétiques des archives. Connue sous le nom «d'amateurisation», les artistes associés à cette tendance (Kyle Brohman, Alyssa Bistonath et Elisa Gilmour) cherchent à évoquer le passé en ayant recours à d'anciens procédés qui ont comme effet de produire des images dont les caractéristiques (forte granulosité, couleurs altérées, tonalités indistinctes, rendu imprécis, etc.) rappellent celles associées aux images d'archives.

Enfin, une troisième approche réunit des travaux d'artistes qui s'intéressent au processus du «collectionnement» et à la représentation des lieux physiques où sont conservées les archives. Ainsi, le point de vue critique adopté par ces artistes vise tantôt à mettre en relief le caractère intimidant, secret ou caché des espaces (Kate Tarini et Eugen Sakhnenko) ou bien à présenter les documents d'archives de manière à rendre leur utilité obscure (Jenna Edwards et Andrew Williamson).

En conclusion, Gaëlle Morel a tout à fait raison d'affirmer que : «Longtemps reléguée à un rôle auxiliaire en histoire de l'art, l'archive maintenant jouit d'une place de premier choix dans les pratiques artistiques contemporaines.» (Morel 2012, 11, trad.) Et nous pourrions ajouter qu'il en est de même d'un point de vue archivistique. Trop longtemps négligée par les archivistes, l'exploitation artistique des archives s'avère aujourd'hui une source de renouvellement particulièrement féconde pour la discipline. De par leurs appropriations les plus variées, leurs questionnements souvent critiques vis-à-vis de l'une ou de l'autre des facettes des archives, leurs façons différentes de les exploiter, leur désir d'éveiller, de bouleverser, d'émouvoir le spectateur, etc., les artistes font apparaître des perspectives originales au plan archivistique.

Là où les finalités administratives ou de recherche sont surtout prises en considération pour justifier la conservation des archives, les champs référentiels voient leur portée grandement enrichie grâce à des finalités créatives. La même chose se produit en ce qui concerne les capacités ou qualités qui sont reconnues aux documents d'archives. En plus de prouver, de témoigner ou d'informer, ceux-ci, comme nous le font réaliser les artistes, ont aussi la capacité de nous toucher, de nous émouvoir. Là où, dans leur cycle de vie, les archives sont considérées comme étant « définitives » débute plutôt une nouvelle étape, un nouveau moment, celui de leur exploitation, de la rencontre entre le maintenant de leur utilisation et l'autrefois de leur création. En effet, l'archive ne devient complètement telle que dans la relation, la rencontre qui s'opère lors de son exploitation. Une rencontre entre, d'une part, un utilisateur, son champ de connaissances, sa culture, son univers et, d'autre part, les archives, leur matérialité, leur contenu, leur contexte. D'où le besoin de prêter attention aux conditions de cette rencontre, à la manière dont, selon le contexte, la dimension matérielle de l'archive, sa présentation, la relation avec le public seront mises à profit. De prêter attention également à la façon dont les archives viennent alimenter le processus complexe de la mémoire, tant au plan individuel que collectif, c'est-à-dire à identifier les différents facteurs selon lesquels, dans les faits, la mémoire vient à l'archive.

Bref, comme en témoignent les deux catalogues d'exposition marquant l'ouverture du Ryerson Image Centre, les archivistes ont beaucoup à gagner en se laissant inspirer par les artistes contemporains qui exploitent des archives dans leurs productions. À commencer par un regard nouveau sur ce qui les intéresse.

NOTE

1. Nous aimerions remercier Denis Lessard et Sylvie Pelletier de nous avoir si aimablement fourni les deux catalogues d'exposition.