Document généré le 12 oct. 2024 02:16

Ciel variable
Art, photo, médias, culture

CIEL VARIABLE
ART PHOTO MÉDIAS CULTURE

Forgotten Photography: The Case of Béla F. Egyedi
Photographie oubliée : le cas de Béla F. Egyedi

Zoë Tousignant

Numéro 99, hiver 2015

Habitat

URI : https://id.erudit.org/iderudit/73369ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)
1923-8932 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Tousignant, Z. (2015). Forgotten Photography: The Case of Béla F. Egyedi / Photographie oubliée : le cas de Béla F. Egyedi. *Ciel variable*, (99), 54–63.

Tous droits réservés © Les Productions Ciel variable, 2015

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

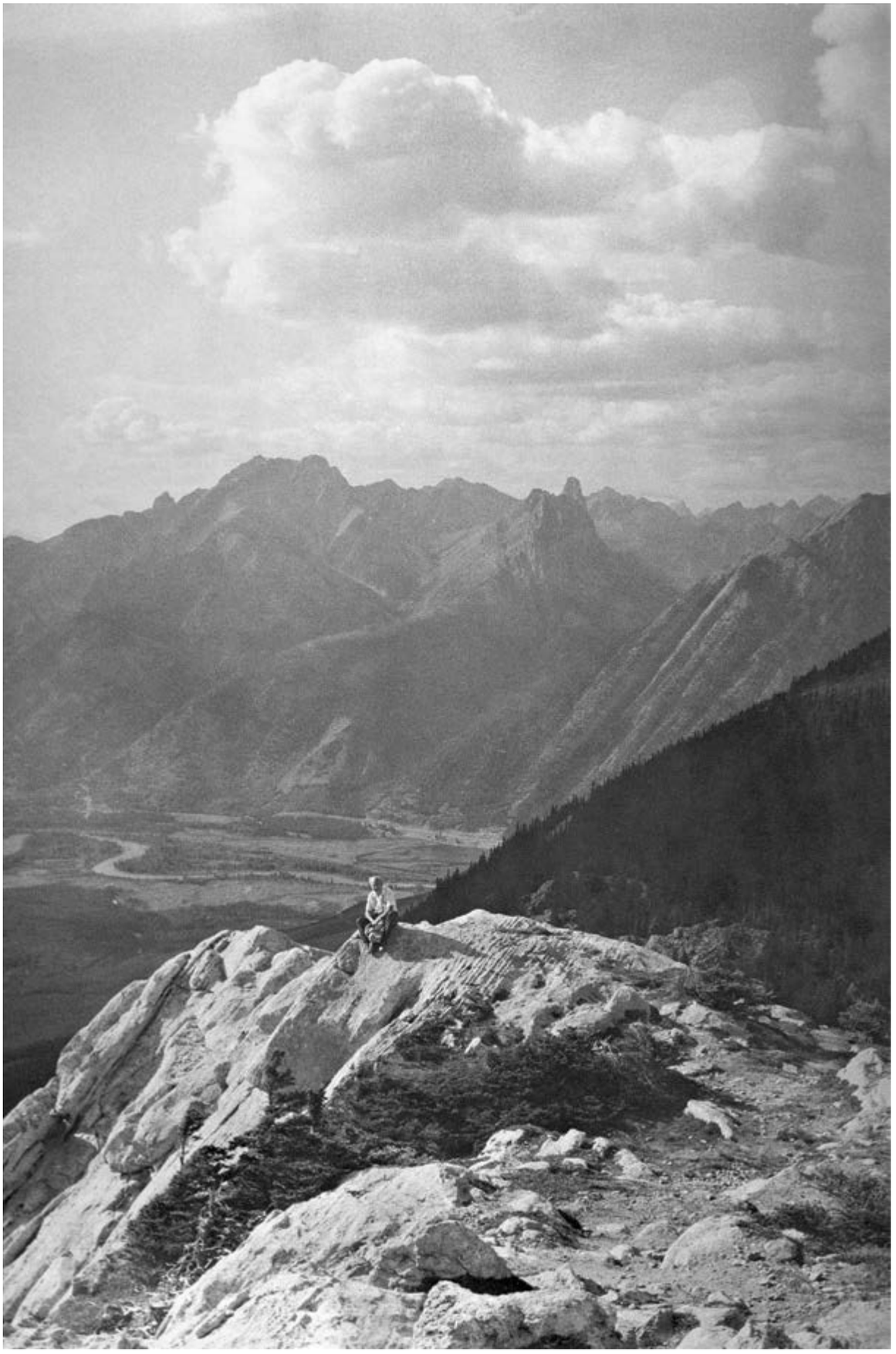
https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/



Forgotten Photography: The Case of Béla F. Egyedi

ZOË TOUSIGNANT

Béla Ferenc Egyedi was born in 1913 in Esztergom, Hungary. He immigrated to Canada in 1951 and lived for many years in Montreal's Milton-Park neighbourhood, at various addresses on Lorne Avenue and Durocher Street, near Milton Street. He was simultaneously a photographer, a printmaker, a poet, and a ceramicist. He died intestate at the age of sixty-nine, in 1982. As he had no relatives in Canada, all of his belongings – including his many artworks – were taken by the Public Curator of Quebec and sold at auction. The McCord Museum acquired his collection of photographs, which numbers several thousand.

I first came across the Béla Egyedi fonds on a spring day in 2013, and I was immediately intrigued and charmed (there is no other word for it) by the figure that emerged of the man himself.[1] The fonds comprises a few dozen large-format exhibition prints, seventeen exhibition maquettes mounted on cardboard, a couple of binders containing prints and negatives, and seven letter-sized archival boxes filled to the brim with small and medium-sized photographs. Something that set this fonds apart from the others that I consulted that day was its inclusion of a remarkable, almost inordinate number of self-portraits.

As I went through the seven archival boxes, which contain some enlargements made by Egyedi himself as well as hundreds of small prints developed by local photo labs, the constancy of self-portraiture in his work became abundantly clear. Save for a lone graduation photo that shows him as a young man in 1933, the portraits of Egyedi seem to begin in the years following the Second World War and continue throughout the rest of his life. They are quite often taken at home, where he can be seen posing beside a display of personal objects, but the majority of the portraits represent him in exterior settings, frequently in a landscape. With perhaps one or two exceptions, he is pictured alone.

The sheer repetition of his image in a variety of contexts and poses – his mug regularly staring straight into the camera – gives the impression that, for Egyedi, self-portraiture was a form of expression that was practised somewhat maniacally, yet was also exploited for its considerable performative potential. Although only a small portion of the total number were made into larger prints (some examples of which are reproduced here), self-portraiture was quite obviously a tool for self-affirmation, a way for him to state "I am here." With always a dash of tongue-in-cheek humour and, I would add, a beautiful use of deep shadows, the photographer seems to have recorded his own image in order to symbolically carve out a place for himself in his country of adoption.

Photographie oubliée : le cas de Béla F. Egyedi

Béla Ferenc Egyedi est né en 1913 à Esztergom, en Hongrie. Il a immigré au Canada en 1951 et vécu de nombreuses années dans le quartier montréalais de Milton-Parc, à diverses adresses de l'avenue Lorne et de la rue Durocher, près de la rue Milton. Il était à la fois photographe, graveur, poète et céramiste. Il est mort intestat en 1982, à l'âge de soixante-six ans. Puisqu'il n'avait pas de famille au Canada, toutes ses possessions – y compris ses nombreuses œuvres – furent saisies par le Curateur public du Québec et vendues aux enchères. Le Musée McCord acquit sa collection de photographies, qui en compte plusieurs milliers.

J'ai découvert ce fonds au printemps 2013, et j'ai été immédiatement intriguée et charmée (il n'y a pas d'autre mot) par la figure qui en émergeait, l'homme lui-même[1]. Le fonds comprend quelques dizaines de tirages d'exposition grand format, dix-sept maquettes d'exposition montées sur carton, deux classeurs contenant des tirages et des négatifs, et sept boîtes d'archives au format lettre, remplies à ras bord de photographies de petite taille et de taille moyenne. Un élément distinguait notamment ce fonds des autres que j'ai consultés ce jour-là : le nombre remarquable, presque excessif, d'autoportraits.

Au fur et à mesure que je passais en revue les sept boîtes d'archives, qui contiennent quelques agrandissements faits par Egyedi lui-même ainsi que des centaines de petits tirages réalisés par des laboratoires montréalais, l'aspect récurrent de l'autoportrait dans son œuvre s'est imposé clairement. En dehors d'une unique photo de jeunesse qui le montre en 1933, fraîchement diplômé, les portraits d'Egyedi semblent s'échelonner de l'après-guerre jusqu'à la fin de sa vie. Ils sont souvent pris chez lui, où il pose à côté d'un ensemble d'objets personnels, mais la majorité le représentent à l'extérieur, généralement dans un paysage. En dehors d'une ou deux exceptions, il est représenté seul.

La répétition même de son image dans une foule de contextes et de poses – regardant souvent droit dans l'objectif – donne l'impression que, chez Egyedi, l'autoportrait était une forme d'expression pratiquée de façon un peu maniaque, mais également exploitée pour son potentiel performatif considérable. Seule une petite part du nombre total de portraits a fait l'objet d'un agrandissement (dont certains sont reproduits ici), mais il est évident que l'autoportrait était pour lui un outil d'auto-affirmation, une

Why do people take self-portraits? What do they mean? Commonly seen as worrisome symptoms of narcissism, fundamentally they signify aloneness: we take a self-portrait because no one else is around to take our picture for us. They are also a means of exercising greater control over our image: rather than being at the mercy of someone else's gaze, we can present ourselves to the outside world in a manner that pleases our self-perception. And they can be useful instruments of self-scrutiny: observing one's image in varying poses, demeanours, settings, and times can simply be a way of learning more about oneself.

Self-portraiture has long been a prominent genre in the history of visual culture, and no less so in the history of photography, in which the earliest known examples, Hippolyte Bayard's 1840 trio *Le Noyé (Self-portrait as a drowned man)*, are captivating instances of playacting.[2] The twentieth century has produced such influential photographic self-portraitists as Claude Cahun, Andy Warhol, and Cindy Sherman, all of whom have taken full advantage of the genre's performative dimension. It is certainly nothing new, yet it is widely acknowledged that the self-portrait is more prevalent now than ever. This is the "age of the selfie," an age in which narcissistic imagery has become normalized by flooding all available outlets of social media and by seeping – however self-consciously – into the "traditional" media of books, newspapers, and television.[3] No longer the exclusive domain of fourteen-year-olds, the selfie (or, in French, *l'égoportrait*) has assumed an important place in the contemporary economy of photographic imagery.

There is no doubt that my interest in Egyedi's images can be situated within and understood as an outcome of the genre's current prominence. There is an attractive familiarity to his images, a contemporaneity made all the more compelling by the fact that the earliest date from over sixty years ago.

They are familiar, furthermore, because of their resemblance to another contemporary photographic development: the Vivian Maier phenomenon. Since about 2010, the world of photography has been taken by storm by the discovery of a massive body of work by the unknown and mysterious "nanny who took pictures." Maier, who died in relative obscurity and poverty in 2009, actively practised photography for several decades while working as a governess for affluent families living mostly in the Chicago area. Never attempting to sell or disseminate her photographs, she nonetheless created an extensive documentary record of American street life from the 1950s to the 1990s. Her personal archive, which included thousands of negatives and rolls of undeveloped film, was bought at auction two years before her death by a handful of collectors who have since made it their mission to bring her work to international currency. Since 2010, several books, dozens of exhibitions, and two documentary films about Maier have been made.

Maier was undoubtedly a talented photographer, but a significant part of her attraction seems to be the mystery surrounding her life and the ambiguity of her motivations for photographing

manière de dire « je suis ici ». Toujours avec une touche d'humour pince-sans-rire et, ajouterai-je, un très bel usage des ombres denses, le photographe semble avoir enregistré sa propre image pour se tailler symboliquement une place dans son pays d'adoption.

Pourquoi fait-on des autoportraits ? Que signifient-ils ? Souvent perçus comme des symboles de narcissisme inquiétants, ils signifient fondamentalement que nous sommes seuls : nous réalisons un autoportrait parce que personne n'est là pour nous prendre en photo. Ils nous permettent également d'exercer un plus grand contrôle sur notre image : plutôt que d'être à la merci d'un autre regard, nous pouvons nous présenter au monde extérieur d'une manière qui satisfasse à notre perception de nous-mêmes. Et ils peuvent être de bons outils d'auto-analyse : observer son image dans diverses poses, attitudes et cadres à différents moments peut tout simplement aider à mieux se connaître.

L'autoportrait est depuis longtemps un genre important dans l'histoire de la culture visuelle, et encore plus dans l'histoire de la photographie, où les plus anciens exemples connus, un trio d'images réalisées par Hippolyte Bayard en 1840 – *Le noyé* (*Autoportrait en noyé*) – constituent de captivants modèles d'autofiction[2]. Le XXe siècle a vu naître des photographes influents dans le domaine de l'autoportrait, dont Claude Cahun, Andy Warhol et Cindy Sherman, qui ont tous pleinement tiré parti de sa dimension performative. L'autoportrait n'est donc pas récent, mais il est de toute évidence plus en vogue que jamais. Nous sommes à « l'ère de l'égoportrait » : l'imagerie narcissique s'est normalisée en inondant toutes les avenues disponibles des médias sociaux, voire en infiltrant – même de façon consciente – les médias plus traditionnels : livres, journaux et télévision[3]. L'égoportrait (le *selfie*, en anglais) n'est plus l'apanage exclusif des adolescents de quatorze ans ; il prend aujourd'hui une place importante dans l'économie contemporaine de l'imagerie photographique.

Il ne fait pas de doute que l'importance actuelle du genre est ce qui motive et justifie mon intérêt pour les autoportraits d'Egyedi. Ses images présentent une familiarité séduisante, un caractère contemporain d'autant plus fascinant que les plus anciennes d'entre elles remontent à plus de soixante ans.

Leur caractère familier vient également de leur proximité avec un autre développement de la photographie contemporaine : le phénomène Vivian Maier. Vers 2010, l'univers de la photographie a été pris d'assaut par la découverte d'un impressionnant corpus, l'œuvre d'une mystérieuse inconnue – « la gouvernante qui prenait des photos ». Maier, qui est morte dans une relative obscurité et pauvreté en 2009, a pratiqué la photographie avec assiduité durant plusieurs décennies, tout en travaillant comme gouvernante pour des familles aisées vivant essentiellement dans la région de Chicago. Sans jamais tenter de vendre ni de diffuser ses photographies, elle a néanmoins créé un témoignage particulièrement riche de la vie urbaine aux États-Unis, des années 1950 aux années 1990. Ses archives personnelles, comprenant des milliers de négatifs et de rouleaux de films non développés, ont été achetées aux enchères deux ans avant sa mort par une poignée de

For there is a reason that Egyedi did not fit into the conventional frame to begin with: he was different.

– or so it seems in the two documentary films about her, which take different methodological approaches to filling in the void. The tack taken in *Finding Vivian Maier* (2013), which was written, directed, and produced by Charlie Siskel and John Maloof (the latter is one of the principal owners of her work), is to conduct interviews with the various people who came into contact with Maier, including some of the children she cared for. Because of these people's limited and often competing views of the photographer, the mystery is left intact – and even cultivated – in the film. *Vivian Maier: Who Took Nanny's Pictures* (2013), which was directed by Jill Nicholls and produced by the BBC, takes a more archival approach by attempting to piece together elements of the puzzle through public documents, private letters, and some photographs.

The controversial – and theoretically interesting – aspect of the Vivian Maier phenomenon lies in the fact that the vast majority of the prints that have been sold and circulated on the international gallery circuit over the past few years were made posthumously, from negatives. Her body of work, which numbers over 150,000 images, has been undergoing a considerable editing process at the hands of its current rightful owners, and it is on the basis of this process that her photographs are being valued today. Joel Meyerowitz, who is interviewed as a specialist of street photography in both documentaries, summarizes the controversy when he asks concernedly, in the BBC film, "What kind of editors are they?" In other words, given how little is known about her own intention as a picture maker, who are they to decide what her photographic legacy will be?

Like Egyedi, Maier was an avid self-portraitist. One of the books published on her (and edited by Maloof) is dedicated to her self-portraits, and like Egyedi's they are fascinating, not least because they encapsulate a paradox at the heart of the Vivian Maier phenomenon: her simultaneous presence and absence. Maier was, until her death, utterly absent from the history of photography, yet materially, in her own photographs, she is a ghostly, recurring presence. To date, Egyedi, too, has been entirely absent from the history of photography – even on a local scale. Yet in the archive, he is omnipresent.

Information about Béla Egyedi's life and art can be gleaned from his photographs and from other documents in the fonds. The McCord's collection contains a few of the exhibition posters that he designed and engraved himself. These reveal, for instance, that he exhibited his work at various Montreal locations in the 1970s and early 1980s, including Véhicule Art and Paragraph bookstore – and that he admired fellow Hungarian photographer André Kertész enough to dedicate an exhibition to him (a show titled *Humor Foto*). The fonds also contains some of Egyedi's publications, which demonstrate that he regularly contributed poetry and graphic work to the Canadian literary journals *Nebula* and *The Antigonish Review*. Among the publications is a copy of his self-published book *Haiku etc.*, a work of poetry and free prose that features a short autobiography.

From this autobiography, a clearer picture of the circumstances of Egyedi's beginnings and immigration to Canada emerges. In his own idiosyncratic words, he was the "6th child to a 'poor-but-honest' painter (family-legend: his dream of becoming an artist . . . His 'benjamin' did just that (following in the footpath

collectionneurs, qui se sont donné la mission de faire connaître son travail sur la scène internationale. Depuis 2010, plusieurs livres, des dizaines d'expositions et deux documentaires lui ont été consacrés.

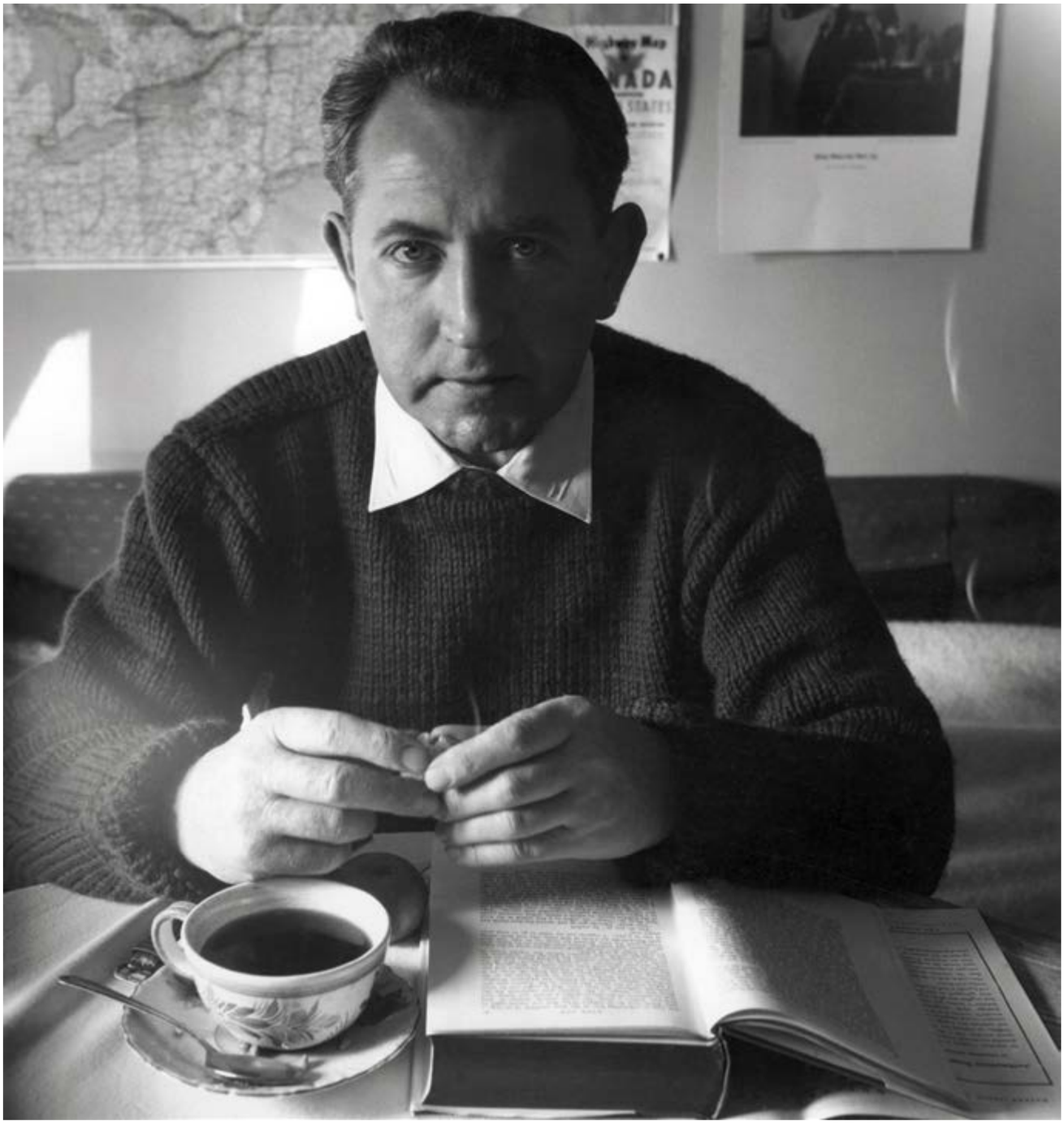
Maier était indubitablement une photographe douée, mais son succès posthume semble dû en partie au mystère entourant sa vie et à l'ambiguïté de ses motivations photographiques – du moins selon les deux documentaires qui ont été réalisés sur elle, et qui adoptent des approches différentes pour combler ces lacunes. Celle choisie dans *Finding Vivian Maier* (2013), un film écrit, réalisé et produit par Charlie Siskel et John Maloof (ce dernier étant l'un des principaux propriétaires de son œuvre), consiste à interviewer diverses personnes qui ont côtoyé Maier, y compris certains enfants dont elle s'occupait. Ces points de vue sur la photographe étant nécessairement limités et se contredisant souvent entre eux, le mystère qui l'entoure est ainsi laissé intact, voire cultivé, par le film. *Vivian Maier: Who Took Nanny's Pictures* (2013), le film réalisé par Jill Nicholls et produit par la BBC, utilise une approche plus archivistique, en essayant de recomposer le casse-tête à l'aide de documents publics, de lettres personnelles et de certaines photographies.

L'aspect controversé – et intéressant d'un point de vue théorique – du phénomène Vivian Maier réside dans le fait que la grande majorité des tirages qui ont été vendus et diffusés dans le circuit international des galeries ont été réalisés après sa mort, à partir de négatifs. Son corpus, qui compte plus de 150 000 images, a subi un processus de sélection considérable de la part de ses propriétaires actuels, et c'est sur la base de ce processus que ses photographies sont reconnues aujourd'hui. Joel Meyerowitz, qui est interviewé en tant que spécialiste de la photographie de rue dans les deux documentaires, résume cette controverse dans le film de la BBC lorsqu'il demande d'un air préoccupé : « Sur quoi se basent-ils pour faire leur sélection ? » Autrement dit, puisqu'on sait si peu de chose sur l'intention de Maier en tant que productrice d'images, qui sont-ils pour déterminer la nature de son héritage photographique ?

Tout comme Egyedi, Maier était une adepte de l'autoportrait. L'un des livres publiés sur elle (et conçu par Maloof) est dédié à ses autoportraits. Comme ceux d'Egyedi, ils sont fascinants, notamment parce qu'ils incarnent un paradoxe qui est au cœur du phénomène Vivian Maier : elle y est simultanément présente et absente. Maier fut, jusqu'à sa mort, totalement absente de l'histoire de la photographie, mais le support concret de ses propres photographies lui offre une présence fantômatique et récurrente. À ce jour, Egyedi a, lui aussi, été totalement absent de l'histoire de la photographie – même à l'échelle locale. Pourtant, dans ses archives, il est omniprésent.

En examinant ses photographies et d'autres documents du fonds, on parvient à rassembler quelques informations sur la vie et l'art de Béla Egyedi. La collection McCord contient quelques-unes des affiches d'exposition qu'il a conçues et gravées lui-même. Celles-ci révèlent, par exemple, qu'il a exposé son travail à divers endroits à Montréal dans les années 1970 et 1980, dont Véhicule Art et la librairie Paragraph – et qu'il admirait son compatriote, le photographe André Kertész, auquel il a dédié une exposition (intitulée *Humor Foto*). Le fonds contient aussi certaines publications d'Egyedi, prouvant qu'il a régulièrement contribué par des

LENCIA



of his father's dreams: faute de mieux) in a land where with his father's vocation he'd have been a – succe$$$).”[4] With characteristic dark humour and a keen playfulness, he recounts that he was just over six months old at the start of the First World War, which took his father away for the duration. His mother died of Spanish flu in 1919, after which his father remarried. In spite of a difficult home life, he excelled in school and had begun graduate studies in French and German literature and linguistics when the Second World War broke out, leading him to acquire a more “practical” degree in journalism. Having worked for the Hungarian News Agency and exempted from military service, Egyedi was “liberated” by Russian troops during the 1944 Siege of Budapest and interned as a prisoner of war. In 1948 he fled from Hungary and made it to Paris, where he remained until 1951, when he immigrated with refugee status to Canada. While based primarily in Montreal, he made several trips as an itinerant worker to the western and northern regions of Canada.

After his death in 1982, a one-page tribute to Egyedi was published in *The Antigonish Review*. It states that he “did not receive the recognition which his talents should have brought him. . . . Our contact with béla has made us more conscious of the great creative contribution made to Canadian culture by the many thousands of immigrants who have fled the European continent in the last 40–50 years. Many have achieved success and recognition in various fields here. Many others, arriving in their thirties or forties, have not been so lucky, and have labored in obscurity.”[5]

Recognized for his contribution to the literary field, he has also been acknowledged as a “mail artist” by a current website devoted to the genre.[6] While it is unclear what type of art he sent out, his personal papers disclose a veritable obsession with receiving mail, and, frustrated with the unreliability of the Canadian postal system, he even opened an additional P.O. box. In a stroke of fate that might have appealed to his particular sense of humour, he died after being hit by a postal truck.

Yet Egyedi's photographic archive, acquired by the McCord mere months after his death, has been effectively dormant for over thirty years (the images reproduced here were catalogued and scanned for the purpose of this essay). The fact is, he is not alone: there are many other fonds similar to his at the McCord – and in the thousands of other photographic collections scattered across the world. So, what shall we do with these photographs?

In my view, the answer is not to try to fit cases like Egyedi into the conventional frame of the history of photography – to try to transform him, through shrewd editing and reprinting, into a “master of photography,” as has been done with Vivian Maier. For there is a reason that Egyedi did not fit into the conventional frame to begin with: he was different.

œuvres graphiques et des poèmes aux journaux littéraires canadiens *Nebula* et *The Antigonish Review*. Parmi les publications figure un exemplaire de son livre à compte d'auteur *Haiku etc.*, un ouvrage de poésie et de prose libre qui comprend une courte autobiographie.

Cette autobiographie fait émerger une image un peu plus nette des circonstances qui ont entouré les débuts d'Egyedi et son immigration au Canada. Selon ses propres termes, il était le « sixième enfant d'un peintre “pauvre-mais-honnête” (légende familiale : son rêve d'être un artiste, son “benjamin” l'a réalisé (en suivant les traces du rêve paternel, *faute de mieux*[4]) dans un pays où, avec la vocation de son père, il aurait connu le succè$)[5] ». Avec un humour noir caractéristique et une verve incisive, il raconte qu'il avait à peine plus de six mois au début de la Première Guerre mondiale, qui le privera de son père pendant toute sa durée. Sa mère meurt de la grippe espagnole en 1919, après quoi son père se remarie. En dépit d'une vie familiale difficile, Egyedi excellait à l'école, et il avait entamé des études universitaires en littérature et linguistique françaises et allemandes lorsque la Seconde Guerre mondiale a éclaté, ce qui le conduira à acquérir une licence plus « pratique » en journalisme. Ayant travaillé pour l'Agence de presse hongroise, et donc exempté de service militaire, Egyedi est « libéré » par les troupes russes durant le siège de Budapest en 1944, puis interné comme prisonnier de guerre. En 1948, il s'enfuit de Hongrie et parvient à Paris, où il demeura jusqu'en 1951, avant d'immigrer au Canada avec le statut de réfugié. Établi principalement à Montréal, il effectuera plusieurs voyages dans l'Ouest et le Nord canadiens en tant que travailleur itinérant.

Après sa mort en 1982, un hommage d'une page à Egyedi a été publié dans *The Antigonish Review*. L'article déclare qu'il « n'a pas reçu la reconnaissance que ses talents auraient dû lui apporter… Nos rapports avec Béla nous ont rendus plus conscients de la remarquable contribution apportée à la culture canadienne par les milliers d'immigrants qui ont fui le continent européen au cours des quarante-cinquante dernières années. Beaucoup d'entre eux ont connu le succès et la reconnaissance ici, dans divers domaines. De nombreux autres, ayant immigré dans la trentaine ou la quarantaine, n'ont pas eu cette chance : ils ont œuvré dans l'obscurité[6] ».

Reconnu pour sa contribution dans le domaine littéraire, il a également été salué en tant que « *mail artist* » par un site Web contemporain dédié à ce genre[7]. On ignore en quoi consistait cet art postal, mais ses écrits personnels révèlent une véritable obsession autour de la réception du courrier. Frustré par le manque de fiabilité du service postal canadien, il s'est même doté d'une case postale en supplément. Par un coup du sort que son sens de l'humour singulier aurait sans doute apprécié, il est mort après avoir été heurté par une camionnette des postes.

La répétition même de son image dans une foule de contextes et de poses – regardant souvent droit dans l'objectif – donne l'impression que, chez Egyedi, l'autoportrait était une forme d'expression pratiquée de façon un peu maniaque, mais également exploitée pour son potentiel performatif considérable.

The vernacular turn in photographic studies has opened the floodgates to an appreciation of a whole new area of production: snapshots, *cartes-de-visite*, postcards, and other photographic ephemera are now frequently discussed by historians – and used as source material by contemporary artists. With this new appreciation, unknown or forgotten photographers like Egyedi and Maier will increasingly be coming out of the woodwork. This is a good thing, but this appreciation has to be accompanied by an equally new conception of the photographer. Egyedi is an interesting case because he had what I could emphatically call a photographic *practice*. Seemingly unconcerned with fitting into the system of limited-edition museum-quality prints, he nonetheless used photography to explore the manifestations of his own subjectivity. Repeatedly, he asks us to confront this subjectivity; he demands, from the depths of the archive, that we finally see him.

—

1 I wish to express my gratitude to photography historian and collector Sébastien Hudon, who introduced me to Béla F. Egyedi's work and stimulated the ideas presented in this essay. **2** See Geoffrey Batchen's discussion of Bayard's photographs in *Burning with Desire: The Conception of Photography* (Cambridge: MIT Press, 1997), 157–73. **3** Reality television star Kim Kardashian will be releasing *Selfish*, a book devoted to her selfies published by Rizzoli, in 2015; the actor James Franco published an opinion piece called "The Meanings of the Selfie" in *The New York Times* (December 29, 2013); and the television show *Selfie*, a contemporary take on George Bernard Shaw's *Pygmalion*, premiered in September 2014. **4** Béla F. Egyedi, *Haiku etc.* (Montreal: self-published, 1980), 25. **5** George Sanderson, "Tribute to béla egyedi," *The Antigonish Review* 51 (Autumn 1982): 5. **6** See "The Dead Mailartists Club," "Keith Bates – Mail Art," http://keithbates.co.uk/cameraderie.html (accessed September 26, 2014).

—

Zoë Tousignant *is a photography historian and independent curator specializing in Canadian photography. She holds a PhD in art history from Concordia University and an MA in museum studies from the University of Leeds. Her research interests revolve around the dissemination of photographic culture in Canada, both historically and in the present.*

—

Gelatin silver prints from the Egyedi Fonds / Épreuves argentiques provenant du Fonds Egyedi, McCord Museum / Musée McCord

PAGE 54: ***Seated in a mountainous landscape / Assis dans un paysage montagneux*, ca. / vers 1975, 24 x 16 cm**

PAGE 56: ***Self-portrait in the chalet on Mount Royal, Montreal, QC / Autoportrait dans le chalet du mont Royal, Montréal, QC*, ca. / vers 1960, 23 x 20 cm; *Self-portrait sitting on weathered tree stump / Autoportrait assis sur la souche d'un arbre déraciné*, ca. / vers 1975, 20 x 25 cm**

PAGE 59: ***Self-portrait outdoors, river in background / Autoportrait en extérieur, avec rivière en arrière-plan*, ca. / vers 1965, 18 x 19 cm; *Self-portrait with christmas decorations and mirror / Autoportrait aux décorations de Noël et miroir*, ca. / vers 1960, 18 x 19 cm**

PAGE 60: ***Self-portrait with a book / Autoportrait au livre*, ca. / vers 1960, 25 x 20 cm**

PAGE 63: ***Self-portrait with masks / Autoportrait aux masques*, ca. / vers 1970, 22 x 18 cm; *Self-portrait reflected in sunlight / Autoportrait dans un rayon de soleil*, ca. / vers 1970, 20 x 16 cm; *Self-portrait reflected in a meshed surface / Autoportrait réfléchi dans une surface maillée*, ca. / vers 1970, 24 x 16 cm; *Standing in lake / Debout dans un lac*, ca. / vers 1965, 25 x 20 cm**

Cependant, les archives photographiques d'Egyedi, acquises par le Musée McCord à peine quelques mois après sa mort, sont restées en dormance pendant plus de trente ans (les images reproduites ici ont été cataloguées et numérisées pour cet essai). Or, il n'est pas seul. À vrai dire, il y a beaucoup de fonds similaires au Musée McCord – et dans des milliers d'autres collections photographiques à travers le monde. Que faire alors avec ces photographies ?

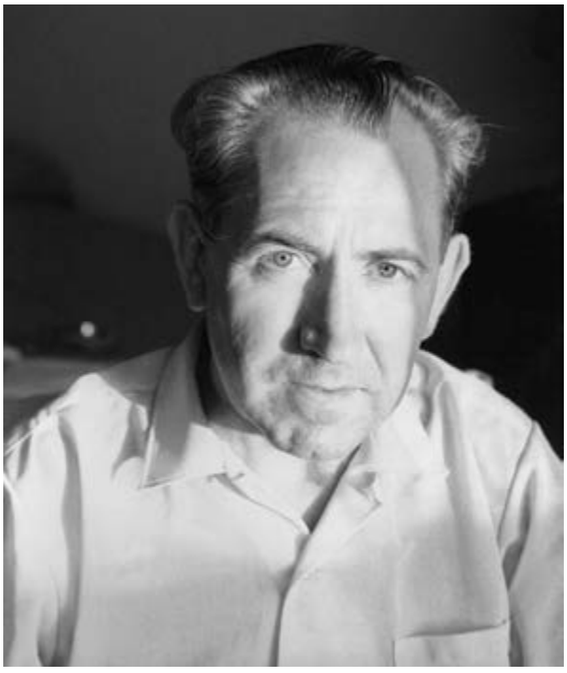
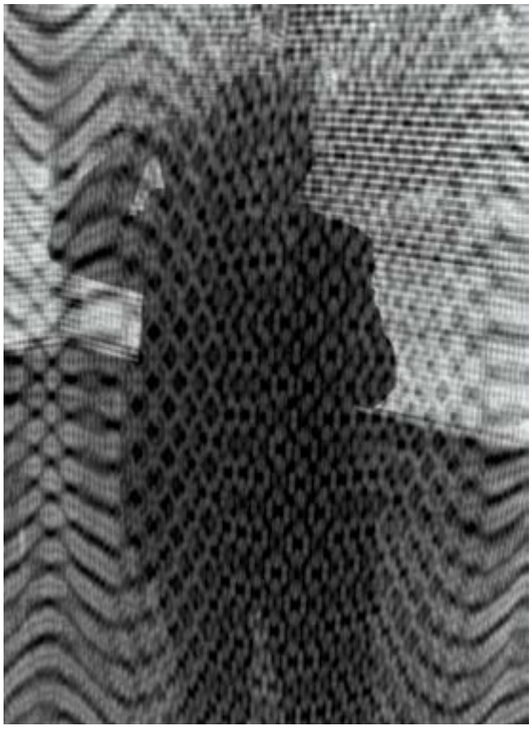
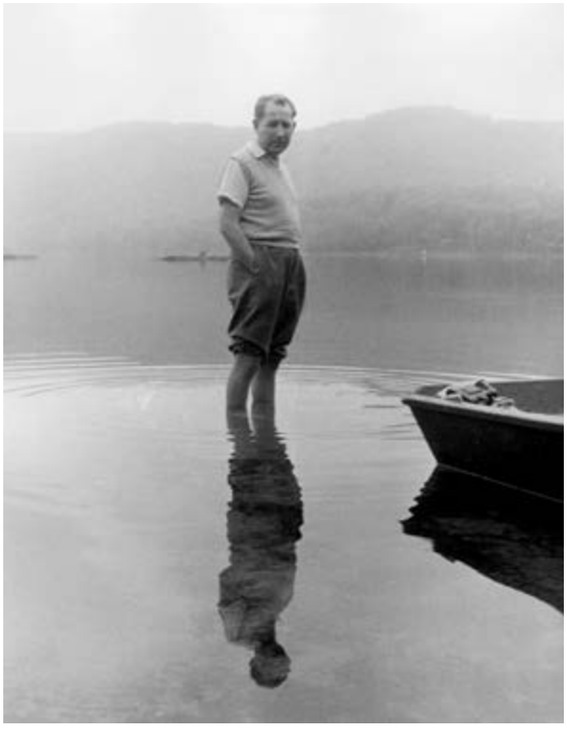
À mon avis, la réponse n'est pas d'essayer de faire entrer des cas comme celui d'Egyedi dans le cadre conventionnel de l'histoire de la photographie – en réimprimant un éventail savamment choisi de ses œuvres – pour essayer de le transformer en un « maître de la photographie » comme ce fut fait avec Vivian Maier. Car il y a une raison pour laquelle Egyedi ne rentrait pas dans ce cadre conventionnel au départ : il était différent.

L'attrait grandissant pour le vernaculaire dans le domaine des études photographiques a ouvert les portes à un tout nouveau domaine de production : instantanés, cartes de visite, cartes postales et autres traces éphémères sont aujourd'hui souvent étudiés par les historiens – et utilisés comme matériau par les artistes contemporains. Dans ce contexte, des photographes inconnus ou oubliés comme Egyedi et Maier continueront de sortir de l'ombre. C'est une bonne chose, mais ce processus doit également nous amener à renouveler notre perception du photographe. Egyedi est un cas intéressant parce qu'il avait une démarche que je qualifierais véritablement de *pratique* photographique. S'il ne se préoccupait visiblement pas de produire des tirages de qualité muséale en édition limitée, il utilisait incontestablement la photographie pour explorer les manifestations de sa propre subjectivité. Sans relâche, il nous confronte à cette subjectivité ; depuis les profondeurs des archives, il exige d'être enfin vu. *Traduit par Emmanuelle Bouet*

—

1 Je souhaite remercier l'historien de l'art et collectionneur Sébastien Hudon, qui m'a fait connaître le travail de Béla F. Egyedi et qui m'a inspiré les idées présentées dans cet essai. **2** Voir le point de vue de Geoffrey Batchen sur les photographies de Bayard dans *Burning with Desire: The Conception of Photography*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1997, p. 157-173. **3** La star de téléréalité Kim Kardashian publiera en 2015 *Selfish*, un ouvrage consacré à ses égoportraits, aux éditions Rizzoli ; *The New York Times* a publié le 29 décembre 2013 un article de l'acteur James Franco intitulé « The Meanings of the Selfie » ; l'émission télévisée *Selfie*, interprétation contemporaine du *Pygmalion* de George Bernard Shaw, est en ondes depuis septembre 2014. **4** En français dans le texte. **5** Béla F. Egyedi, *Haiku etc.*, Montréal, l'auteur, 1980, p. 25. (Notre traduction.) **6** George Sanderson, « Tribute to Béla Egyedi », *The Antigonish Review*, nº 51 (automne 1982), p. 5. **7** « The Dead Mailartists Club », *Mailbox Friends: Keith Bates's Postal Art Site*, en ligne : http://keithbates.co.uk/cameraderie.html, consulté le 26 septembre 2014.

—

Zoë Tousignant *est historienne de la photographie et commissaire indépendante. Elle est titulaire d'une maîtrise en études muséales de la University of Leeds et d'un doctorat en histoire de l'art de l'Université Concordia. Elle s'intéresse notamment à la dissémination de la culture photographique au Canada d'hier à aujourd'hui.*

—